



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gustav Adolf in der deutschen und schwedischen Literatur

Milch, Werner

Breslau, 1928

II. Mittelbare (unter dem Einflusse historischer und pseudohistorischer
Bilder entstandene) Dichtung.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-67414](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-67414)

geschichtliche Persönlichkeit, dass einzig sein Name um formaler Prinzipien willen bewahrt wurde. Voitures Epistel¹⁾ ist dafür bezeichnend:

Mademoiselle

Voicy le Lyon du Nort, & ce Conquerant dont le nom a fait tant de bruit dans le monde: qui vient mettre à vos pieds les Trophées de l'Allemagne; & qui après avoir défait Tilly & abbatu la fortune d'Espagne, & les forces de l'Empire, se vient ranger sous le vostre. Parmy les cris de joye, & les chants de victoire que j'entens depuis tant de jours, je n'ay rien oüy de si agréable, que le rapport qu'on m'a fait, que vous me voulez du bien; & deffors que je l'ay sçeu, j'ay changé tous mes projets, & arrêté en vous seule cette ambition qui embrassoit toute la terre. Cela n'est pas tant avoir retraché mes desseins, comme les avoir eslevez. Car encore la terre a ses bornes: & le desir d'en estre le Maistre, est quelquefois tombé en d'autres ames que la mienne. Mais cet esprit qu'on admire en vous, & que ne se peut mesurer ny comprendre, ce coeur qui est si fort au dessus des Sceptres & des Couronnes, & ces graces qui vous font regner sus toutes les volontez; sont des biens infinis que personne que moy n'a jamais osé pretendre: & ceux qui desiroient plusieurs Mondes, on fait en cela des souhaits plus moderez que moy. Que si les miens pouvent reüssir, & si la fortune qui me fait vaincre par tout, m'accompagne encore auprès de vous; je n'envieray pas à Alexandre toutes les conquestes; & je croiray que ceux qui ont commandé à tous les hommes, n'ont pas en un empire de si belle étendue que moy. Je vous en dirois davantage, Mademoiselle. Mais je vay à ce moment donner la bataille à l'armee Imperiale, & prendre six heures après Nuremberg. Je suis

Mademoiselle

vostre tres-passionné Serviteur
Gustave Adolphe.

II. Mittelbare Dichtung, die unter dem Einflusse historischer Gestaltung entsteht.

Gundolf²⁾ nennt zwei Hauptabschnitte seines zweiten Werkes über Julius Caesar „Mythische Gestalt“ und „Historische Person“. Es liegt hier ein ähnlicher Sachverhalt zugrunde, wenn von „unmittelbarer“ und „mittelbarer“ Gestaltung Gustav Adolfs gesprochen wird. Bis zu seinem Tode war der Name des Königs Programm, Kampftruf und Parteinahme. Um das Jahr 1750 wird

¹⁾ Nr. 535 f.

²⁾ Fr. Gundolf, Caesar, Geschichte seines Ruhmes, Berlin 1924.

er eine Gestalt, die der Geschichte angehört, während er für eine Zwischenzeit das eine nicht mehr, das andere noch nicht ist. Erst 100 oder gar 150 Jahre nach dem Tode des Königs begann eine nicht mehr vom religiösen Dogma bestimmte Geschichtsauffassung sich des Königs und seiner Zeit zu bemächtigen. Wohl hat es auch in der Zwischenzeit historische Untersuchungen gegeben, doch waren es Stoffsammlungen, die die alten Quellen nachschrieben, ohne der Legende ein neues Moment hinzuzufügen, oder es waren Sammlungen von Anekdoten, die dem Klatsch, aber nicht dem geschichtlichen Denken dienten. Die Geschichtsschreibung der deutschen Aufklärung war für die Weiterbildung der Legende Gustav Adolfs der entscheidende Wendepunkt. Korff¹⁾ sagt darüber: „Es besteht ein bedeutsamer Zusammenhang zwischen der allgemeinen Tendenz des Aufklärungszeitalters und seiner Tendenz zur Geschichte (die in dem Masse überhaupt erst ein Produkt des Aufklärungszeitalters zu nennen ist), ein bedeutsamer Zusammenhang, der sich darin zu erkennen gibt, dass sie nicht die Richtung hatte auf die Vermehrung des wissenschaftlichen Tatsachenmaterials sondern auf seine philosophische Verwertung im Sinne einer Weltanschauung. Obgleich die Bildung dieses ganzen Zeitalters in unserem heutigen Sinne eine ungeschichtliche war, gewann in ihr die Geschichte dennoch eine Bedeutung, die man nicht nötig hat nur äusserlich an den Beispielen Voltaires, . . . nachzuweisen, die man . . . verständlich machen kann . . . als Loslösung aus den Bindungen der christlichen Gedankenwelt.“

Man darf unter diesem Gesichtspunkte von einer Renaissance Gustav Adolfs in der Aufklärung und durch die Aufklärung sprechen und von hier aus die ästhetischen Argumente Willigs²⁾ ablehnen, der das Verdienst der Neuweckung des Schwedenkönigs dem belanglosen Drama des Bayern Blainhofer³⁾ zuschreibt. Das Freiwerden vom Dogma der Kirche, das „Erlöschen des religiösen Bewusstseins“ (wie Willig sagt) schuf das neue, das aufgeklärte Gustav-Adolf-Bild.

Vielleicht von Schweden beeinflusst, erscheint diese neue Auffassung vorgebildet in dem holländischen Orlogspel Wetsteins⁴⁾ von 1723. Es ist dies ein Episodenstück, das Gustav Adolf als

¹⁾ Nr. 559 (S. 363 f.).

²⁾ Nr. 1. ³⁾ Nr. 601. ⁴⁾ Nr. 550.

den grossen Helden und Beschützer insonderheit Friedrichs V. zeigen soll. Der König fühlt sich als Sieger, er weiss

. . . dat het Lot hem gunstig onderschraagt,
Die voor den gotsdienst en de Vryheit alles waagt.

Doch darüber hinaus ist bedeutsam, dass hier zum ersten Male nicht von einer religiösen, nicht von einer deutschen, sondern von einer weltgeschichtlichen Mission Gustav Adolfs als des Friedensfürsten die Rede ist.

. . . ik hoop het eens den Hemel zal behagen
Een eindt van dezen kryg te maken, die zo lang
Europe heeft beroerd, en die den ondergang
Van't strydb're Duitschlandt zou ontwyfelbaar verwekken,
Zo't haperde aan zyn' Vorst den vrede te voltrekken . . .

Nicht mehr religiöses Heldentum wird besungen, die grosse Persönlichkeit des Staatsmannes und Reformators nach innen und aussen erscheint bedeutsam. Man erinnerte sich jetzt, dass die Wasas ein Bauernkönigtum begründet hatten, dass noch Gustav Adolfs Vater bei Linköping ein blutiges Strafgericht über den Adel hatte ergehen lassen, dass es dann Gustav Adolf gelungen war, Adel und Bauerntum zu einen. Boysen¹⁾ bewundert den König als Schöpfer des schwedischen Schul- und Universitätswesens in einer rein kriegerischen Zeit, Friedrich dem Grossen²⁾ und seinem aufgeklärten Absolutismus lag der Gedanke der Gleichberechtigung der Konfessionen, das „Humanitätsideal“ des selbstlosen Schwedenkönigs nahe, und in der Weiterentwicklung verband der Kampf gegen die bestehende Autorität, das Einsetzen für Freiheit und Brüderlichkeit die Ideen der französischen Revolution mit denen des Schwedenkönigs.

Frankreich hatte die Aufgabe gehabt, in seiner ausgedehnten „Portraitkunst“ den Namen des Königs zu bewahren, bis die Geschichte reif wurde, die Legende umzugestalten. Da ergriff Voltaire³⁾, der erste grosse Historiker Frankreichs, die Gestalt des Königs und formulierte seine staatsmännische und weltgeschichtliche Bedeutung nicht um des Königs willen, sondern aus Gründen der Opposition gegen die ungeschichtlichen Vorgänger im Rahmen weltgeschichtlicher Untersuchung in grösster Schärfe⁴⁾.

C'est un préjugé fort commun en France, que le Cardinal de Richelieu attira seul les armes de Gustave Adolphe en Allemagne et

¹⁾ Nr. 63. ²⁾ Nr. 560 f. ³⁾ Nr. 557 f. ⁴⁾ Nr. 558 (S. 132 f.).

prépara seul cette révolution. Mais il est évident, qu'il ne fit autre chose que profiter des conjonctures. Ferdinand II. avait en effet déclaré la guerre à Gustave; il voulait lui enlever la Livonie . . il soutenait, contre lui Sigismoud son compétiteur au Royaume de Suède; il lui refusait le titre de Roi. L'intérêt, le vengeance et la fierté appelaient Gustave en Allemagne et quand même, lorsqu'il fut en Poméranie, le Ministère de France ne l'eut pas assisté de quelque argent, il n'en aurait pas moins tenté la fortune des armes dans une guerre déjà commencée.

Die Rolle Voltaires ist nicht zu unterschätzen. Korff¹⁾ umschreibt sie in wenigen Sätzen, und er formuliert so scharf, dass sein Zitat jede eigene Umschreibung unnötig macht: „Zwar auch hier wieder gilt zu betonen, dass es von Voltaire allein nicht herrührte, was im 18. Jahrhundert die ganze Geschichtsschreibung umgestaltet hat, aber ohne Zweifel hat niemand diese neuen Tendenzen so pointiert und so geschmackvoll durchgeführt wie er. Nirgends stachen diese Vorzüge so in die Augen, durch niemanden wurden sie so durch die ganze Welt verbreitet. Diese Einschränkung vorweggenommen, war die Tat Voltaires die Einführung kulturgeschichtlicher, kritischer und künstlerischer Prinzipien in die Geschichtsschreibung. Nicht mehr Regentengeschichte, sondern Volksgeschichte und vor allen Dingen Geistesgeschichte zu geben; nicht mehr die wahllose Zusammenstellung aller chronikenmässig überlieferten Ammenmärchen, sondern eine kritische Auslese des Glaubhaften und historisch Wahrscheinlichen und dieses wieder in einer Auswahl zu einem guten, geistvollen und lesbaren Buche zu komponieren: das verstand Voltaire unter Geschichtsschreibung, und er unterschied sich hierdurch von dem ganzen Tross der skrupellos gehäuften Geschichtskompendien, die sich dabei beruhigten, Wissenswertes und Nichtwissenswertes kraus durcheinander mitzuteilen, ohne jemals bis zu dem „Geiste der Begebenheiten“ vorzudringen. Voltaire war der Erste, der ein Nachdenken in das Gebiet der Geschichte trug, nicht bloss Tatsachen referierte, sondern auch über diese Tatsachen räsionierte, oder wie er sich auszudrücken liebte: die Geschichte mit dem philosophischen Geist erfüllte.“

Direkt auf Deutschland hat Voltaire im Falle Gustav Adolfs allerdings kaum gewirkt. Einzig, dass er seine gerechte und von der späteren Geschichtswissenschaft zum Teil weiterhin anerkannte

¹⁾ Nr. 559 (S. 342 f.).

Auffassung auf Friedrich den Grossen übertrug. Dem Preussenkönig¹⁾ war Gustav Adolf neben dem Grossen Kurfürsten ein Liebingsheld. Er hat ihn oft erwähnt und als Beispiel herangezogen; zu einem Gedicht, dessen Vorwurf der König sein sollte, und das er wohl plante, ist er nicht gekommen, aber eine längere Partie in der „Kunst des Krieges“ ist dem Könige gewidmet. Er ist hier als Beschützer der deutschen Freiheit gefeiert:

il vient, il est armé contre la tyrannie
dont Vienne menaçait sa fière Germanie,

und:

la prudence le guide, et Mars est avec lui.

Und an anderer Stelle, in der brandenburgischen Geschichte wird des Königs Staatsklugheit und Tapferkeit gerühmt. Es ist — soweit ein Bild überhaupt aus den schwachen Konturen, die Friedrich gezeichnet hat, zu gewinnen ist — die Aufklärungsauffassung vom toleranten Vorkämpfer nicht der Protestanten, sondern der Gleichberechtigung der Konfessionen angedeutet, die persönliche Tapferkeit hervorgehoben, und es wird — von Voltaires Darstellung in der „histoire de Charles XII.“ etwas abweichend — von der Staatsklugheit gesprochen. Gustav Adolfs persönlichen Mut hat nie eine Legende angezweifelt, die Gedanken von der Gleichberechtigung der Religionen aber und die Betonung der aussen- (und später der inner-) politischen Arbeit des Schwedenkönigs sind einzig der Aufklärung angehörig.

Aber der Schwerpunkt der Entwicklung lag in Schweden. Hier wirkte um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts der aufklärerische Kritiker und nationale Historiker Olof Dalin. Aus seiner doppelten Arbeitsrichtung erhellt nicht nur die typisch schwedische Gustav-Adolf-Auffassung dieser Zeit, in ihr liegt die ganze Verschiedenheit schwedischer und deutscher Geisteshaltung in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts beschlossen: die schwedische Aufklärung ist zugleich die Schöpferin des neuen schwedischen Nationalgedankens. Diese nationale Aufklärung unterscheidet Schweden von Deutschland, wo — ganz schematisch betrachtet — auf eine europäisch gerichtete Aufklärung eine nationale Romantik folgt.

¹⁾ Nr. 560 f.

„Upplysningstidens Romantik“ — die Romantik der Aufklärungszeit — wie der Stockholmer Literarhistoriker Martin Lamm sein grosses Buch genannt hat, beginnt bei Olof Dalin. Dalin ¹⁾ sprach von dem neuen, dem „aufklärerischen“ Gustav Adolf, aber er sprach von ihm im Rahmen einer nationalen Geschichte. Mit Karls XII. erschütterndem Ende hatte Schweden seine Grossmachtstellung verloren; da trat der Historiker auf, der die Dynastie verherrlichte, der die Nation ihre Blütezeit verdankte, und mit Gustav Wasa und Karl XII., Schwedens volkstümlichsten Königen, erweckte er wieder die Liebe und Verehrung für Gustav II. Adolf. Dalins Gedicht „på åminnelse-dagen af Konnung Gustav Adolfs död“ ist vielleicht das einzige Dichtwerk, das des Jahrestages der Schlacht bei Lützen gedenkt. Am stärksten mag sein historisches Märchen „sagan om hästen“ gewirkt haben, in dem Schweden als ein Pferd, die Könige als dessen Reiter dargestellt sind. Von Gustav Adolf, der unter dem Namen Hilmer erscheint, heisst es: „er verstand die Reitkunst von Grund auf“. Dalin betont mehr die ritterliche Seite des Königs, als die human-aufklärerische; klarer als bei ihm wird das Nebeneinander dieser beiden Momente in der Komödie „Konnung Gustaph Adolfs Jagt“, die F.A. Ristell ²⁾ im Anschluss an Collés „partie de chasse de Henri IV.“ verfasste. Hier verschenkt der König, um einen Dienst zu belohnen, ein Stück Land und macht dadurch den rechtmässigen Besitzer unglücklich. Der Sohn dieses vertriebenen Bauern rettet dem König auf einer Jagd das Leben und kann ihn so auf das begangene Unrecht hinweisen. Der König macht sofort sein Versehen gut und verleiht seinem Retter obendrein den Adelstitel. Die Zurückweisung dieser Auszeichnung, das Lob des Bauernstandes und des vor allem anderen gerechten und leutseligen Fürsten Freundschaftserklärung an den Bauernsohn bezeichnen die Tendenz des schwedischen Gustav-Adolf-Bildes in seiner Mischung von demokratisch-aufklärerischen Gedanken und seiner schwärmerisch-sentimentalen Heldenverehrung.

Von dieser „nationalen Aufklärung“ her ist auch das Aufkommen einer Anzahl Schriftchen zu verstehen, die etwa Anekdoten von Gustav Adolf ³⁾ sammelten oder des jungen Königs schmerzliches Liebeserlebnis erzählten. Einer der frühesten Drucke dieser „Kärlekshandel“ ⁴⁾, die unter nationaler Maske dem Sensationsbedürfnis entgegenkamen, scheint der 1686 in Stockholm erschienene zu sein.

¹⁾ Nr. 551 f. ²⁾ Nr. 555. ³⁾ Nr. 554. ⁴⁾ Nr. 553.

Jedoch alle die hier aufgeführten Gründe, die neue Wissenschaft der Aufklärung in Deutschland und Schweden wie die nationale Renaissance der Wasakönige durch und seit Dalin, erklären noch nicht die Hochflut der Gustav-Adolf-Dichtung am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Friedrich dem Grossen¹⁾ und auch Ristell²⁾ war es um die Herausstellung des absolut-aufgeklärten Regententums zu tun, Gustav Adolf war ihnen ein Beispiel; für Dalin³⁾ und Brander⁴⁾ handelte es sich um die ganze Wasadynastie, nicht um den einen König: auf die neue Wissenschaft und auf die Renaissance der Wasadynastie musste noch die eigentliche Gustav-Adolf-Renaissance folgen, wenn dieser König populärer als der Begründer und der Vollender des Geschlechtes werden sollte, wie er es um die Jahrhundertwende tatsächlich war. Diese Gustav-Adolf-Renaissance war das Werk des schwedischen Königs Gustav III. Gustav III. wurde in Verehrung für seine grossen Vorgänger erzogen, und die Gestalt Gustav II. Adolfs muss ihm hierbei einen besonders grossen Eindruck gemacht haben, denn bereits unter seinen frühesten literarischen Versuchen findet sich (in einem Manuskriptbände⁵⁾ der Universität Uppsala, der zugleich Mathematikaufgaben, nach Angabe eines Lehrers angefertigte Zeichnungen und anderes enthält), ein scheinbar für den Erzieher angefertigter Dialog zwischen Henri IV. und Gustav II. Adolf, der einen Höflichkeitstret der beiden Könige enthält, wer der grössere gewesen. Gustav Adolf wird die Krone zuerkannt, weil er so gross und rein aus dem Liebeserlebnis mit Ebba Brahe hervorgegangen sei. Als sich der junge König dann 1772 durch seinen Staatsstreich zum absoluten Herrscher Schwedens machte und die „frihetstid“ beendete, hielt er jene berühmte Rede vor den schwedischen Ständen, in der er den Geist der alten Wasakönige, der Gesetzgeber des freien, geeinten Schweden wiederheraufzuführen zu wollen versprach⁶⁾. Deutlicher wird die besondere Verehrung Gustav II. Adolfs in anderen Reden, wenn der König von seinem Sohne spricht, der einmal „Gustav Adolfs Thron“⁷⁾ besteigen solle, wenn er im gleichen Satze den „grossen Gustav Wasa“ und den „unsterblichen Gustav Adolf“ erwähnt, wenn er im „Ehrendenkmal auf Lennart Torstenson“⁸⁾ sagt, es scheine, als ob Schweden, nachdem es die Frucht der

¹⁾ Nr. 560 f.

²⁾ Nr. 555.

³⁾ Nr. 551 f.

⁴⁾ Nr. 556.

⁵⁾ Nr. 563.

⁶⁾ Nr. 571.

⁷⁾ Nr. 572.

⁸⁾ Nr. 569.

Siege Gustav Adolfs und seiner Mitkämpfer verloren habe, die Namen dieser Männer gescheut habe, jetzt aber sei Gustav Adolfs Name vom Siege und von der Tugend der Unsterblichkeit geheiligt... und die Erinnerung seiner Gesetze habe die Ehrfurcht für seine Tugenden wieder belebt. Besonders aber wird die Verehrung des Königs für seine grossen Vorgänger aus der Gründung der schwedischen Akademie deutlich, zu deren Schutzpatron Gustav Adolf erklärt wurde und dessen Geburtstag als der jährliche Feiertag der neuen Institution bestimmt wurde. Gustav Adolf als Heros schwedischer Gesetzgebung, Wissenschaft und Kunst, das kennzeichnet Gustav III. Stellung am klarsten.

Aber Gustav III. war nicht nur Begründer der Akademie, Schützer und Förderer der Wissenschaften und Künste, er war zugleich dramatischer Dichter. Drei Gustav-Adolf-Dramen stammen aus seiner Feder, die — mag ihr ästhetischer Wert auch recht zweifelhaft sein — als der literarische Ausdruck der Gustav-Adolf-Renaissance zu gelten haben. Drei Grundgedanken sind in diesen Dramen wirksam: der Dalinsche einer nationalen Aufgabe, Verherrlichung der Wasas, verändert durch die besondere Hervorhebung Gustav Adolfs als eines absolut-aufgeklärten Regenten, dann derjenige einer französisch-klassischen Dramentheorie, endlich eine den Geist Rousseaus atmende Weltanschauung. Dieses Nebeneinander macht die Gestalt des Königs so anziehend: die an Friedrich den Grossen gemahnende Spannung zwischen französischer Bildung und starkem Nationalgefühl, verbunden mit dem starken Einschuss neuer — Lamm sagt „romantischer“ — Gedanken in eine von der Aufklärung herkommende Weltanschauung. Neben den Männern, die innerhalb der Aufklärung diese Bewegung schon überwunden hatten, wie Hamann und Herder, stehen solche vom Schlage Gustav III. — in Deutschland ist ihnen etwa Christian Garve zuzuzählen — die eine vom Geiste Rousseaus, Hamanns, Klopstocks oder Svedenborgs durchsetzte Aufklärung repräsentieren. Und diese in König Gustavs Dramen wirksame nationale, von Irrationalismen durchsetzte Aufklärung ist die Geburtsstätte des neuen Gustav-Adolf-Bildes.

Den Stoff¹⁾ zu seinen Dramen fand Gustav III. in der vaterländischen Geschichte; in „Gustav Adolf und Ebba Brahe“ ist ein Vorwurf aus der Jugendgeschichte des Königs behandelt, der König

¹⁾ Nr. 563 ff.

selbst der Held; in „Siri Brahe“ und „Gustav Adolfs Edelmut“ erscheint der König als *deus ex machina*, um die Liebenden, schwedische Edle, die durch Politik oder Intrige getrennt sind, zu vereinen. Aber diese Stoffe aus der Geschichte Schwedens behandelte der König nach den Gesetzen der französischen Schauspielkunst; es sind genaue Quellen¹⁾ nachgewiesen, wie Voltaires „Comtesse de Givry“, Collés „partie de chasse de Henri IV.“ (ein bereits von Ristell benutztes Werk) oder „la curieuse“ der Madame de Geulis, und darüber hinaus stellt Friedlander²⁾ fest, die Art, nach der er (Gustav III.) seine Personen denken und reden lasse, erinnere mehr an den Ton des Versailler und seines eigenen Hofes als an den historisch getreuen. Diese aus französischen Quellen übernommenen und auf französische Manier behandelten Intrigengeschichten Voltaires und der anderen verband nun Gustav mit den historischen Stoffen um Gustav II. Adolf, um den Typus des Idealmonarchen darstellen zu können. In „Gustav Adolfs Edelmut“ hat die Amme ihr eigenes Kind an Stelle des jungen Lars Sparre untergeschoben, Martha Banér, der Gräfin Sparre verpflichtet, soll ihren Sohn heiraten, liebt aber den Sohn der Amme; Gustav Adolf klärt die Verwechslung der beiden Kinder auf, so dass Martha den Geliebten als wirklichen Grafen Sparre heiraten kann. Hier sind zwei sich kreuzende Züge aus dem Gedankenkreis Gustavs interessant: einmal nämlich wünscht Gustav Adolf eine Verbindung zwischen Martha und dem vermeintlichen Sohn der Amme, weil er mehr auf die Verdienste als die Herkunft sieht, zum anderen aber „bricht sich das edle Blut Bahn“, der schlechte Charakter des vermeintlichen Grafen und die Tugend und Bildung des Sohnes der Amme sind durch die wahre Herkunft erklärt. Aufklärerische Demokratie und romantische Aristokratie streiten sich in des Dichters Anschauungen. Besonderer Wert wird auf die Gerechtigkeit Gustav Adolfs gelegt, wenn sich der König so sehr für Martha Banér, deren Vater bei Linköping hingerichtet wurde, also staatsfeindlich gerichtet war, sorgt. Ganz ähnlich ist der ideale Regent in „Siri Brahe“ dargestellt. Ein Graf Gyllenstjerna, der sich der katholischen, in Polen regierenden Linie der Wasas angeschlossen hat, kehrt noch einmal in das nun feindliche Vaterland Schweden zurück, um seine Braut nach Polen zu holen. Man glaubt, er käme

¹⁾ Nr. 577. ²⁾ Nr. 579.

als politischer Spion, und gerade als er verhaftet worden ist, erscheint der junge Kronprinz Gustav Adolf, der den Parteigänger des Gegners sofort befreien lässt. „Einen Schweden zu beschützen, der wie Gyllenstjerna dem König (Sigismund von Polen), den er nun einmal für den rechtmässigen hält, alles aufzuopfern bereit ist, — dies ist eine Pflicht, die mir Herz und Gewissen auferlegen“, und als Gyllenstjerna von so viel Güte überwältigt, Polen verlassen und wieder den schwedischen Wasas dienen will, weist ihn der junge Fürst zurück; er wollte ihn nicht überreden. Der Edelmut ist bis auf die Spitze getrieben. Wieder wird der junge Gustav Adolf durch eine seltsame Mischung von ungestüm-ritterlicher Tapferkeit und geruhig abwägender, rührseliger Gerechtigkeit gekennzeichnet, die „Ursprünglichkeit“ der jungen und die „Tugend“ der alten Anschauung kreuzen sich. Am stärksten werden alle diese Motive naturgemäss in „Gustav Adolf und Ebba Brahe“ sichtbar, einem Drama, in dem der junge König selbst der Held ist und in dem die Geschichte seiner Liebe zu der Edeldame Ebba Brahe geschildert wird. Die Liebenden hatten sich Treue gelobt und glaubten an ihre dauernde Vereinigung, da musste der junge Herrscher in den dänischen Krieg ziehen. Diese Trennungszeit nutzte die Königin-Mutter, die eine politische Heirat für ihren Sohn erstrebte; sie unterschlug Ebba die Briefe Gustav Adolfs, ja sie liess ihr sogar falsche Briefe zukommen, in denen der König seiner Braut zu einer Heirat mit dem Grafen de la Gardie riet. Der Graf, der von des Königs Liebe nichts wusste, liess sich bewegen, Ebba einen Heiratsantrag zu machen, Ebba gehorchte den vermeintlichen Briefen Gustav Adolfs und der König kehrte zurück, gerade als Ebba eine Gräfin de la Gardie wurde. Diese in vielem historische Darstellung verschweigt eines, nämlich dass Ebba erst heiratete, nachdem sie erfahren hatte, dass Gustav Adolf indessen von der schönen Holländerin Margarethe Cabeljau einen Sohn hatte; es kam ja auch Gustav III. nur darauf an, das vorbildliche Verhalten des getäuschten Fürsten ins rechte Licht zu setzen. Gustav Adolf glaubt sich erst verraten und ist verzweifelt, bald sieht er jedoch den Zusammenhang, verzeiht und sieht das Recht seiner Mutter ein, denn der Fürst ist keine Privatperson, er ist der „erste Diener des Staates“, und mit Gustav Adolfs Gelöbnis, stets zuerst seiner Pflichten gegen sein Land zu gedenken, schliesst das Stück. Hier findet sich das neue Gustav-Adolf-Bild

in schärfsten Umrissen: der ritterliche Heldenjüngling und der aufgeklärt-absolute Landesvater in einer Person.

Dass Gustavs III. Vorliebe für den Abnherrn an seinem Hofe eine grosse Gustav-Adolf-Dichtung hervorrufen musste, erscheint selbstverständlich; so finden sich eine erhebliche Zahl mehr oder minder von dem Könige abhängiger gleichzeitiger Dichtungen. Einmal schrieb Kellgren¹⁾ „Gustav Adolf und Ebba Brahe“ in Verse um und G. S. Adlerbeth²⁾ verfasste ein „Divertissement“ als lyrische Einlage in „Gustav Adolfs Edelmut“. Dieses Gedicht hebt, ganz in des Königs Sinne, die Volkstümlichkeit und die Volksverbundenheit Gustav Adolfs hervor. Die Freundschaft mit dem Bauernsohn oder eine Szene, die den König im freundschaftlichen Verkehr mit seinen Untertanen darstellt, fehlt bei Gustav III. nie; so schildert auch Adlerbeth die Episode von der Rettung des Königs durch einen einfachen Soldaten und vom Danke des Königs, der in demselben Gefecht den Soldaten aus gleicher Gefahr rettet. Hier ist Gustavs III. „Legende“ in vier Zeilen erschöpfend erzählt:

Gustav Adolf, du som vågar
För ett älskad folk ditt blod,
Du hvars stora hjerta läger
So aff mildhet, som af mod . . .

Es erscheint nach allem diesem auch nicht seltsam, dass der Erzieher von Gustav III. Sohn, Nils von Rosenstein, für seinen Zögling Totengespräche³⁾ schrieb, in denen Gustav Adolf als Muster eines Regenten sich mit mehreren berühmten Gestalten der Weltgeschichte, mit „Cheops von Ägypten“, Thierry, Scipio, Alkibiades und anderen unterhält. Diese in einem fast lächerlich wirkenden Aufklärungsstil geschriebenen Dialoge sind bedeutsam, weil sie stets die Grösse Gustav Adolfs als Gesetzgeber betonen: man könne sich Staaten, die nie Krieg führten, vorstellen, nicht aber Staaten ohne Gesetze, also sei die Regierungstätigkeit wichtiger als die Strategie, der Gesetzgeber Gustav Adolf mehr zu bewundern als der Kriegsheld. Das Werk, das einzig als Fürstenspiegel und nicht dichterisch von Wert ist, erscheint darum bedeutsam, weil die friedliche Tätigkeit Gustav Adolfs hier am ausgesprochensten betont ist. Weniger direkt von Gustav III. abhängig, als infolge seiner Wirksamkeit angeregt, sind Gabriel Oxenstiernas⁴⁾ „Ode öfver Gustav Adolfs död“, ein konventionelles Poem, und der elfte

¹⁾ Nr. 585.

²⁾ Nr. 587.

³⁾ Nr. 586.

⁴⁾ Nr. 589.

Gesang von Gyllenborgs¹⁾ „Tåget över bält“. In diesem Homer nachgebildeten Epos steigt der Held — Karl XII. — in die Unterwelt und trifft dort auch Gustav II. Adolfs Schatten, den er als den grössten Schweden begrüsst.

Wie stark Gustav III. literarischer Einfluss auf Deutschland gewesen, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden, jedenfalls sind die meisten seiner Schriften (ausser Gustav Adolfs Edelmut) bald nach Erscheinen ins Deutsche übersetzt worden und Ernst Moritz Arndt, Niclas Vogt, Baumgärtner und andere sind direkt oder indirekt sicherlich von der schwedischen Legende abhängig. Am klarsten ist das bei Arndt zu sehen. Der junge Dichter, nicht der knorrige Sänger der Befreiungskriege, der schwärmerische Menschheitsbeglückter, wie ihn Gundolf²⁾ geschildert hat, schreibt in seinem grossen Werke „Geist der Zeit“ von Gustav Adolf als dem „Befreier und Musaget der Menschheit, dem edelsten Manne des Jahrhunderts, dem Vorkämpfer der Gedankenfreiheit und der europäischen Bildung³⁾“.

Ein Gedicht von ihm „Als Gustav IV. bei Lützen das Gedächtnis seines grossen Ahnherrn feierte“⁴⁾ umschreibt den gleichen Gedanken.

. . . solange Sterne kreisend gehen
Wird Gustav Dein Gedächtnis sein.

Denn nicht wie finstere Höllenmächte,
Die Tod und Flammen um sich spein
Zog das gewaltige Schwert die Rechte:
Du fielest für der Menschheit Rechte
Drum sollst Du Menschen heilig sein.
Geht Könige, hier, wo sein Blut
Sein edles Blut im Streit geflossen
Und habt Ihr Tränen nie vergossen,
Steht hier und weint und werdet gut . . .

Das sind Gedanken, die der Freund Gustav IV. Adolfs sich in Schweden zu eigen gemacht hatte. Ähnlich gedenkt Gögkingk in einem Gedicht „Auf der Stelle, wo Gustav Adolf fiel“⁵⁾ des Schwedenkönigs als des einzigen Friedensfürsten im dreissigjährigen Krieg und beklagt das seltsame Geschick, dass gerade der, der kein Eroberer war, im Felde sein Leben lassen musste. Jedenfalls von Schweden her zu verstehen sind diejenigen Werke in deutscher Sprache, die Ebba Brahes Liebe in den Vordergrund rücken, die um 1790 zuerst in Deutschland von dem jungen Gustav

¹⁾ Nr. 588.

²⁾ Nr. 595.

³⁾ Nr. 593.

⁴⁾ Nr. 594.

⁵⁾ Nr. 596.

Adolf sprechen. Hierher gehört der historische Aufsatz von Funks¹⁾ in der „Rheinischen Thalia“ über „Gustav Adolf vor dem deutschen Kriege“ und vor allem Niclas Vogts²⁾ „Gustav Adolf: als Nachtrag zur Europäischen Republik“. Der im Jahre 1790 von den Errungenschaften der französischen Revolution begeisterte Verfasser, der eine allgemeine europäische Republik als Tatsache der nächsten Jahre sieht, beschreibt zur Warnung für seine Zeit eine Vergangenheit voll Ehrgeiz, Blutdurst, Zerrissenheit und Eigennutz, um von diesem düsteren Hintergrunde das Bild des selbstlosen Mannes um so leuchtender sich abheben zu lassen, der auf die Geliebte verzichtet, sein Reich nicht absolut regiert und den bedrängten Freunden zu Hilfe eilt. Gustav Adolfs Hass gegen die andere Konfession, es ist der Hass gegen die herrschende, unduldsame Macht, die Liebe zur unterdrückten Minderheit. Das völlig zerfahrene Werk, in dem dramatische Szenen mit historischen Schilderungen und erzählenden Teilen abwechseln, ist unter den Händen des dichterisch gänzlich unfähigen Verfassers zu einem üblen Machwerk geworden. Der Vers:

Die Gräfin setzte sich auf eine Gartenbank
Und klimperte melodischen Gesang

charakterisiert den ästhetischen Wert zur Genüge.

Eine weitere Gruppe von Dichtungen lässt sich auf eine französische Quelle, eine Anekdote³⁾ zurückverfolgen. Es handelt sich hier um eine eigenartige andere Fassung der Ebbaerzählung. Der König hat den Sohn eines verarmten Adligen, Valvais, der als Bauer lebt und ein Muster von Edelmut ist, an seinen Hof gezogen und ihn mit Ehren überhäuft. Endlich schickt er ihn sogar als seinen Freiwerber zu der Gräfin Adelaide Brahe. Valvais gerät in heftige Gewissenskämpfe, da er seit früher Jugend mit der Gräfin versprochen ist. Doch geht er und beschwört die Geliebte auf den Knien, ihn zu vergessen und dem königlichen Freund anzugehören, er werde sie stets lieben. In dieser Situation wird er von einem missgünstigen Höflinge überrascht, verleumdet, eingekerkert und erst als sich seine Unschuld später erweist, wieder in Ehren aufgenommen. Aus diesem Stoffe hat Wolfgang Heribert von Dalberg⁴⁾ ein Schauspiel gemacht, das in grossen Worten von

¹⁾ Nr. 69. ²⁾ Nr. 591.

³⁾ Die Anekdote war mir nicht zugänglich. Ausführlich handelt über Dalberg und Lidner Martin Lamm. Nr. 600.

⁴⁾ Nr. 597.

Edelmut und Humanität spricht, dabei aber unerträglich tränen-
selig und spiesserhaft ist. In Bengt Lidners¹⁾ nachgelassenen
Werken findet sich ein Entwurf, der sich eng an Dalbergs Werk
anschliesst. Der Entwurf sieht zwei Lösungen vor: in einem
dreiaktigen Drama sollten die Liebenden vereint werden, während
eine Notiz, die auf eine Vergrößerung des Werkes auf 5 Akte
hinweist, von tragischem Ausgange spricht: Valvais tötet sich. Bei
Dalberg wie bei Lidner handelt es sich um die Selbstüberwindung
des Königs. Bei Lidner ist diese Überwindung in einer ausge-
führten Szene besonders anschaulich dargestellt: der König besucht
eine „Operette“, die von Alexanders Edelmut handelt, der Chor sagt:

Nej den blott hjelte är
som self sig öfvervinner,

worauf Adelaide in ihrer Loge aufsteht und ruft:

En sädant vi på thronen ha
Hurrah! Hurrah! Hurrah!

Lidner scheint neben Dalberg die französische Quelle vor-
gelegen zu haben, denn bei Dalberg fehlt diese Einlage
völlig. Ausser diesem Dramenentwurf hat Lidner aber einmal
Gustav Adolfs Tod im Gedicht behandelt und dies bereits mit
allen Kennzeichen späterer Einflüsse, die auf Schiller oder Geyer
hinweisen. Derselbe Vorwurf von Valvais und Adelaide ist,
deutlich im Anschluss an Dalberg, noch einmal als Roman von
Baumgärtner²⁾ behandelt. Die Namen sind jetzt schwedisch und
die ganze Erzählung leicht abgewandelt.

Gänzlich ohne Vorbild — und deshalb kann Willig mit Recht
von „Lokalpatriotismus“ als dem Grunde der Entstehung des
Dramas sprechen — ist Blaimhofers Schauspiel³⁾ „Die Schweden in
Bayern oder die Bürgertreue“. Willig musste das Werk verurteilen,
weil es die Charaktere nicht herausarbeitete, weil es eine
scharfe Stellungnahme vermied, sich für Gustav Adolf, aber gegen
die schwedischen Mordbrennerhorden in seinem Heer, für den
Katholizismus und die Landshuter Bürger zugleich gegen die
bayrischen Soldaten, gegen die bayrische Regierung und die fran-
zösischen Unterhändler entschied. Aber damit verfehlte Willig
Blaimhofers Fragestellung. In dessen Heldenbegriff steht der
Edelmut, die Selbstaufopferung, die Güte obenan, und weil er
kein Dichter ist, verzerrt sich dieser Heldenbegriff zu einer rühr-

¹⁾ Nr. 598 f. ²⁾ Nr. 590. ³⁾ Nr. 601.

seligen Sentimentalität. Solange sich Gustav Adolf und die Lands-huter Bürger als Feinde gegenüberstehen, geschehen auf beiden Seiten unerhörte Roheiten, jedoch als die vornehmsten Bürger sich dazu durchringen, sich opferfreudig für ihre Mitbürger als Geiseln zu stellen, als des Bürgermeisters Weib und Kind vor dem Könige in die Knie sinken, da vergisst auch der über den Mord an seinen Soldaten empörte König seinen Grimm und verschont die Stadt.

Die Gustav-Adolf-Erweckung Gustavs III. — von Blaimhofers isoliert dastehendem und sicher nicht weit verbreitetem Schauspiele kann hier abgesehen werden — betraf den Gesetzgeber, den Friedensfürsten, den Gustav Adolf vor dem deutschen Kriege. Schiller ¹⁾ sah Gustav Adolf mit den Augen des Deutschen, als den Führer im dreissigjährigen Kriege. Für die Entwicklung des jungen Gustav Adolf lag ihm nur die Arbeit Funks ²⁾ in der „Thalia“ vor; seine Grosstat ist es, Gustav Adolf in Deutschland im Sinne der Aufklärungslegende weiter entwickelt zu haben. Er hat den schwärmerischen Jüngling und friederizianischen Fürsten von allen tendenziösen Schlacken der schwedischen Legende gereinigt, indem er ihn als Mann inmitten seines Lebenswerkes gestaltet hat. Schillers Gustav-Adolf-Bild erwuchs aus der schwedischen Legende, aber es war mehr als sie: Der König im Kampf für die Freiheit und zugleich für die Humanität, nationale und menschliche Grösse in einer Person sah er in ihm. In der „Geschichte des dreissigjährigen Krieges“ steht Gustav Adolf lebensvoll vor uns: tapfer, zuversichtlich, fromm und mutig, überzeugt einen Abwehrkrieg führen zu müssen, einen Krieg gegen die Macht, deren tyrannische Gebärde gegen alle menschlichen Rechte verstieß. „Schiller“ — schreibt Strich ³⁾ — „wollte ein Epos schreiben . . . Er dachte an Gustav Adolf, der als ein Kämpfer für die menschliche Freiheit das nationale Interesse mit dem menschlichen vereinigte“. Und später, als der Plan des grossen Epos längst aufgegeben war, dachte der Dichter auf der Suche nach einem Tragödienstoff wieder an Gustav Adolf ⁴⁾, und vielleicht keimte der Wallensteinplan, als der Dichter die mangelnde Eignung des Schwedenkönigs zu einem dramatischen Helden, wie er ihn verstand, erkannte. Ausser einer romantischen Jugendepisode und einer schmerzlichen Entsagung enthält Gustav

¹⁾ Nr. 602f. ²⁾ Nr. 69. ³⁾ Nr. 604.

⁴⁾ Vgl. hierzu einen Brief von Balthasar Bang aus dem Jahre 1800 über ein Gespräch mit Schiller „Er sprach mit mir über . . . Gustav Adolf, dessen Leben er einmal zu einer Tragödie verwerten wollte“ (p. 344 in Nr. 603).

Adolfs Leben keine inneren Kämpfe persönlicher Natur. Ohne Fehlgang er den ihm vorgeschriebenen Weg, von den Freunden geliebt, von den Feinden gefürchtet; kein innerer Bruch biegt dieses einfache und durch seine Schlichtheit grosse Leben um, bis ein früher ruhmvoller Tod es endet. Die einzige Katastrophe ist der Tod; es ist für Schiller unmöglich, in einem Gustav-Adolf-Drama einen Höhepunkt zu finden, der im dritten Akt läge, und dann retardierend durch zwei Akte das Leben des Helden weiterzuführen, bis am Ende der Tod eine Schuld sühnt. Gustavs Leben geht in einer steilen Kurve aufwärts bis zum Ende: solches Heldenlied ist undramatisch. So schuf Schiller kein neues Gustav-Adolf-Bild, er führte nur das schwedische Bild weiter, und er veränderte gleichzeitig die Gestaltungsmöglichkeit des Gustav-Adolf-Stoffes durch seinen dramatischen Heldenbegriff. Dann schrieb er den Wallenstein, in dem Gustav Adolf im Hintergrunde eindeutig, leuchtend und klar geschildert werden konnte.

Goethe¹⁾ hat sich wenig mit Gustav Adolf beschäftigt. Ein paar Male erwähnt er den Namen des Königs, dann die Erzählung von Gustav Adolf und Wallenstein vor Nürnberg aus dem „Fürther Taschenbuch“ und in zwei Tagebuchnotizen vom 16. und 18. November 1825 findet sich die Bemerkung, der Ritter Gomm habe ihm während seiner Reise durch Deutschland sein Gedicht auf den Schwedenstein vorgelesen und er — Goethe — wolle sich für die Drucklegung des Gedichtes verwenden. Von einer gesprächsweise überlieferten Bemerkung, die sich eng an den Schluss der Schillerschen Darstellung anschliesst, wird in anderem Zusammenhange zu reden sein.

Eine kleine Stelle hatte zur selben Zeit Gustav Adolf als Führer im deutschen Kriege auch in der schwedischen Literatur. Bengt Lidner²⁾, der Verfasser von Valvais und Adelaide (siehe oben) hat ein Gedicht, ein Stimmungsbild vom Schlachtfeld bei Lützen, geschrieben, in dem das immer wiederkehrende Motiv vom dichten Nebel am Schlachttage im Mittelpunkt steht. Ausserdem finden sich in Volksliedern und auf Flugblättern verbreitete Kriegslieder aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts³⁾, Hinweise auf die kriegerische Arbeit Gustav Adolfs und Gelöbnisse, seinen Soldaten gleichzukommen. Die bedeutendste Erweiterung der schwedischen Legende ist jedoch die Darstellung des Historikers Geijer. Wenn

¹⁾ Nr. 606. ²⁾ Nr. 598 f. ³⁾ Nr. 608 f.

man Geijer den Führer der schwedischen Romantik nennt, so besagt dieser terminus keine Abhängigkeit etwa von der romantischen Schule in Deutschland. Der Schwede nennt Romantik diejenige Bewegung, in der die Motive, die bei Gustav III. schon angedeutet sind: Rousseauismus, Gefühlsdurchbruch usw. in Verbindung mit den Einflüssen der deutschen klassischen Generation, der idealistischen Philosophie und der älteren Romantik zur vollen Entfaltung gelangen. Geijer¹⁾ als Führer der schwedischen Romantik, soweit sie sich in „Götiska förbundet“ darstellt, besagt nichts weiter als die gegen die Aufklärung gerichtete Tendenz seines Werkes. Sieht man von den nationalen Verschiedenheiten Schillers und Geijers ab, stellt man die Verschiebung in Rechnung, die dadurch entstand, dass Geijer mit den Augen des Schweden, Schiller mit denen des Deutschen an Gustav Adolf herantrat, so ist ihr Bild ungefähr das gleiche. Man kann die Geschichtswerke dieser beiden Männer, die Historiker und Dichter waren, an die Spitze der Betrachtung der Gustav-Adolf-Rezeption im 19. Jahrhundert stellen, man kann von der ungefähren Gleichartigkeit ihrer Legende sprechen, und man gewinnt von hier aus den geeignetsten Ansatzpunkt zur Betrachtung der verschiedenen Entwicklungen in Deutschland und in Schweden.

Da bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, vielfach sogar bis heute, für eine grosse Epigonenschar Schillers Heldenbegriff ebenso bestimmend geblieben ist, wie sein der Humanitätszeit entsprechendes Gustav-Adolf-Bild, konnte es unter den Nachfolgedramen des „Wallenstein“, die den Schwedenkönig in den Mittelpunkt stellten, keine bedeutenden Werke geben. Die Dichter, die im Bestreben, Schillers Trilogie einen „Gustav Adolf“ gegenüberzustellen, des Königs Feldzug und Tod in fünf Akten beschrieben, waren keine Dramatiker; sonst hätten sie in Erkenntnis des untragischen Vorwurfs ihren Plan gleich ihrem Meister nicht ausgeführt. Die beiden, die es doch taten: Friedrich Förster²⁾ und der Schwede Beskow³⁾, scheiterten notwendig. Försters, von Willig eingehend analysiertes Drama ist nur darum bedeutsam, weil es das Moment erwähnt, das für eine spätere Dichtung Mittelpunkt der Gustav-Adolf-Dichtung ist, das Streben nach der deutschen Kaiserkrone, ohne freilich die Bedeutung dieses Gedankens zu würdigen. Wie es dem

¹⁾ Nr. 81 f. ²⁾ Nr. 610. ³⁾ Nr. 611.

Erscheinungsjahr des Dramas — 1833 — entspricht, ist das Freiheitsideal, das Gustav Adolf verfißt, nicht mehr das der französischen Revolution, sondern das der Befreiungskriege¹⁾. Oehlen- schläger hat seiner deutschen Übersetzung von Beskows²⁾ „Gustav Adolf“ ein Vorwort vorangesetzt, in dem er die Art des Dichters, sich genau an die Geschichte (das heisst an Schiller) zu halten und dabei Partei zu nehmen, lobt. Ich kann in Beskows, wie in Försters Drama keine bedeutsamen Erscheinungen, nur Versuche mit untauglichen Mitteln sehen: statt dramatischen Aufbaues können sie nur ohne Einheit des Ortes und der Zeit Szenen aus Gustav Adolfs Kriegszug aneinanderreihen, und ihre Charakterisierung, die getreu der Schillerschen Überlieferung, Gustav Adolf ganz hell malen muss, kann nichts als ihm einen ganz schwarz gezeichneten Katholizismus gegenüberstellen. Diese Dramen mit Schillers untragischem Gustav Adolf als tragischem Helden sind flaches Epigontum; möglich wird die Gestaltung des Königs erst wieder, wenn der Dichter nicht mehr ihn in den Mittelpunkt der Tragödie stellt, nicht einen Helden, sondern das Widerspiel zwischen dem in sich geschlossenen, befreiten, untragischen Menschen und einer mit sich ringenden, problematischen Persönlichkeit. Unter diesem Gesichtspunkt wollte Otto Ludwig³⁾ den Wallensteinstoff neu formen: „Hauptthema: Wallenstein kann sich nicht bescheiden, Gustav Adolf . . . kann sich bescheiden“ notiert er. Dem Kämpfenden bleibt das letzte Ziel stets unerfüllt, der seine Grenzen erkennt, vollendet sich; so siegt Gustav Adolf im Tode, Wallenstein stirbt schuldig. Der Schwedenkönig, dem in dem gross- angelegten Drama nur zwei Szenen — Empfang in Deutschland und Schlacht bei Lützen — zudedacht waren, soll mit folgenden Charaktereigenschaften geschildert werden: „Gibt Gott allein die Ehre, will Unbilden rächen . . . protestantisch, fromm, bigott und pietistisch, Fantasie und Gemüt.“ Wenn Otto Jacobi⁴⁾ sein Drama „Gustav Adolf und Wallenstein“ nannte, so wollte er doch nicht das gleiche wie Ludwig, er wollte nur innerhalb einer Trilogie

¹⁾ Diese Feststellung findet sich bereits bei Willig, auf dessen ästhetische Beurteilung des Dramas verwiesen sei.

²⁾ Bedeutsam ist die Kritik Tegnér's an Beskows Drama (samml. skr. Jubelfestuppl. VI, 317), in der der epische Charakter des Gustav-Adolf-Stoffes hervorgehoben und im übrigen die „Idealisierung“ des Königs für die Dichtung zugestanden, für die Geschichte abgelehnt wird.

³⁾ Nr. 612 f. ⁴⁾ Nr. 614.

in diesem Drama den Teil des Krieges schildern, dem sie ihr Gepräge aufdrückten, und so wäre sein Werk in die Reihe der Förster und Beskow einzuordnen, verschöbe sich das tragische Problem nicht völlig dadurch, dass weder der ganz untragische Schwedenkönig, noch der ringende, aber erlösungsfähig ringende Wallenstein zum eigentlichen Helden gemacht sind. Die Handlung gruppiert sich um den Herzog von Lauenburg, der den König ermordet, weil er die Gründe für dessen Eingreifen in den Krieg für verderblich hält und den König persönlich hasst. Er fürchtet, Gustav Adolf der „Fremde“ werde sich die deutsche Kaiserkrone aufs Haupt setzen:

Ihn macht der Glaube stark, er wirds erreichen.

. . . schreitet er

So sicher doch, als trüg er schon das Zepter

Des Kaisers in der Hand; der Schwed in Deutschland,

Das wende Gott von uns . . .

Jacobi stellt den Krieg eigentlich als einen Kampf der deutschen Fürsten mit dem Hause Habsburg um die deutsche Kaiserkrone dar. Gustav Adolf wird ebenso wie in allen früheren Dramen geschildert, ist also kein tragischer Held. Tragisch sind Lauenburgs Zweifel an seiner Mission, dramatisch verschärft durch einen Zug des Hagen-Kriemhild-Motivs: Die Königin bittet den herzoglichen Vetter, ihren Gemahl im Kriege nie allein zu lassen. Das Wallenstein-drama läuft, nur durch die Person Lauenburgs verbunden, ziemlich unvermittelt neben dieser Tragödie her. Der andere grosse Mangel des Werkes besteht darin, dass Franz Albrecht von Sachsen-Lauenburg nach dem Morde aus dem Stücke verschwindet und die letzte Szene einen schwedisch-deutschen Konflikt behandelt: Bernhard von Weimar stösst den Schweden, der die deutschen Mörder seines Königs verflucht, nieder und setzt sich selbst an die Spitze des Heeres. Das Werk ist somit nur als Tragödie von den deutschen Fürsten zu verstehen.

Der untragische Gustav Adolf ist im Drama nicht als Held für sich, wohl aber als Gegenspieler möglich; zu dieser Gestaltungsmöglichkeit tritt eine zweite, das Episodenstück. In einer erfundenen oder teilweise geschichtlichen Handlung tritt der undramatische Gustav Adolf am Ende als *deus ex machina* auf, um die Liebenden der Haupthandlung zu vereinen. Man kann die Stücke als Liebesdramen auf historischem Hintergrunde bezeichnen. Hochkirchs¹⁾ 1797 veröffentlichtes Drama behandelt des Bauernburschen,

¹⁾ Nr. 616.

jetzt Leutnant Konrads Liebesgeschichte in loser Verbindung mit den Ereignissen von Lützen. In Bahrds¹⁾ Schauer- und Schicksalsdrama „Die Grabesbraut oder Gustav Adolf in München“ — die Geschmacklosigkeit des Stückes überbietet die des Titels noch bei weitem — finden sich Motive aus fast allen Schillerschen Dramen, und sogar der Faust ist geplündert. Beispiellos ist jedoch die letzte Szene, in der die scheinote Braut im Leichenhemd dem Sarge entsteigt und dem in derselben Gruft befindlichen Bräutigam in die Arme sinkt. Gustav Adolf, der seinen Adjutanten — eben diesen Bräutigam — in verräterischen Unterhandlungen mit den Katholiken glaubt, überrascht das Paar und gibt ihm seinen Segen. Gubitz²⁾ nahm sich einen wirklichen Vorfall aus dem Feldzuge Gustav Adolfs zum Vorwurf. Ein junges Mädchen träumt von Gefahren, die Gustav Adolf auf seinem Erkundungsritte drohen. Ihr Geliebter lässt sich bestimmen, dem Könige nachzureiten, und kann ihn, der in einen Hinterhalt des kaiserlichen Generals Conti geraten war, befreien. Gustav Adolfs Segen beschliesst auch hier das Stück. Der Held in den zahlreichen Schauspielen vom Sturme auf Magdeburg ist gewöhnlich Dietrich von Falkenberg, der vom König entsandte Befehlshaber, oder ein tapferer Bürger. Von Gustav Adolf als dem Retter wird viel gesprochen, doch ist nirgends eine Gestaltung zu spüren.

Einen Roman, der den Schillerschen Gustav Adolf in den Mittelpunkt rückt, gibt es meines Wissens nicht, wohl aber einige grosse Romane, die den gesamten dreissigjährigen Krieg zum Vorwurf haben. Es wird seltener eine historische Person in den Mittelpunkt gestellt, wie bei Rebmann³⁾ oder Willkomm⁴⁾ der Herzog Wallenstein. Zumeist treten die historischen Personen in den Hintergrund zugunsten einer erfundenen Fabel, die einen jungen Mann während des Krieges in der Nähe des historischen Helden Wunder an Tapferkeit und Klugheit verrichten lässt. Hans von Starschädel ist in Heinrich Laubes⁵⁾ Roman „der Deutsche Krieg“ eine solche Figur. Beim Roman wie in der Novelle — deren Bibliographie in der vorliegenden Arbeit sehr unvollkommen geblieben sein mag, weil zum Titel meist Namen wie „Axel“ oder gänzlich indifferente Formen wie „ritterlicher Sinn“ gewählt sind — fällt auf, dass die Schilderungen meist vom Standpunkte des kaiserlichen Heeres ausgehen. Oder die Schicksale einer pro-

¹⁾ Nr. 615. ²⁾ Nr. 617. ³⁾ Nr. 621. ⁴⁾ Nr. 622. ⁵⁾ Nr. 624.

testantischen Bürgerfamilie inmitten des kaiserlichen oder ligistischen Machtbereiches bestreiten die Handlung, an deren Ende die Schweden als Retter auftreten. Diese Dichtungsgattung ist mit den Namen van der Velde¹⁾ und Friedrich von Tromlitz²⁾ verknüpft. In einer Charakterisierung Gustav Adolfs sind diese Werke ungeeignet. Häufiger sind Romane aus der nachgustavianischen Zeit des Krieges. Luise Pichlers³⁾ Erzählung „Aus böser Zeit“ spielt in Herzog Bernhards Heer; da lebt Gustav Adolf noch als grosser König im Munde seiner Soldaten. „Der König konnte alles wagen, weil er alles wagen durfte,“ so charakterisiert die Verfasserin Gustav Adolf. Caroline Pichler⁴⁾, deren Roman zur Zeit der Osnabrücker Friedensverhandlungen spielt, spricht von den Schweden nur als den Feinden Deutschlands. Es fällt auf, dass auch in Romanzyklen, wie zum Beispiel Gustav Freytags „Ahnen“, die Gestalt Gustav Adolfs nicht auftritt; die im dreissigjährigen Kriege spielenden Abschnitte behandeln entweder die letzten Jahre des Krieges⁵⁾ oder, wie bei Luise Mühlbach⁶⁾, die erste Zeit mit Friedrich V. im Mittelpunkt.

Auf eine genaue Durchsicht der Jugendliteratur wurde verzichtet, da die Schriften Nöldechens und Höckers keine erwähnenswerten Gesichtspunkte ergaben. Auch die Lyrik wurde nicht systematisch bearbeitet, da Röhrig⁷⁾ anscheinend eine gründliche Arbeit geleistet hat und sich bei ihm keine Dichtungen fanden, die neue Gesichtspunkte für die Gestaltung Gustav Adolfs beibrächten. Drei Dichtungen seien noch erwähnt, ein „lyrisch episches Gemälde: der Sieg bei Lützen“ von Emil Schmidt⁸⁾, ein an Uhlands „Rauschbart“-Balladen angelehntes Gedicht von Moritz Weisse⁹⁾ und ein episches „Ehrengedächtnis Gustav Adolfs“ von Vörckel¹⁰⁾, das sich eng an Jollivet¹¹⁾ anschliesst. Endlich gehören hierher einige Dichtungen, die nicht ihrer Bedeutung sondern ihrer Verfasser wegen interessant sind. Es sind vor allem drei Jugendoden Hölderlins¹²⁾. Die drei Gedichte — Viëtor¹³⁾ bezeichnet sie als drei Anläufe metrischer Natur für ein Gedicht — sind nur aus dem jugendlichen Heroenkulte des noch ungriechischen, von Klopstock beeinflussten Hölderlin zu verstehen. Die „Symbole eines leidenschaftlichen Ehrgeizes“ verdichteten sich in der Entwicklung des jungen Hölderlin zu Individuen und in distanzierter

¹⁾ Nr. 631 f.

²⁾ Nr. 628 f.

³⁾ Nr. 627.

⁴⁾ Nr. 626.

⁵⁾ Nr. 625.

⁶⁾ Nr. 623.

⁷⁾ Nr. 2.

⁸⁾ Nr. 634.

⁹⁾ Nr. 640.

¹⁰⁾ Nr. 635.

¹¹⁾ Nr. 508.

¹²⁾ Nr. 636.

¹³⁾ Nr. 23.

Ehrfurcht verneigt sich Hölderlin vor dem grossen Schatten (vgl. Viëtor) — Gustav Adolf erscheint dem jungen Theologen als Retter der Freiheit, Bruder der Schwachen, Erzwinger des Rechts, Schützer der Frommen, grosser Sieger, und der Dichter wünscht von seinen gottgesandten Taten keine zu vergessen. Des Dichters Auffassung ist also eine protestantische, die einige der Gedanken der Spätaufklärung bewahrt hat.

Ganz merkwürdig ist der Grund, aus dem Gutzkow¹⁾ Gustav Adolf besang. Er will Jenny Lind, als sie aus Schweden kam, dadurch feiern, dass er in einem Gedicht nachweist, stets sei das für Deutschland Gute und Schöne aus dem Norden gekommen, und so kommt es zwischen einer Strophe über den Skaldensang und die Edda und einer über Jenny Lind zu der Strophe

Zum andern Male von der Ostsee Borden
Half freien Geistes zweifelndem Versagen
Ein Heldenfürst mit glaubensfrohem Wagen —
Und wieder kam der Retter aus dem Norden.

Überblickt man die Reihe der Dichter, die sich in direktem Anschluss an Schiller mit Gustav Adolf beschäftigen, so ergibt sich ein unerfreuliches Bild. Sieht man von Hölderlin ab, dessen Heldenbegriff eine eigenartige Einstellung zu dem Schwedenkönig bedingte, so ist es, vor allem in der Dramatik, eine kraftlose Epigonen-dichtung, der man sich gegenüber sieht.

Epigonenliteratur ist diese Dichtung darum, weil sie ein unter der Bedingung des Humanitätsideales entstandenes Bild kritiklos immer wieder zu gestalten suchte, obwohl das Ideal der Humanität längst veraltet war. Das für Schiller aus seiner ganzen Natur heraus notwendige Bild wurde sinnlos, indem man es immer wiederholte, statt sich ein eigenes Bild neu zu schaffen. Diese Neuschaffung vollbrachten erst einige Dichter aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts: ein religiöser Freiheitsheld war ein ihnen adaequater dramatischer Held, nur hatte das Wort Freiheit nicht mehr den Sinn von Humanität, sondern von Einheit. Und zwar Einheit im doppelten Sinne: Einheit der Konfessionen und Einheit des deutschen Reiches. Ortlepps Gedichtbuch „Lieder eines politischen Tagwächters“ vom Jahre 1843 weist auf seine politische und literarische Stellung in der Nähe von Dingelstedt, auf seine Zugehörigkeit zu dem Kreise der jungen deutschen Revolutionäre von 1848. In seiner lyrischen Fantasie „Gustav Adolf“²⁾ sieht

¹⁾ Nr. 646. ²⁾ Nr. 647 f.

Örtlepp visionär den Anbruch der neuen Zeit und den Schwedenkönig als ihren Verkünder. Nicht die Tat des Königs in ihrer historischen Bedeutung besingt er, sondern den hochgemuten Freiheitshelden, dem eine Einigung der Konfessionen, dem eine deutsche Reichseinheit als höchstes Ziel vorschwebte¹⁾.

Der gleiche Gedanke einer politischen, zugleich einer religiösen Einheit, ist der Kern von Karl Hermann Simons Epos Gustav Adolf²⁾.

Mit Gott sollst Du im heiligen Kampfe siegen

Auf Lutheraner, auf, Ihr Katholiken
Vereinigt Euch zu schönem Bruderband
Was lasst Ihr Deutschlands Rosen frech zerknicken,
Mit Blut besudeln Euer Vaterland?
Eilt, eilt, den Fanatismus zu ersticken,
Der alles würgt mit feiler Henkershand . . .

Dem langen, in Stansen geschriebenen Epos, das auf die Schilderung der Kriegereignisse im einzelnen ebenso verzichtet, wie auf eine Charakterisierung des Helden, ist als Motto vorausgestellt:

Unsterblich sind die Herzen, die da lieben.

Gustav Adolf ist für Simon ein für die Reichseinheit kämpfender Helfer für Deutschland. C. F. Ridderstads³⁾ scenisk monolog „Gustav Adolf vid Lützen“ gehört hierher (wiewohl vom deutschen Einheitsgedanken naturgemäss nicht die Rede ist), weil die Aufgabe des Dichters als eine politische gekennzeichnet wird und Ridderstad eine politische Wirkung seiner Verse erhofft. Sein Gustav-Adolf-Bild ist das Geijersche, aber er gestaltet es aus polemischen Gründen.

Ridderstad, Simon und Örtlepp schufen zwar kein neues, von Schiller grundsätzlich verschiedenes Gustav-Adolf-Bild⁴⁾, aber sie schufen sich ein Bild aus dem Gesichtskreis ihrer Zeit heraus, ein für ihre Zeit abgewandeltes Bild. Und das scheidet die Entwicklungslinie Schiller—Simon von der Reihe, die von Schiller zu seinen sklavischen Nachahmern führt, es scheidet sie aber auch von der folgenden Reihe, die an Stelle des verlorenen Humanitätsideales ein anderes — überkommenes — Glaubensideal setzt.

¹⁾ Vgl. hierzu aus dem „politischen Tagwächter“ die Lieder zur Förderung einer katholisch-protestantischen Union. ²⁾ Nr. 649. ³⁾ Nr. 650.

⁴⁾ Es gehören hierher noch eine Anzahl anderer Werke, die, weil der Einheitsgedanke in ihnen nur nebensächliche Bedeutung hat, an anderer Stelle behandelt sind.

Schiller hatte einen tapferen und gottesfürchtigen Gustav Adolf geschildert — so sieht ihn die Mehrzahl der Menschen heute noch. Aber langsam entwickelte sich aus dem Schillerschen Menschen, der um der Freiheit der unterdrückten Brüder willen in den Kampf eingriff, ein von nichts als selbstlosem Religions-eifer beseelter Mann, der um der Freiheit der Glaubensbrüder willen zu Felde zog. Der schlichten Frömmigkeit der Freiheitsjahre lag der Gedanke des reisigen Glaubensstreiters für „Evangelische Libertät“ nahe, und der 1832 endgültig zu einem grossen Verbands zusammengeschlossene Gustav-Adolf-Verein verhalf diesem Bilde zu dauernder Befestigung. Der König als Patron eines Vereines, dessen Aufgabe der Schutz evangelischer Minderheiten in andersgläubigen Gebieten ist, das zeigt deutlich, was er für die meisten Menschen darstellte und noch heute darstellt, das gibt zugleich die Richtschnur für die Gestaltung seines Bildes.

Wenn im folgenden die Dichtung, die sich an den Gustav-Adolf-Verein anschliesst, charakterisiert wird, so ist dabei streng zu scheiden zwischen Werken, die aus dem Geiste des Vereines heraus den konfessionell bestimmten Gustav Adolf gestalteten, und Werken, die als Festspiele oder Werbeschriften Arbeit des Vereines selbst darstellen. Einzelanalysen der Werke dieser Gattungen erscheinen unfruchtbar, denn die Grundeinstellung ist überall die gleiche, und für die Durchführung macht sich mit der Zeit ein gewisses Schema geltend; mit geringen Ausnahmen haben alle diese Dichtungen, die zumeist sehr gut gemeint, aber recht unkünstlerisch gestaltet sind, den gleichen Inhalt. Das Epos schildert im Einleitungskapitel entweder die Geburt Gustav Adolfs oder beginnt mit der Erzählung von des jungen Prinzen Liebe zu Ebba Brahe, vom Kampf um diese Liebe und von der Entsagung. F. Schmidt¹⁾ und der von ihm abhängige Hoffmeister²⁾ — die Abhängigkeit erhellt deutlich aus der Einführung der prophetischen Kammerfrau Rexel und aus der Rolle der kleinen Christine — gehen in ihrem Bestreben, den Helden als den vollkommensten aller Menschen zu zeigen, soweit, dass sie ihr Werk mit einer unerträglich sentimentalischen Werbung des Prinzen um Marie Eleonore als der einzigen Liebe seines Lebens beginnen. An zweiter Stelle stehen in den Schriften gewöhnlich Szenen, die Gustav Adolfs, des stürmenden jungen Herrschers, Verhältnis zu dem besonnenen Oxenstierna be-

¹⁾ Nr. 657. ²⁾ Nr. 658.

handeln und zugleich das innige Familienleben der Majestäten darstellen. Hoffmeister versteigt sich in dieser Szene zu den Versen:

Wohl ihm, dem unterm warmen Dache
Der Nahrung Quelle reichlich fließt
Und der im traulichen Gemache
des Hauses stilles Glück genießt,

Verse, die den ästhetischen Wert der Dichtung genügend kennzeichnen. Dramen beginnen zumeist mit dem Beschluss des Kriegszuges, Gustav Adolfs Abschiedsrede im Reichsrat und dem sehr tränenreichen Abschied von Weib und Kind. Dieses Kapitel fehlt auch in keinem Epos, ebensowenig wie das folgende, das gleichfalls einen beliebten Dramenanfang bildet: Gustav Adolfs Landung in Deutschland und sein lange für historisch gehaltenes Gebet¹⁾. Bei der Szene vor Berlin, in der Gustav Adolf dem unschlüssigen Schwager, Brandenburgs Kurfürsten, und seinem Minister Schwarzenberg hart zusetzt, wird der Kurfürst zumeist zugunsten des Schweden, der völlig als Deutscher aufgefasst ist, recht unerfreulich gezeichnet. Um die Hohenzollern in nicht allzu ungünstigem Licht erscheinen zu lassen, werden dem kleinen Kurprinzen — dem späteren Grossen Kurfürsten — mehrfach die seinen Vater belastenden Worte in den Mund gelegt. Das nächste Bild bespricht zumeist den Fall Magdeburgs; Nolde²⁾ freilich findet:

Wir müssten zwar noch Magdeburg beschauen,
Doch allzu viel erfüllt es uns mit Grauen,
Drum sei das Bild hinweggestellt.

Die letzten vier Szenen sind gewöhnlich: Breitenfeld, der Einzug in Frankfurt, eine Szene in Bayern, meist im Lager von Nürnberg, wo häufig die meuternden Deutschen in des Königs Heer den schwedischen gottesfürchtigen Soldaten gegenübergestellt werden, endlich Lützen. Epen enthalten zumeist ein Schlusskapitel allgemeiner Art, das oft in ein Gebet ausklingt, Gott möge den evangelischen Glauben beschützen. Abweichend in der Komposition ist Hackenbergs³⁾ Text zu Bruchs Oratorium „Gustav Adolf“. Dem Könige (Bariton), Bernhard von Weimar (Tenor) und Leubelfing (Alt) sind moderne Lieder und Umdichtungen zeitgenössischer Texte in den Mund gelegt. Die Dramen sind von Willig einzeln analysiert, das dramatisch sehr naiv komponierte von Zeidler⁴⁾ mit seinen hundert Personen sehr glücklich durch Goethes Wort vom „Raritätenkasten der Geschichte“ charakterisiert. Von den

¹⁾ Nr. 154. ²⁾ Nr. 656. ³⁾ Nr. 661. ⁴⁾ Nr. 654.

eigentlichen Festspielen sind die meisten von Willig besprochen, hingewiesen sei nur auf zwei Episodenstücke, die ihm entgangen sind: Gustav Adolf und die Leipziger Bäcker von Elisabeth Schmidt¹⁾ und die Schwedensäule am Rhein von Conrad Fron²⁾.

Die Lyrik³⁾ zeitigte neben manchen recht wertvollen Gedichten, wie die von Moeser, Haltaus oder Stöber, einige sonderbare Blüten, so das anonym erschienene Gedicht einer Lehrerin, in dem der Gustav-Adolf-Verein als der Sohn des ohne männliche Nachkommen verstorbenen Königs gefeiert wird. Neben den Festspielen gehören lyrische Zyklen, wie Kreffts⁴⁾ „Fünf Bilder aus dem Leben Gustav Adolfs“ und erzählende Schriften auch für Kinder oder unter dem Gesichtspunkte der Eignung für Vorlesungen an Vereinsabenden der Werbearbeit des Gustav-Adolf-Vereins an.

Diese Dichtungen sind Schriften des Gustav-Adolf-Vereins und als solche protestantisch; von ihnen sind jedoch die wenigen Werke zu scheiden, die eine bewusst konfessionelle Tendenz nicht im Sinne der Missionsidee des Vereins, sondern im Sinne der Herausstellung des konfessionellen Gegensatzes verfolgen. Von evangelischer Seite kennzeichnet sich das (Willig nicht bekannte) Drama von Holtzendorff-Vietmannsdorf⁵⁾ schon durch die Widmung

Dem Papste Pius IX. zugeeignet:

Auch der Heilige Vater zu Rom
Steht da vor dem Heiligtum der
Geschichte, die da richtet durch
den Geist der Wahrheit

als hierher gehörig. „Das Reich, das da kommen möge, hat nichts zu tun mit der weltlichen Herrlichkeit des Papstes . . . Die Heimat ist nicht Rom.“ Dies an einem grossen historischen Beispiele zu erörtern, ist die Absicht des Verfassers. Gemäss diesen Sätzen des Vorwortes steht Gustav Adolf inmitten einer belanglosen Nebenhandlung als unbedingter Katholikenhasser und Kämpfer für wahres — protestantisches — Deutschtum.

Conrad von Bolandens⁶⁾ Roman Gustav Adolf ist die einzige mir bekannte Gustav-Adolf-Dichtung dieser Zeit von katholischer Seite. In einer etwa Laubes⁷⁾ „Deutschem Kriege“ ähnlichen Weise verflucht Bolanden eine Liebesgeschichte mit den historischen Kriegsereignissen. Der junge Held der Erzählung, der sich be-

1) Nr. 678.

2) Nr. 671.

3) Nr. 676 ff.

4) Nr. 667.

5) Nr. 685.

6) Nr. 686.

7) Nr. 624.

geistert an Gustav Adolf an, erkennt nach und nach den Schwedenfürsten in seiner wahren Gestalt: als einen grausamen, ehrgeizigen Menschen, der nicht nur Eroberer, der Mörder, Räuber, Verbrecher gegen jedes Gebot, gegen jede gute Sitte, dabei ein berechnender Diplomat ist. Die undurchdringliche Maske, hinter der der König, ein Schauspieler, sein wahres Wesen glänzend zu verbergen weiss, lässt den jungen Helden lange dem Einflusse des Fürsten erliegen. Den persönlichen Eindruck, den Gustav Adolf auf seine Umgebung ausgeübt haben soll, hat der Verfasser also doch in sein Werk als Wesenszug des Gehassten mit übernehmen müssen. Dies ist um so merkwürdiger, als bei Bolandens Gustav Adolf, der den Krieg ohne genügende Geldmittel unternahm, ein Spielball in den Händen seiner Soldaten ist. Der König — selbst ein grober Landsknecht, wenn es gilt, sich mit den Soldaten zu unterhalten — wird von einem Söldner auf dem Schlachtfelde von Lützen unter den Leichen gesucht, und hierbei charakterisieren die Soldaten ihren Führer folgendermassen:

Ich würde gern sagen, Gott solle ihm gnädig sein, aber schau ich hin über das abscheuliche Blutfeld, denk ich an die Schlachtfelder in Polen, Dänemark und Deutschland, die dieser tote König verschuldet hat, dann weiss ich warhaftig nicht, ob Gott ihm gnädig sein wird.

Doch sind Erscheinungen wie Bolandens Roman nicht als Dichtungen, sondern als katholische Abwehr gegen die protestantischen Tendenzschriften zu bewerten. Sie bilden kein Glied in der fortschreitenden Kette von auseinander entwickelten Gustav-Adolf-Bildern.

Drei Linien führten in der deutschen Gustav-Adolf-Dichtung von Schiller: die reinen Epigonen, die Umbildner zum Freiheits-Einheitshelden und die Umbildner zum Glaubenshelden. Die schwedische Entwicklung verläuft etwas anders, aber in sich einheitlich. Wie die deutsche Dichtung auf Schiller, so beruht die schwedische auf Geijer und auf Geijers Umbildner ins Bürgerliche, auf Fryxell. Das Bild ist ganz eindeutig: der grosse Gesetzgeber und Herrscher zieht in den Krieg, weil seine Gerechtigkeit und seine Frömmigkeit ihn bestimmen, den bedrängten Brüdern zu Hilfe zu eilen; im Kriege bewährt er sich ausserdem als Kriegsheld. In dieser charakteristischen Verschiebung (frommer oder freiheitlicher Held in Deutschland, grosser Monarch und frommer Kriegsheld in Schweden) ist der einzige nationale Unterschied der Auffassung in den beiden Ländern zu sehen, die Formen sind gleich.

Die Hochflut der deutschen Jubiläumsdichtung um 1832 war durch das Wirken des gerade entstehenden Gustav-Adolf-Vereins bestimmt; die schwedische „200 års minne“ war ein nationales Ereignis. Und so tragen die meisten der damals entstandenen Dichtungen den Stempel des sogenannten romantischen Geistes, das heisst, sie gehören der Richtung an, die von Rousseau, von Goethe, von Schiller und von der deutschen Romantischen Schule gleichermaßen beeinflusst, nationale Ideen, die Philosophie des Idealismus, die Vorherrschaft des Gefühls und die Begeisterung für Mittelalter und altes Nordentum in sich schloss. Schwedische Romantik besagt nichts anderes, als die Gesamtheit der Reaktionen auf die Aufklärung in einem Lande, in dem es keine klassische Generation gab, in dem die Gedanken des Gefühlsdurchbruchs, des Sturmes und Dranges, die Klassik und die Romantische Schule als eine Wirkung auftraten. Neben Liedern, Oden, Festmärschen, Oratoriumstexten etwa von Hagberg¹⁾, Ingelmann²⁾, Bötticher³⁾, Fahlerantz⁴⁾ u. a. sind hier die Dichtungen der Führer dieser schwedischen Anti-Aufklärung zu erwähnen: Geijers⁵⁾ „Marsch vid den store Gustav Adolfs Minnefest“ und vor allem Tegnér's⁶⁾ Reden und Gedichte. Tegnér hat sein Gustav-Adolf-Bild am klarsten in einem Briefe an Beskow gelegentlich einer Kritik des Beskowschen Dramas formuliert. Er schreibt dort: „Gustav Adolf war eine grosse, also eine vorausahnende und prophetische Natur und seiner Zeit weit voraus; aber bis zu heute ganz geläufigen kosmopolitischen Ideen drang er wohl schwerlich vor, und für den Vorposten einer neuen Zeit hielt er sich schwerlich. Die von ihm verlangte Gedankenfreiheit war nichts anderes als Gewissensfreiheit, und es ist sehr zweideutig, inwiefern der Protestantismus sich ihm jemals unter anderen Formen darstellte als den Theologen.“

In seinen eigenen Gustav-Adolf-Reden und Gedichten idealisierte der Dichter der Fridjofssage selbst den grossen König ähnlich. Er feiert den Helden, der „das Licht säete“:

Für Freiheit, Glauben, Licht fielt ohne Makel

Du auf der Ehre Flur,

Dein Lager war des Herren Tabernakel

Bewohnt vom Cherub nur . . .

. . . Drum feiert Schweden heute noch mit Zähnen,

Was es durch Dich gewann:

¹⁾ Nr. 690.

²⁾ Nr. 688 f.

³⁾ Nr. 695.

⁴⁾ Nr. 696.

⁵⁾ Nr. 687.

⁶⁾ Nr. 691 ff.

Du edles, freies Herz, Du Mann der Ehren,
Du freier Rittersmann.

Mohnike hat in dieser Übersetzung die letzte Zeile verfälscht, „ljusets riddersmann“ der Lichtritter, wie das Original schreibt, ist neben „korsriddare“ (Kreuzritter) der ständige Beiname des Königs in dieser Zeit. Immer wieder etwa bei Adlersparre¹⁾, Böttiger²⁾ oder Afzelius³⁾ wird diese Gegenüberstellung wiederholt:

Ljusets och mökret sin tvekamp i dag
Kämpa i Lützens lodiga slag.

Hier wird die ritterliche Seite des Königs besonders hervorgehoben; als dann aber der Liberalismus des mittleren 19. Jahrhunderts die antiaufklärerische Stimmung mehr und mehr verdrängte, kam das Bild des grossen Monarchen wieder stärker zur Geltung. C. J. Lenström⁴⁾ will in Gedichten nachweisen, dass Gustav Adolf seiner staatsmännischen Eigenschaften wegen grösser gewesen sei als der Abenteurer Karl XII., und vor allem: der historische Roman bemächtigt sich der Gestalt des grossen Wasakönigs. George Bäckström⁵⁾ popularisiert Fryxells⁶⁾ Geschichte Schwedens und schreibt historische Geschichten auch aus Gustav Adolfs Zeit, und der schwedisch dichtende Finne Zacharias Topelius⁷⁾ behandelt den König immer wieder in Roman, Novelle, Drama und Gedicht. Er preist seine „bergstarke Treu, die Welten überwindet“ und schildert einmal des Königs Leben in der gleichen Form, in der Conrad Ferdinand Meyer das Schicksal des Römerkindes in der Wiege von der Parze singen lässt. Das Schauspiel „Regina von Emmeritz“ ist die Dramatisierung eines Teiles der auch in Deutschland viel gelesenen „Erzählungen des Feldschers“, in denen der alte Invalide Szenen aus dem Schweden Gustav Adolfs im Rahmen seiner eigenen Erlebnisse, stark vom finnischen Standpunkt aus, erzählt. Der Held ist einmal finnischer Leutnant, der in Gustav Adolfs Heer dient, er liebt eine deutsche Katholikin, die ein Attentat auf den Schwedenkönig ausführt, dann spielt wieder die Geschichte von dem magischen Eisenringe, den Gustav Adolf kurz vor Lützen verloren, eine Rolle; für die Weiterbildung der Legende sind die Werke nicht bedeutsam. (Zwei sonderbare Züge müssen allerdings noch bei der Behandlung Strindbergs erwähnt werden.) Von Topelius, dessen Bücher von starker Wirkung

¹⁾ Nr. 700.

²⁾ Nr. 702.

³⁾ Nr. 701.

⁴⁾ Nr. 704.

⁵⁾ Nr. 104 f.

⁶⁾ Nr. 93.

⁷⁾ Nr. 705 ff.

waren und noch sind, hängt eine ganze Literatur ähnlicher Schriften ab, es genügt in diesem Zusammenhange, die Namen Mellin, Åberg und Granath¹⁾ zu erwähnen. Am Ende dieser schwedischen Entwicklung stehen zwei wirkliche grosse Dichter, die noch einmal, ehe die Sturmwelle Strindbergs in Schweden eindrang, die Legende Geijers eindrucksvoll gestalteten: Snoilsky²⁾ und Heidenstam³⁾. Beide Dichter gingen nicht von Gustav Adolf aus, ihnen lag eine Gestaltung Gustav Adolfs an sich fern; sie errichteten sein Bild innerhalb einer poetischen Geschichte Schwedens. Beide wollten in ihrem Werke das historische Bewusstsein ihres Volkes darstellen und dadurch wiederum das Nationalgefühl der Schweden stärken, so mussten sie eine volkstümliche, poetische Geschichtsdarstellung bevorzugen und ignorierten die modernen, wissenschaftlichen Streitpunkte, griffen nur die allgemein gültige Legende — also Geijer, Fryxell, Bäckström, Topelius — auf und gestalteten Gustav II. Adolf nur soweit es der Zusammenhang erforderte. Heidenstam tat es in einer Sammlung historischer Erzählungen „Svenskarnas och deras höfdingar“, Snoilsky innerhalb seiner Balladen und seiner „Svenska bilder“, einer Geschichte Schwedens in Episoden, die in Balladen, die an Fontane erinnern, erzählt werden. Er gibt unter anderem die Erzählung von der weissen Frau, von den Prophezeiungen bei der Geburt Gustav Adolfs oder Stimmungs- und Schlachtbilder von Lützen. Beide Dichter verzichteten völlig auf eine Umwandlung der populären Legende, wiewohl beide grosse Dichter, Freunde Strindbergs, und Snoilsky zudem politisch linksradikal ist. Und es ist bedeutsam, dass gerade die Grossen, an denen es doch gelegen hätte, die Legende zu wandeln, in der Erkenntnis oder in dem vagen Gefühl der Unfruchtbarkeit dieser Aufgabe darauf verzichteten und lieber eine lyrische oder epische Darstellung im Sinne der allgemeinen Auffassung geben, Darstellungen, die in die schwedischen Schulbücher übergegangen sind. Gustav Adolf ist eben als Held der Dichtung nur als strahlender Lichtritter ohne irgendwelche Konflikte zu gestalten.

Neben allen diesen Gestaltungen, die trotz aller Verschiedenheit doch immer auf die gleiche Grundanschauung, auf Schiller oder Geijer zurückgehen, entwickelt sich eine andere Reihe, die sich von der ersten grundsätzlich dadurch unterscheidet, dass sie unter

1) Nr. 717, 719, 724 f. 2) Nr. 713 f. 3) Nr. 715.

dem Zwange anderer Heldenbegriffe Gustav Adolf nicht im Rahmen des dreissigjährigen Krieges als historischen Helden, dass sie ihn mehr oder minder von der Zeit unabhängig gestaltet. Vielleicht ist es berechtigt, diese Dichtung „romantisch“ zu nennen, weil sie zwei unüberbrückbare Gegensätze zu vereinen trachtet¹⁾, indem sie den historischen Gustav Adolf in Verbindung bringt mit einer ihm gänzlich wesensfremden Welt²⁾.

Zwei Romane bezeichnen schon im Titel den Übergang: Mannsteins³⁾ „Kriegerisch-historisches Gemälde“ und Calmars⁴⁾ „Romantisch-kriegshistorische Erzählung“. Hier stehen sich zwei Gestaltungsformen gegenüber: eine zeitlose und der historisch gezeichnete Gustav Adolf. So wären diese Romane ähnlich zu werten wie die Romane Laubes und der Luise Mühlbach, oder wie die Episodenstücke Bahrds und Hochkirchs des vorigen Abschnittes, wenn die Gestaltung der unhistorischen Fabel nicht das Bild des Königs so abwandelte, dass er der geschichtlichen Sphäre entrückt erscheint.

Diese Entwicklung ist weitergeführt in drei Dramen von Schöne, Gehe und Laube⁵⁾. Bei Schöne bereits wirbeln die von den Schiller-Epigonon als Gegensätze empfundenen Gestaltungen: religiöser Held, Humanitätsheld, Freiheitsheld, bunt durcheinander; es kommt dem Dichter auf ein ganz anderes an: die Gestaltung des „romantischen Helden“, der aus der Heimat auszieht, die Schwachen zu schützen, ritterlich für seine Ehre, für „die gute Sache“ gegen eine Welt von Feinden zu kämpfen, und der durch finstere Höllenmächte zugrunde geht. Das Bild Gustav Adolfs zu verändern, planten diese Dichter nicht, doch es veränderte sich durch den Rahmen, in den der König hineingestellt ist. Darum ist es nötig, von diesem Rahmen zu sprechen, von den finsternen Höllenmächten, die den König vernichten, und von den guten Engeln, die ihn schirmen wollen.

¹⁾ Vgl. Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, München 1922.

²⁾ Damit nicht der Eindruck erweckt werde, die Bezeichnung „romantisch“ wolle einen Zusammenhang zwischen der neuen Gustav-Adolf-Auffassung und den Romantischen Schulen behaupten, seien hier erwähnt die „romantischen Novellen“ von Alois Wilhelm Schreiber und einige Notizen von Wezel, die ihrer ganzen Einstellung nach ebenso zu den Epigonon Schillers zu rechnen sind. Es soll gezeigt werden, dass es sich nicht darum handelt, Werke in gegebene Schemata hereinzupressen, sondern eben diese Schemata ad hoc zu schaffen (Nr. 727 f).

³⁾ Nr. 734. ⁴⁾ Nr. 735. ⁵⁾ Nr. 736 ff.

Seit Hans von Hastendorf¹⁾ in seinen Memoiren und der Historiker Pufendorf²⁾ den Herzog Franz Albrecht von Sachsen-Lauenburg als den Mörder des Königs bezeichnet hatten, war in der Geschichtsschreibung ein erbitterter Kampf um diese sehr problematische Persönlichkeit geführt worden. Unbekümmert darum, dass schon Friedrich der Grosse³⁾ die Lauenburg-Erzählung als „mensonge ni vrai ni prouvé ni vraisemblable“ bezeichnet hatte, unbekümmert darum, dass zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts der Vetter des Schwedenkönigs durch Jahn⁴⁾ und Förster⁵⁾ endgültig von jedem Verdachte gereinigt worden war, wurde jetzt der Mordplan in den Mittelpunkt der Gustav-Adolf-Dichtung gerückt und durch Eifersucht begründet⁶⁾.

Gustav Adolf wird mit phantastischen Zügen ausgestattet, noch mehr als er sind seine Freunde überirdischen Einflüssen zugänglich: der Herzog Bernhard, Leubelfing, die Königin besonders ahnen den Verrat des Herzogs Franz Albrecht oder fürchten, von dunklen Ahnungen gequält, für das Leben des Königs. Die Angst der Königin steigert sich in diesen Werken — die Furcht für den im Felde weilenden Gemahl ist naturgemäss überall ihr Hauptcharakterzug — zu prophetischem Wissen. Schauerte⁷⁾ erzählt von einem Traume, den sie in Erfurt kurz vor dem Tode des Gemahls gehabt habe: eine blutrote Katze stiesse die Königskrone Schwedens um.

Das Werk, das die Vorahnungen und warnenden Erscheinungen nicht auf die Königin beschränkt, sondern im Grundcharakter durch diese übersinnlichen Momente bestimmt ist, ist Theodor Broxtermanns⁸⁾ Epos, eine von Hastendorfs⁹⁾ Memoiren angeregte Dichtung. Wie in den Memoiren selbst erzählt der schwerverwundete Hastendorf die Geschichte vom Tode seines Königs, in dessen unmittelbarer Nähe er sich aufgehalten habe.

¹⁾ Nr. 501. ²⁾ Nr. 52.

³⁾ Nr. 560 (de la littérature allemande). ⁴⁾ Nr. 73. ⁵⁾ Nr. 610.

⁶⁾ Jacobis Drama (Nr. 614) gehört nicht in diesen Zusammenhang, weil der Lauenburger den Meuchelmord aus rein politischen Motiven verübt. Der Unterschied zwischen dieser und der bisher behandelten Dichtung wird ganz klar, wenn man die Diskussion über das Todesproblem bei den hier behandelten Dichtern mit dem in der „Berliner Monatsschrift“ erschienenen Gedicht von Janisch (Nr. 638) vergleicht, in dem es ausgesprochen wird, die Aufgabe des Dichters sei es nicht, nach den Gründen von Gustav Adolfs Tod zu forschen, sondern einzig, den grossen Helden zu besingen.

⁷⁾ Nr. 176. ⁸⁾ Nr. 757. ⁹⁾ Nr. 501.

Nicht ungewarnt von Vorbedeutungen
Fiel unser Held

berichtet er. Der junge Mundschenk des Königs habe vor der Schlacht den Leichenzug des Gebieters gesehen. Auch aus anderen Städten Deutschlands, so aus Wolgast, von wo des Königs Leiche kurz darauf nach Schweden überführt wurde, seien Nachrichten von dieser Erscheinung gekommen, und Leublingen habe die Vorahnungen richtig gedeutet. Es sei ihm und Hastendorf zweimal gelungen, den Mordplan des Herzogs von Lauenburg zu verhindern, doch der fromme und gerechte König hätte Ahnungen nicht für Beweismittel gehalten, und so sei er und mit ihm Leublingen, der Mundschenk, dem Verbrecher zum Opfer gefallen. Hastendorf stirbt, nachdem er dies erzählt, mit dem Rufe:

Heiliger Gustav Adolf, heiliger Leublingen,
Bittet für mich.

Es lassen sich in diesen Zusammenhang noch einige Darstellungen eingliedern, die den Schwedenkönig mit irgendwelchen unhistorischen Mythen oder Anekdoten verbinden und so einen „wesensfremden Rahmen“ schaffen. An das Lauenburgmotiv knüpft eine von Osander ins Schwedische übersetzte Novelle von Wachsmann¹⁾ an, die von Eduard Banérs und Mathilde Oxenstiernas, der Kinder des Feldherrn und des Reichskanzlers, Liebe erzählt. Lauenburg, viel eher ein nachlässiger dummer Junge als ein Intrigant, verspricht in seiner Verliebtheit, sich zu bessern, um Mathildens würdig zu werden; als ihm Gustav Adolf seine Hoffnungen zerstören muss, weil Mathilde schon seit langem dem jungen Banér versprochen ist, tötet er aus der Rache des enttäuschten Liebhabers den König.

Von der menschlichen Grösse des Königs singt ein Gedicht von Wilhelm von Ising²⁾. Nach einer Schilderung der Breitenfelder Schlacht wird von dem jungen Mundschenk gesprochen, der von Feinden des Königs angestiftet, dem müden Herrscher Gift im Wein reicht. Gustav Adolf bemerkt sein Zittern und schlägt ihm den Becher aus der Hand, der Knabe gesteht, bittet um den Tod, wird durch des Königs Milde erschüttert und seines Herrschers getreuester Diener. Mancherlei in der Schilderung lässt Einflüsse Broxtermanns vermuten. — Eine in der neueren schwedischen Dichtung oft erwähnte Episode bestreitet die Handlung in Haucks³⁾ dänischem — unter dem Titel „Gustav Adolf och Seaton“ ins Schwe-

¹⁾ Nr. 760. ²⁾ Nr. 762. ³⁾ Nr. 761.

dische übersetzten — Schauspiel. Gustav Adolf hat einen tapferen Offizier, Seaton, beleidigt, erzählt die Fabel; als er sein Unrecht eingesehen, eilt er Seaton, der sofort um seinen Abschied gebeten hat, nach, erreicht ihn jenseits der schwedischen Grenze und fordert ihn auf, da im fremden Lande nicht mehr König und Untertan, sondern zwei Männer sich gleich gegenüberständen, sich mit der Waffe Genugtuung zu verschaffen. Von so viel Grossmut überwältigt, stürzt Seaton dem Könige zu Füssen. Hauck hat diese Geschichte in den deutschen Krieg verlegt und mit einer Liebesepisode und mit einer Anzahl bekannter Motive, wie Überfall und Rettung des Königs, verbunden. — Für die Sage vom eisernen Ringe, der bei Topelius eine Rolle spielte, gibt es in Justinus Kerners¹⁾ spiritistischer Zeitschrift „Magikon“ einen deutschen Beleg, die Notiz heisst (ganz analog der Darstellung bei Topelius, jedoch früher): „Gustav Adolf empfing, da er noch jung war, von einer Dame, die er sehr liebte, einen eisernen Ring, den er nachher nie wieder von seiner Hand kommen liess. Er bestand aus sieben Zirkeln, welche die Buchstaben seiner beiden Namen bildeten. Sieben Tage vor seinem Tode ward dieser Ring von ihm genommen, ohne dass er zur Zeit diesen ausserordentlichen Diebstahl bemerkte.“ Es ist möglich, dass es sich hier um eine eigentliche Gustav-Adolf-Sage handelt. Eine andere in Deutschland verbreitete Sage, die durch Fontanes²⁾ Ballade „der neunte November 1632“ mit Gustav Adolf verknüpft ist, hat ursprünglich nichts mit dem Könige zu tun. Bei Fontane sehen zwei verirrte Bauern das schwedische Heer dreimal durch die Luft hin- und zurückjagen. Beim dritten Mal ist das weisse Pferd des Führers herrenlos:

Ganz Schweden hat das Pferd gesehn . . .
Und im Felde von Lützen den gleichen Tag
Gustav Adolf in seinem Blute lag.

Von dieser Erscheinung wird auch in Schweden erzählt, jedoch handelt es sich hier um den Todestag Karls XII. Es scheint, als ob Fontane bewusst oder unbewusst die Übertragung auf Gustav Adolf vorgenommen habe; die Erzählung findet sich sonst nirgends. Dem dramatischen Dichter genügen solche Fabeln nicht. Er muss dem Prinzip des Bösen ein Prinzip des Guten gegenüberstellen, und wahrscheinlich von einem beliebten Motiv³⁾ der Zeit beeinflusst,

¹⁾ Nr. 759. ²⁾ Nr. 758.

³⁾ Da irgendwelche historischen Grundlagen für die Entstehung des Motivs vom verkleideten Mädchen im Feldlager für den Kriegszug Gustav Adolfs fehlen,

gestalteten Gehe, Schöne und der wohl von ihnen abhängige Laube die Episode vom verkleideten Mädchen in Gustav Adolfs Lager. Gehe verschärft die dramatische Spannung, indem er diese Rolle Ebba Brahe, der einstigen Geliebten des Königs zuweist. Alle drei aber bringen das Mädchen in Verbindung mit Lauenburg: sie begründen den Mord durch Eifersucht und umkleiden ihn mit einem patriotischen Vorwand: der König strebe nach der deutschen Kaiserkrone. Franz Albrecht — das ist etwa der Gedankengang dieser Dramen — ermordet den König, nachdem seine Pläne, ihn zu einem politischen Eroberer zu machen und dadurch von seiner wahren Mission abzuziehen, durch den guten Engel, eben das Mädchen, vereitelt worden sind¹⁾. Er versucht den König zu verlocken, und wenn der König sich von ihm nach wenigen Worten überreden lässt, wenn er aber ebenso rasch seiner wahren Aufgabe wieder zugeführt wird, so ist dies nur dadurch zu erklären, dass Lauenburg und das Mädchen nicht als Menschen, sondern als Symbole des Guten und des Bösen deutbar sind. Der König wird als ein irrender Mensch geschildert, schwankend zwischen den guten und den bösen Mächten, die auf ihn einwirken, und doch als der grössten Menschen einer, der nur gestrauchelt, wo es im Willen höherer Mächte liegt, der aufrecht geht, klar, gerecht, unbeirrt von allem Schmutz um ihn und bewusst seiner Aufgabe, über deren Art allerdings so gut wie nichts ausgesagt ist. Jugendlich und ritterlich zieht er aus, weise und abgeklärt geht er nach Irrungen und Zweifeln in den Tod. Ähnliche Motive enthält das

bleibt nichts als die Annahme, dass in der Zeit der Eleonore Prochaska, in der Zeit, in der Bettina eine Reise zu Goethe durch Anlegen einer männlichen Tracht ermöglichen wollte, der Gedanke aktuell war. (Brief der Frau Rath an Christiane vom 16. V. 1807 „Da hat denn doch die kleine Brentano ihren Willen gehabt und Goethe gesehen . . . Sie wollte als Knabe sich verkleiden, zu Fuss nach Weimar laufen etc.“ — Bettinas Briefwechsel mit Goethe, hsg. von Steig 1912.) Verwiesen sei jedenfalls auf Klärchens Lied im Egmont „O hätt ich ein Wämslein und Hosen und Hut“ und auf Kleists Käthchen von Heilbronn. In diesem Zusammenhange muss auch der Grundgedanke von Luise Mühlbachs Roman „Der dreissigjährige Krieg“ erwähnt werden: das Mädchen, das als Leibeigenschaft dem geliebten Kurfürsten Friedrich V. folgt und für ihn stirbt, das entsagend die Pflicht auf sich nimmt, alle Frauen von ihrem Gebieter fernzuhalten.

¹⁾ Diese Analyse bezieht sich im wesentlichen auf Gehe. Bei Laube ist Lauenburg vornehmlich Verführer; über den Mord berichtet der Dichter nichts, doch ist der Grundstimmung des ganzen Werkes nach anzunehmen, dass der Herzog als Mörder des Königs gedacht ist.

1830 in Paris erschienene Drama „Gustave Adolphe“ von Arnault, in dem der schurkische Lauenburg dem edelmütigen Könige gegenübergestellt wird¹⁾. Die schönste und reinste Gustav-Adolf-Dichtung entstand im Banne dieser Auffassung. Conrad Ferdinand Meyers²⁾ Novelle „Page Leubelfing“ ist, wie Ermatinger — im Gegensatz zu einer Bemerkung des Dichters in seinen Briefen an Louise von François — nachweisen konnte, doch wohl von Laube angeregt worden. Diese Anregung kann sich nicht auf die Kenntnis des bis heute ungedruckten Dramas beziehen, sondern auf eine Notiz Laubes in seiner „Einleitung zu Monaldeschi“³⁾. Die Meisterleistung der kleinen und doch so grossen Dichtung Meyers, die Gestalt des Pagen, fällt aus dem hier zu behandelnden Gebiet heraus; aber neben ihr erhebt sich der König zu einer von keinem anderen Gestalter seiner Person erreichten Höhe. Hierzu dient ein Mittel, das der Dichter auch sonst mehrfach verwandte, teils um seine Helden zu verklären, teils um ihnen in einem sonst unlöslichen Widerstreit von Liebe und Pflicht ihre sittliche Reinheit zu wahren. Auch die letzte väterliche Neigung zu dem Edelknaben, von dessen Geschlecht der König nichts weiss, geht auf in der verklärten Reinheit und Milde, die der Dichter als die Folge von des Königs Wissen um sein Ende darstellt: die Überzeugung freiwillig sich zum Opfer zu bringen, lässt das Göttliche in dem Sterblichen siegreich hervorbrechen, verleiht ihm fast überirdischen Glanz. Und wenn auch C. F. Meyer auf diesem Wege einen völlig unhistorischen Gustav Adolf schafft, wenn er sogar Wallenstein als Warner vor einem Meuchelmörder aus des Königs Umgebung in das schwedische Lager führt, wenn er Gustav Adolfs Einzug in Naumburg mit deutlichen Anklängen an den Einzug Christi in Jerusalem schildert und den Pagen Leubelfing einen Schwamm fordern lässt, um „das Haupt voll Blut und Wunden“ zu reinigen, gelingt ihm doch eines, was alle seine schwachen Vorgänger vergeblich erstrebt hatten: sein unhistorischer, verklärter, mit künstlerischer Absicht zeitlos gestalteter Gustav Adolf steht in einer Umgebung,

¹⁾ Nr. 748. ²⁾ Nr. 749 f.

³⁾ Nr. 740. Ein eigenartiges Spiel des Zufalls hat bewirkt, dass auch Laube sich an dieser Stelle geirrt hat. Er sagt in seiner „Einleitung zu Monaldeschi“ „ich besass wohl den Takt, den König selbst nicht in ein Liebesverhältnis zu bringen“. Es bleibt nur die Erklärung, dass Laube, in seiner Erinnerung nachträglich von Gebe beeinflusst, seine eigene Gestaltung des Liebesgeständnisses der Agnes vergessen hat.

die mit knappen Strichen gezeichnet, den Leser unmittelbar in den dreissigjährigen Krieg versetzt. Auf diese Weise erscheint der König als Symbol dafür, dass wahre menschliche Grösse unabhängig von jeder Zeit Geltung besitzt¹⁾.

Meyers Novelle ist noch nicht die grösste Entfernung vom historischen Helden: als solche sind die seltsamen Versuche anzusehen, Gustav Adolf in Verbindung mit homerischer oder altgermanischer Mythologie im Epos zu gestalten. Schon Gerhart Friedrichs²⁾ ganz aus dem Geiste des frommen evangelischen Seelsorgers heraus empfundenes Epos enthielt einen an Homer gemahnenden Schiffskatalog. Wenn dieser Zug als Folge humanistischer Bildung vielleicht dem Dichter unbewusst in das Werk geraten sein mag, so ist Söltls³⁾ Epos in seiner ganzen Anlage darauf gerichtet, die Geschichte Gustav Adolfs als mythischen Stoff im Sinne eines homerischen Epos zu behandeln. Schon die Handlung des ersten Teiles wird häufig durch die Gespräche der Götter unterbrochen, der zweite Teil, der den bayrischen Feldzug behandelt, ist völlig in Hexametern geschrieben. Das Werk ist nicht bis zum Tode Gustav Adolfs geführt, doch wird er prophetisch angekündigt: ein Tiroler Bogenschütze erlegt in einem Adler den „Dämon“ des Königs, von da ab schwebt des „Todes Majestät über seinem Haupte“, und der König, der um sein nahes Ende weiss, geht im Bewusstsein des vollendeten Werkes mannhaft und ruhig in den Tod. Es ist nicht unmöglich, dass Söltls Epos von einem 1827 anonym erschienenen Werke abhängig ist, dem Epos „Gustav Adolf und Maximilian“⁴⁾, das die Ereignisse am Lech behandelt. Das Werk hat, wie schon der Titel andeutet, zwei Helden, den schwedischen und den bayrischen Führer, die sich gleichwertig gegenüberstehen wie Achill und Hektor: gleich stark im Kampfe, im Glauben, gleich rein in ihren Motiven. Wie in der Ilias stehen sich die zwei Lager der erbitterten Feinde tags gegenüber; wenn aber die Sonne sinkt, ist Frieden, und die Führer der beiden Heere treffen sich zu einem freundschaftlichen Gastmahl. Oder sie tauschen während des Kampfes Gastgeschenke aus. Und auf der Höhe des Brockens trauert Teutela, die Göttin Deutschlands, über den Zwist der Kinder Thorning und Idale, die Führer der

¹⁾ Dass Meyers Novelle in der Anlage anders gedacht war, beweist der Briefwechsel. Vgl. unten.

²⁾ Nr. 655. ³⁾ Nr. 660. ⁴⁾ Nr. 764.

beiden Parteien, die den Bruderkampf lenken. Idale, die Beschützerin Bayerns, erweckt in Gustav Adolf die Sehnsucht nach der Heimat. Eine Plünderung der Deutschen in seinem Heer gibt ihm Gelegenheit, seinen Entschluss, nach Schweden zurückzukehren, den deutschen Fürsten mitzuteilen, doch der Gott Thorning, der Beschützer der Protestanten, schlichtet den Streit, der sich zu erheben droht, und Gustav Adolf bleibt. Aber nicht als Kämpfender, wie Achill als Zürnender, sitzt er in seinem Zelte. Die Katholiken scheinen den Sieg zu erringen, Thorning in Gestalt Banérs greift in den Kampf ein, und endlich lässt sich der Schwedenkönig umstimmen, beteiligt sich wieder am Kampfe und endet die Schlacht mit dem Siege der Protestanten.

Diese Inhaltsangabe erfolgte, weil die Übertragung homerischer Verhältnisse auf den dreissigjährigen Krieg die Charaktere von Grund aus verändert. Sonst wäre das Epos zu den Dichtungen Ortlepps und Simons¹⁾ zu stellen: es betont den deutschen Einheitsgedanken, und Gustav Adolf kennt nur den Wunsch, das Opfer zu sein, dessen Tod Einheit und Friede wieder herstellen soll. Die weltgeschichtliche Mission des deutschen Landes, die das österreichische Papsttum hindert, soll von einem neuen, geeinigten Reich erfüllt werden. Am Ende des Werkes enthüllt Gustav Adolf sein Wollen als ein gottgewolltes Kämpfenmüssen um die neue Grösse Deutschlands: bei seiner Landung sei ein Jüngling auf ihn zuge treten und habe ihn zum heiligen Kampfe gerufen:

Zeuge für mich und die Wahrheit,
Dich erwähl ich zum Retter der Freiheit,
Welche aus Teutschlands Schoss
Über die Welten hinaus die Zweige breitet.

Der König weiss, dass er für den Gott Thorning, für Deutschlands Grösse wirken muss, und er klagt über den blutigen Streit, den er führen muss um der grossen Aufgabe willen:

Wann erscheint der Geist, der das Geroll
Stillt mit mächtigem Wink
Und den lächelnden Frieden zurückführt?
Welch ein Opfer versöhnt?
Wär ichs, könnt ich es sein, ich blutete gern.

Und als der Ring, den ihm der Jüngling gegeben, nach der siegreichen Schlacht am Lech klirrend zerbricht, da ahnt er die nahe Vollendung:

¹⁾ Nr. 647f.

Trauert mir nicht, wenn ich scheidē,
Ist ja festgegründet das Werk,
Das der Mann besiegelt mit eigenem Blute.
Und so vollend ichs, wie Gott es gewollt.

Dieses Werk stellt die weiteste Entfernung von der Geschichte dar. In einer dem Homer angeglichenen Form — die Epitheta Vossischer Prägung und die Daktylen, die sich allerdings selten zu Hexametern fügen, beweisen die Absicht — ist eine Mischung aus griechischer und germanischer Mythologie gestaltet, ein Untergrund, auf dem sich der moderne Stoff bizarr ausnimmt. Gustav Adolf ist der Träger einer weltgeschichtlichen Mission, zugleich der zürnende Achill der Ilias. Diesen Zügen zuliebe treten die ihm eigentlich zukommenden völlig in den Hintergrund. Wenn eine Stoffverglei chung gestattet ist, so verhält sich die Dichtung des Gustav-Adolf-Vereins zur panegyrischen Dichtung der Jahre 1628—32 ähnlich wie „Gustav Adolf und Maximilian“ zu den mythologischen Werken aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges, wie sie der „Achilles germanorum“ darstellt.

Demgegenüber bedeuten zwei epische Fragmente, denen auch gemeinsam ist, dass sie mehr ihrer Verfasser als ihres Inhalts wegen interessant sind, eine Wendung zum geschichtlichen Denken, wenn auch auf dem Grunde einer mythologisch-romantisierenden Umdeutung. Denn Platen¹⁾ ebenso wie der schwedisch dichtende Finne Frans Michael Franzén wollten vor allem eine neue mythologische Dichtung schaffen, und es ist erstaunlicherweise eine fast völlige Gleichartigkeit der Sätze, die die Dichter über ihre Versuche schrieben — der Deutsche 1813, der Schwede fünf Jahre später — zu beobachten. In Platens Tagebüchern¹⁾ (I, 76) liest man: „... der grosse Schwedenkönig ist in jeder Hinsicht ein würdiger und erhabener Held eines epischen Gedichtes ... (hätte Schiller ein Epos „Gustav Adolf“ geschrieben), es würde unser Tasso geworden sein. Ein modernes Heldengedicht im Geschmack des Mäoniden, d. h. in welchem sich das jetzige raffinierte Leben wie das einfache der homerischen Helden entwickelt, in welchem sich der neue Zeitgeist abspiegelte, wäre die höchste Aufgabe eines Dichters unserer Tage.“ Also: Gustav Adolf ist Platen der Stoff für seine Arbeit, eine neue Form des Epos zu suchen, die zeitgemäss sei. Und überraschend ähnliches, wenn auch von einer ganz anderen Seite her, erstrebt Franzén.

¹⁾ Nr. 767 f.

Er berichtet unter dem 23. 1. 1818 an Tegnér¹⁾: Der Gedanke, ob nicht eine andere Gemeinschaft zwischen sinnlicher und übersinnlicher Welt als die sogenannte, heute unglaublich gewordene Mythologie möglicherweise wirklich sei, habe ihn zu seiner Darstellungsart geführt. Er schreibt: „Auch wer jeden Einfluss der Verstorbenen von der Geisterwelt auf die Überlebenden leugnet, muss den Geist so erkennen, wie er sich in der Geschichte zeigt, und wenn „Heinrich IV. Schatten“ auch nichts anderes ist als die Erinnerung an ihn, so ist er doch eine bessere Gestalt als „madame la discorde“.“ Und der Literarhistoriker Ljunggren¹⁾ bemerkt hierzu: „Die Mythologie soll durch eine Geisterwelt ersetzt werden, und den Platz, den im alten Epos die Götter innehatten, sollen Geister Abgeschiedener, guter wie böser, im neuen Epos einnehmen.“ Wie bei Platen soll so altes einfaches Leben für den neuen „raffinierten Zeitgeist“ verständlich gemacht werden.

Also in beiden Fällen, bei Platen wie Franzén, handelt es sich um die Schaffung eines neuen Epos, beide Dichter sehen in Gustav Adolf ein geeignetes Objekt und bestätigen wieder die Erkenntnis Schillers: dass der König, wenn überhaupt dichterisch brauchbar, vorzüglich im Epos gestaltet werden könne. Platens Versuch, die zugleich seiner Zeit gewachsene, kriegerische, zugleich modern zerrissene, zugleich homerisch einfache Gestalt zu zeichnen, bleibt in den Anfängen stecken; wir haben von dem Fragmente nur wenige Strophen: einige hymnische Sätze auf die Völkerschlacht bei Leipzig und für Bernadotte, dann den Anfang der Erzählung von den Taten des Königs, ein unbedeutendes Fragment, in dem R. Unger²⁾ neben dem Dichter auch den Moralisten Platen erkennt. Das Bruchstück der Franzénschen Dichtung³⁾ besteht aus vier teilweise ganz ausgeführten Gesängen, von denen der dritte gar nicht von Gustav Adolf spricht und der vierte lediglich Diskussionen der Feldherren beider Lager vor dem Falle Magdeburgs enthält. Nur die beiden ersten Gesänge erfüllen das Programm einer neuen Mythologie. In dem ersten Gesange erscheinen dem Kaiser an Stelle der Götter, die Franzén ja aus dem Epos verbannen will, die Geister Heinrich IV. und Gustav Wasas, sowie ein mythischer Jüngling, der den weltanschaulichen Kernsatz des Epos verkündet:

Striden i himmelen är; och skulle ej ljuset i himlen
Segra? Och segra det där, så segrar det även i jorden.

Der zweite Gesang enthält wirr-philosophische Spekulationen: der Jüngling entpuppt sich als die prophetische Tochter eines

¹⁾ Nr. 766. ²⁾ Nr. 770. ³⁾ Nr. 765.

wahnsinnigen Vaters (wie bei Gehe), der in Gustav Adolf den Gründer des tausendjährigen Reiches von Böhmen sehen will — die Vermutung, dass Strindberg Franzéns Fragment kannte, taucht hier auf —, diskutiert mit dem Wahnsinnigen, mit einem Bischof und anderen.

Diese Werke von Platen und Franzén sind bereits, trotz aller mythologischen Einkleidung, historischer angelegt als die vorher genannten; jetzt wird es sich um die Weiterentwicklung der wirklich geschichtlichen Bilder handeln.

Alle deutsche Gustav-Adolf-Dichtung geht im Grunde auf Schiller zurück: die einen übernehmen sein Bild epigonenhaft, die anderen gestalten es für spätere Zeit neu, „modernisieren“ es, die dritten verschieben es unwillkürlich durch den fremdartigen und nicht zu dem Bilde passenden Rahmen. Und auch das letzte, das „tragische“ Gustav-Adolf-Bild, das den König zu einem irrenden, schuldigen Menschen macht, kann sich auf Schiller berufen. Es findet sich nämlich in der „Geschichte des dreissigjährigen Krieges“ nach der Schilderung von des Königs Tode ein der bis dahin verherrlichenden Darstellung merkwürdig widersprechendes Bild. Es heisst dort: „Aber er war nicht mehr der Wohltäter Deutschlands, der bei Lützen sank. Die wohltätige Hälfte seiner Laufbahn hatte Gustaf Adolf geendet, und der grösste Dienst, den er der Freiheit des Deutschen Reiches noch erzeigen kann, ist — zu sterben . . . Unverkennbar strebte der Ehrgeiz des schwedischen Monarchen nach einer Gewalt in Deutschland, die mit der Freiheit der Stände unvereinbar war . . . Sein Ziel war der Kaiserthron“¹⁾. Goethe hatte die Wichtigkeit dieser kurzen Bemerkung erkannt, denn es geht wohl sicher auf die Lektüre des Schillerschen Werkes zurück, wenn er, der sich wenig mit Gustav Adolf beschäftigt hatte, 1812 zu Luden die Bemerkung machte: „Gustav Adolf verdankt seinen Heiligenschein seinem Tode in dieser Schlacht. Hätte er länger gelebt, so möchte allerdings das Urteil, ich will nicht sagen der Geschichte, sondern der Geschichtsschreiber anders geworden sein, denn er würde sich wahrscheinlich in so wirre Dinge verstrickt haben, dass es ihm weder möglich gewesen wäre, seinem Wesen getreu zu bleiben, noch den Schein zu retten . . .“²⁾. Diese in der historischen Betrachtung gerechtfertigten Sätze konnten in der an Schiller anknüpfenden dichterischen Gestaltung des Schwedenkönigs gemeinhin keinen Platz

¹⁾ Nr. 68. ²⁾ Nr. 606.

finden. Die Krönung des Lebenswerkes durfte für den Dichter nicht der Zweifel am Werke des Helden sein. Einzig in Schriften, die mit dem Tode des Königs begannen, um die schwedenfeindliche Zeit des Krieges zu schildern, hatte diese Auffassung Platz, wie etwa in Rebmanns¹⁾ Roman, der die Verschwörung und den Sturz Wallensteins behandelnd beginnen kann: „Ausgeblutet hatte Gustav Adolf, Deutschlands Retter, auf dem Schlachtfelde zu Lützen sein grosses Leben, zu früh vielleicht für die Menschheit, aber zum Glück für Deutschland, gerade in dem Zeitpunkt, wo der Befreier des Vaterlandes sich zu dem Eroberer umgestaltete, der Österreichs Adler nur um deswillen demütigen wollte, um die Verfassung des geretteten Landes umzustossen und vielleicht mehrere Fürstentümer als den Preis seiner Hilfe zu fordern.“

Den gleichen Gedanken als einzigen Inhalt hat jedoch bereits ein Gedicht, das Jahn²⁾ 1806 ohne den Namen des Verfassers abdruckt:

Gustav Adolfs Schatten und sein Engel.

Als der geleitende Engel die Seele von Lützens erhabenem
Sterbendem Sieger zu Gott führte den himmlischen Weg,
Sprach der Schatten: warum riss mich aus löblichen Taten
Schnellen glänzenden Laufs plötzlich der Schöpfer dahin?
Ihm erwiderte sanft sein hoher Begleiter: die Taten
Waren löblich, und schnell liefst Du zum glänzenden Ziel,
Deutschlands Retter zu sein. Doch wärst du als Retter gestorben,
Schwoll von Eroberers Durst niemals die pochende Brust?
Dass Germanien einst nicht Gustav-Alarich fluchte,
Dass es segne den Mann, der ihm die Ketten zerbrach,
Fielst Du in Lützens Gefild. — Schon nahte dem Throne des Höchsten
Gustav Adolf und sprach, knieend am Fusse des Throns,
Vater! ich weine Dir Dank, dass Du mich dem Siege entrissen,
Dass als Retter ich noch, nicht als Eroberer starb.

Was bei Schiller befremdend nach der verherrlichenden Darstellung als eine Zukunftsbefürchtung ausgesprochen wird: das Streben des Schweden nach der deutschen Kaiserkrone, das wird in Droysens Darstellung zum durchdachten politischen Plane eines fremden Eroberers³⁾. Und wenn die von Schiller beeinflussten

¹⁾ Nr. 621. ²⁾ Nr. 73.

³⁾ Steffens notiert (Was ich erlebte, (Nr. 733) VII 285 und IX 154), dass seit 1813 in Schweden selbst tadelnde Stimmen gegen Gustav Adolf laut würden. Er schreibt: „Man könnte Gustav Wasa den schwedischen Gustav Adolf, diesen aber den europäischen Gustav Wasa nennen, (könnte sagen), dass an beider Taten ein geheimer Wurm nagte, dass der glänzende und begeisternde Anfang eine furchtbare und zerstörende Zeit aus sich gebar.“ Diese Sätze erscheinen als ein guter Spiegel der immer allgemeiner werdenden Auffassung jener Zeit.

Dichter ihres Historikers Befürchtung in ihrer Gestaltung noch ausschalten oder zum mindesten nur erwähnen konnten, seit Droysens Werk konnte sich kein Dichter — ausser den bewusst tendenziösen — der Gestaltung dieser Frage entziehen. Sie umkleideten zum Teil noch die Eroberung mit einem Scheine des Rechts: bei Söttl¹⁾ strebt Gustav Adolf nach der Macht, um ein frommes Reich auf Erden zu errichten, und der unbekannte Verfasser des „Gustav Adolf und Maximilian“²⁾ lässt den Gott Thorning dem Könige den Gedanken an die Kaiserkrone eingeben. Sogar in die von den Gedankenkreisen des Gustav Adolf-Vereins beeinflussten Dramen, wie Liebermanns „Bilogie“ „der Held von Mitternacht“³⁾ fand der Gedanke Eingang: politische Gründe waren für den König entscheidend, den Krieg zu wagen, jedoch, weil der persönlich sehr fromme Fürst die bestimmende Persönlichkeit des Feldzuges war, drückte er dem Zuge den religiösen Stempel auf. Otto Devrients „Volksschauspiel“ „Gustav Adolf“⁴⁾ verzichtet auf diesen Ausweg, die politischen Konflikte als von aussen an den König herangebrachte Faktoren zu gestalten: er legt die Kämpfe in den König selbst. Gustav Adolf, der über die feindselige Neutralität der protestantischen Fürsten zürnt, fasst bei Devrient während des Feldzuges Eroberungspläne, bis die Königin seinen Ehrgeiz und seine Ruhmsucht besiegt, ihn zu dem Geständnis leitet, der wahre Feind ruhe in seiner Brust, und ihn seine wahre Aufgabe erkennen lässt, Schirmherr, nicht Eroberer Deutschlands zu sein. Devrient folgt damit — und das trennt ihn grundsätzlich von allen anderen dem Gustav Adolf-Verein nahestehenden Dichtern — der Gestaltung des Gedankens von der Kaiserkrone, wie ihn auch die Dichter des Lauenburg-Motivs verwandten. Doch wenn die Gestaltung auch eine gleiche sein mag, so ist doch streng zu scheiden zwischen Devrient, der von der Geschichtsforschung beeinflusst, notgedrungen des Königs weltliche Eroberungspläne als die eines durch den Ehrgeiz berauschten, irrenden Menschen in sein Drama übernimmt, und zwischen Schöne, Gehe und Laube, für die das Motiv ein notwendiges Element der Darstellung ist. Und auch diese drei werden auf verschiedene Weise zur Gestaltung des Gedankens vom Irrewerden an der Mission geführt. Gehe⁵⁾ will den übermenschlich grossen Helden, den „Ritter ohne Furcht und Tadel“, nachdem er den Versucher

¹⁾ Nr. 660. ²⁾ Nr. 764. ³⁾ Nr. 772. ⁴⁾ Nr. 771. ⁵⁾ Nr. 737.

überwand, gross und geläutert darstellen, Laube¹⁾ lässt einen Menschen, den die Grösse seiner Sendung drückt, der, wenn auch nur in Gedanken, einen Fehltritt tat, im freiwillig gesuchten Tod seine Sühne finden. Gehe gestaltete einen Helden, der mit Hilfe eines guten Engels die Versuchung überwindet, der, rein und fern von jedem Zwiespalt, durch die Hand des früheren Versuchers fällt, Laubes irrender Held — und der Vergleich mit Schillers Jungfrau von Orleans taucht auf — stirbt notwendig den Sühnetod; es bleibt im Drama ganz unklar, ob er ermordet wird oder nicht. Das Verhältnis der beiden Motive: Kaiserkrone — Tod stellt sich bei Gehe dar als ein Nebeneinander, als ein Mittelglied und das Endglied in der Kette von Fährnissen, die dem ritterlichen Helden auf seinem Siegeszuge begegnen, bei Laube sind die beiden Motive ursächlich verknüpft: die Gedankensünde ist die tragische Schuld, die nur der Tod sühnt. Damit hat Laube über Schiller hinaus den grossen Schritt getan, den undramatischen zu einem tragischen Helden umzugestalten.

Es ist hier noch einmal von C. F. Meyer²⁾ zu sprechen. Das Werk „Gustav Adolfs Page“, wie es uns vorliegt, ist freilich in diesem Zusammenhange nicht bedeutsam. Aber die ursprünglichen Pläne des Dichters gingen auf ein Drama, in dem er meinte . . . „fest in die Mitte zu treten zwischen Rom und Radikalismus“. „Die dramatischen Opportunitäten“ — auch Meyer erkannte das wie Schiller, wie Platen — „sind in diesem Stoffe sehr gering, aber mit Phantasie lässt sich alles möglich machen . . . natürlich wird der Held von dem Herzog von Lauenburg in der Schlacht ermordet,“ und „Die Verschuldung des Helden ist einfach: Er begehrt in seines Herzens Tiefe die deutsche Krone, welche nur einem Deutschen gebührt“ (25. 9. 1881). Und die kritische Freundin Louise von François, der Meyer diese Zeilen geschrieben hatte, ist recht unzufrieden, als sie die Novelle erhält und erfahren muss, dass aus dem gross angelegten Dramenplan vom tragischen Gustav Adolf die kleine Geschichte vom Pagen Leubelfing geworden ist. Sie schreibt, sie hätte lieber kein Episodenstück gesehen, sondern ein Drama, dessen Problem sie in den Satz fasst, mit dem sie an das vom Dichter erwogene Kernproblem rührt (Brief vom 4. 10. 82): „Ei, wenn der Fremdling doch den heimlich ersehnten Siegerpreis errungen hätte?“ Jedenfalls: Meyer, der sein Leben lang mit dem Drama rang und am Drama scheiterte, hat ähnlich wie Laube und vielleicht

¹⁾ Nr. 738 ff.

²⁾ Nr. 749 ff.

von einem der oben genannten Dramen angeregt, die einzige Möglichkeit, die Gestalt des Königs dramatisch zu verwerten, erkannt, wenn er den Plan auch nicht ausgeführt hat. Gegenstandslos ist die Frage, ob er das Problem nur im Sinne Gehes oder mit allen dramatischen Konsequenzen bewältigt hätte.

Unter einem allgemeineren Gesichtspunkte fallen alle in diesem Abschnitte behandelten Werke zusammen: aus den verschiedensten Gründen zwar gestalten sie doch das nämliche, das Ringen des hehren und reinen Schwedenhelden mit einem die fleckenlose Reinheit trübenden Ehrgeiz. Ob er kraftvoll die sündhaften Gedanken überwindet, ob er sie durch den Tod sühnt, ist gleichgültig: er bleibt trotz aller Konflikte der fromme Freiheitsheld der Schillerschen Gestaltung. Während bisher das weltliche Eroberungsmotiv als ein Gustav Adolf im Grunde fremder Wesenszug dargestellt ist, begründen die nun folgenden Dichter den Ehrgeiz und den Machthunger aus dem Charakter des Königs; sie nehmen gleich der Geschichtsschreibung dem Schweden die idealisierenden Züge. Die Entwicklung stellt sich etwa so dar: es wird die Unklarheit erkannt, die bisher in allen Darstellungen dadurch entstanden war, dass Gustav Adolf und die Schweden zusammen mit den protestantischen Deutschen als „Deutsche“, die katholischen Deutschen hingegen zusammen mit Italienern und Spaniern als „Welsche“ bezeichnet waren. Jetzt wird der Schwedenkönig ein Fremder. Diese Nationalitätenfrage ist zuerst 1842 von Rapp¹⁾ in seinem Trauerspiele „Gustav Adolf“ in den Mittelpunkt gerückt worden. Der König selbst ist hier ohne jede tragische Schuld, ist der Lichtritter. Aber das Drama, das seinen Namen trägt, ist recht eigentlich ein Lauenburgdrama²⁾. Die tragische Gestalt des Herzogs tritt in all ihrer Zwiespältigkeit und Zerrissenheit, vielleicht mehr, als der Dichter geplant, in den Vordergrund. Franz Albrecht von Lauenburg steht ver-

¹⁾ Nr. 773.

²⁾ Es mag kurz begründet werden, warum das Drama in diesem Abschnitt eingegliedert wird. Zu Laube, Gehe und Schöne gehört es nicht, weil Gustav Adolf nicht als „romantischer Held“, sondern in getreuer Wiederholung der Schillerschen Legende gesehen ist. Zu Jacobis Drama, dem es am meisten ähnlich scheint, ist es nicht zu stellen, weil es sich um den Versuch handelt, einen tragisch-dramatischen Konflikt des Königs mit der Lauenburg-Legende zu verbinden. So bleibt nur, das Werk als eine Vorstufe zu den „modernen“ tragischen Gestaltungen zu betrachten.

standesmässig ganz auf Seiten des Kaisers. Er erblickt in Gustav Adolf den Fremden, der unberechtigt in Deutschland eingebrochen ist. Zudem hegt er persönlichen Hass gegen den glücklichen Rivalen, der ihm in der Jugendzeit Ebba geraubt. Dem Gustav Adolf von Herzen ergebenen Bernhard von Weimar wirft er vor, dass nur die Liebe zu der zwanzigjährigen Prinzessin Christina (in Wirklichkeit war sie 1832 erst sechs Jahre alt) ihn im Lager der Schweden hielte. Und trotz allem ist er dem glücklicheren, dem siegreichen, strahlenden Vetter verfallen. Immer wieder schaudert er vor Verrat und Bluttat zurück, und der von Wallenstein geschickte Mörder muss sein Werk allein beginnen. Als der Anschlag misslingt, lässt Lauenburg den mutigen Fanatiker in den Tod gehen. Er tut nichts für und nichts gegen den König, und als die blindlings verschossene gefeite Kugel eines betrunkenen Söldners Gustav Adolfs Leben ein Ende bereitet hat, ist seine einzige Schuld, dass er untätig war. Doch ist diese an Laube gemahnende Problematik im vorliegenden Zusammenhange weniger bedeutsam, als die Gestaltung eines Gustav Adolf, der nur gefühlsmässig Recht hat, dessen übergrosse Persönlichkeit die unrechten Pläne verdeckt. Im Grunde wendet sich Lauenburg mit vollem Recht gegen den Eindringling, der die deutschen Soldaten beschimpft und seine Bundesgenossen ebenso verachtet wie seine Feinde. Das Drama ist so bedeutsam, weil es den deutsch-schwedischen Gegensatz, der nur durch die Grösse des Königs überbrückt wird, in voller Schärfe herausarbeitet und damit eine der Grundlagen der modernen Gustav-Adolf-Legende vorwegnimmt.

Ähnliche Gedanken finden sich in Jacobis¹⁾. Schauspiel bereits angedeutet, und Otto Ludwig²⁾ notierte 1860 im Zusammenhange seines Wallensteinplanes: „Hauptschwäche der Handlung: Wie der Schwede von aussen hereinkommt.“ In der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts war der Gedanke der Einheit — Reichseinheit wie Religionseinheit — vorherrschend; wer nicht, wie Simon und Ortlepp, Gustav Adolf als Kämpfer für diese Einheit gestaltete, musste in ihm den Fremden sehen, konnte ihn, wenn er nicht wie Rapp die grosse Persönlichkeit und das Werk trennte, nicht mehr als den makellosen Helden darstellen. In Willkomms³⁾ Roman heisst es: „Der Schwede? Mir kommt es vor, als liesse er bloss deshalb soviel singen, damit die klugen Leute sein Feilschen um die Kaiserkrone nicht hören.“ Der Fremde vertieft die Gegen-

¹⁾ Nr. 614. ²⁾ Nr. 612f. ³⁾ Nr. 622.

sätze, er drängt sich um seines politischen Ehrgeizes willen zwischen die Deutschen, die sich einen wollen: so wird Gustav Adolf die Gloriole des religiösen Befreiers genommen. Es ist wohl kaum ein Zufall, dass um das Jahr 1850 mehrere Dramen erschienen, deren Held Herzog Bernhard von Sachsen-Weimar war, der deutsche Held, der zuerst mit den äusseren Feinden, Schweden und Frankreich, bricht, um sich dann mit seinen politischen und konfessionellen Gegnern innerhalb des deutschen Reiches auseinanderzusetzen. Und in diesem Zusammenhange ist die Antwort des jungen Kurprinzen, des späteren Grossen Kurfürsten, die er in Devrients „Gustav Adolf“ dem Oheim gibt, erwähnenswert:

Gustav Adolf: Wärst Du, mein Junge, schon erwachsen,
Wir retteten Magdeburg, ich und Du.

Kurprinz: Da braucht ich Dich nicht erst dazu.

Gustav Adolf als fremder Eroberer ohne das religiöse, ohne das Freiheitsideal war kein dramatischer Held mehr. Seit Droysens historischer Darstellung war eine Gustav-Adolf-Dichtung, die Anspruch auf historische Wahrheit machte, unmöglich; ein weltlicher, skrupelloser Staatsmann im dreissigjährigen Kriege ist keine Erscheinung, die den Dichter zur Gestaltung reizen könnte, es sei denn, dass er zugleich, wie Wallenstein, ein tragischer Charakter, ein Mensch von ungeheurer Masse ist. Und so ist es wohl kein Zufall, dass das Drama von Georg Erdmann¹⁾ vom Jahre 1897 auf eine Darstellung des Königs im wesentlichen verzichtet. Erdmann konnte den König im ersten Akte vor dem Zuge schildern: den Staatsmann, der von der Notwendigkeit überzeugt, seine Grenzen schützen zu müssen, den Gegner anzugreifen plant, der, von innerpolitischen Kämpfen bestimmt, noch zaudert, der auf Drängen der von Oxenstierna vertretenen Adelpartei den Zug beschliesst und bewusst, nicht nur gegen den Kaiser, auch gegen die deutschen protestantischen Fürsten kämpfen zu müssen, zu Felde zieht. Ihn rief niemand nach Deutschland; er führt einen politischen Verteidigungskrieg:

Zur Abwehr nur ergriff ich Schwert und Schild,
Um meines Reiches Grenzen zu bewahren.

Und so trägt er auch kein Bedenken, mit dem Feinde Deutschlands, mit Richelieu, ein Bündnis einzugehen. Derselbe Gustav Adolf erscheint noch vor Berlin, dann verschwindet er aus

¹⁾ Nr. 775.

dem Drama, dessen mittlere Akte von einer belanglosen Nebenhandlung bestritten werden. Und als Gustav Adolf in Bayern und bei Lützen in den letzten Akten wieder auftritt, ist es gänzlich unverständlich, was er als seine „hehre Mission“ betrachtet und wieso er zu „erhaben“ ist, um sich die Kaiserkrone aufs Haupt zu setzen. Es ist ein Bruch in Erdmanns Drama, der Staatsmann der ersten Akte verträgt sich nicht mit dem Glaubenshelden der letzten, und die Entwicklung, die dazwischen liegen müsste, konnte Erdmann nicht gestalten — einfach darum, weil es einen Ausgleich zwischen den Gegensätzen nicht geben kann.

Der Gustav Adolf des ersten Aktes von Erdmann war für den Dichter unbrauchbar, ein Staatsmann ohne persönlich anziehende Züge, kein Glaubensheld mehr, kein Freiheitsheld — da wurde er es durch eine geniale Umkehrung der Charakterzüge wieder. An den geschichtlichen Tatsachen durfte nicht gerüttelt werden: des Königs Taten waren die eines politischen Eroberers; doch Ricarda Huch¹⁾ konnte wieder einen Glaubens- und Freiheitshelden gestalten, sobald sie ihm, wie Moritz Ritter²⁾ in der historischen Forschung, die staatsmännischen Fähigkeiten absprach. Es ist eine seltsame Erscheinung, dass diese Gedanken, wenn auch unscharf und verschwommen, bereits in Carl Albert Türckes³⁾ 1865 erschienenem Drama „Gustav Adolf“ vorgebildet sind. Das — Willig nicht bekannte — Werk gliederte sich leicht in die in den vorigen Abschnitten geschilderten Werke ein, der fromme Held geht aus dem Kampfe zwischen seiner Mission und den Anfechtungen des Ehrgeizes siegreich hervor, wären nicht, dem Dichter vielleicht gar nicht bewusst, einige Züge moderner Gestaltung unterlaufen. Gustav Adolf sagt zum Beispiel:

... wie ein Kind . . .
 Harmlosen Stolzes, wohl auch trutzend auf
 Den väterlichen Auftrag sich beruft,

 So übers Ostmeer war ich hergekommen
 Ganz Zuversicht, ein Kind und doch ein Held.

 Doch anders wards — der Kampf in mir begann,
 Weil ich vom Baume der Erkenntnis nun
 Gebrochen, schauernd in den Schlund geschaut,
 Der die Begierde trennet von der Pflicht
 Des heiligen Berufs . . . und Verzweiflung

¹⁾ Nr. 776f. ²⁾ Nr. 121. ³⁾ Nr. 774.

Kam über mich . . .
und späte Reue, bis die Gnade folgte.

Nun ist er wieder stark genug um zu beten:

Gib Herr und Vater diesem deutschen Volke
Zur Einheit Kraft . . .
und schütze beide Kirchen.

Dieser im höchsten Masse bedeutsame Monolog zeichnet zwei Entwicklungslinien im Leben Gustav Adolfs auf. Aus dem einfachen „kindlichen“ Helden, der kampflustig auszieht, für Gottes Ehre zu streiten, wird durch Irrung und Zwiespalt der weise, alle Widersprüche überschauende Diener an der Gemeinschaft im Freiheitskampfe für Deutschlands Einheit; zugleich wird aus dem starren Lutheraner der tolerante, wahrhaft fromme Christ. Hierzu treten zwei weitere Motive. In der Zeit des Irrtums hatte Gustav Adolf, von seinen politischen Freunden gedrängt, das Bündnis mit Frankreich geschlossen:

Doch will mich dess verklagen mein Gewissen
bekennt er kurz vor seinem Tode, und rät Bernhard:

Die nächste Tücke, heimlich oder offen
Verübt des Franken, löse dieses Bündnis,

und ganz vom Gedanken an die Reinheit seiner Mission erfüllt, ganz ein Deutscher, antwortet er Oxenstierna, der in des Vaterlandes Schweden Namen einen Ersatz für das in Deutschland vergossene Schwedenblut fordert:

Bezahltes Opfer ist kein Opfer mehr,
Für Gott und nicht für Schweden führ ich Krieg.

Nur ein ganz kleiner Schritt trennt dieses — durch seine Auffassung Gustav Adolfs sehr wichtige, ästhetisch betrachtet minderwertige — Drama von der Gustav-Adolf-Gestaltung der Ricarda Huch und von Strindberg. Unbewusst hat Türcke die Brücke geschlagen zwischen der Schillerschen Auffassung und der neuen, die erst Jahre später in Moritz Ritters Werk ihre klare Ausprägung finden sollte. Türcke schilderte alle Reinheit, alle Heldengrösse Gustav Adolfs als Ergebnis eines langen Kampfes; es ist nur nötig, diese Läuterung als ein unhistorisches, rein dramatisches Motiv zu betrachten, und der Gustav Adolf des Historikers Ritter, der Dichterin Ricarda Huch steht vor uns.

Was Türcke als Entwicklung von der kindlichen Heldenatur über den Politiker zum abgeklärten Glaubenshelden dar-

stellt, ist für Ricarda Huch in ihrem „Grossen Krieg“¹⁾ ein Nebeneinander. Alle Anordnungen des Königs im Kriege seien von einer unendlichen Naivität, schon in Pillau habe er den Befehl an die Preussen, sich unter seine Oberhoheit zu stellen, mit dem Satze verbunden, er sei kein Eroberer. Seine politischen Pläne waren phantastisch, „Schweden . . . war dem jungen König . . . zu klein; er phantasierte von einem grossen Bunde aller nordischen Mächte gegen Spanien und Österreich, in diesem Bunde wollte er der Herr sein“ Als der Demokrat Skytte (im Gegensatz zu dem Aristokraten Oxenstierna) vom Kriege abrät, weil Schweden davon keinen Gewinn haben würde, antwortet der König, er wolle seinem Lande eine neue Bildung und neue Handelsbeziehungen bringen, zudem für den wahren Glauben kämpfen. Etwas später: er hasse die Papisten als die Friedensstörer. Seine strategischen und diplomatischen Entscheidungen — Bocksprünge werden sie bei Ricarda Huch einmal genannt — sind völlig unklar: einmal will er die protestantischen Fürsten unterstützen und braust auf: „Er wäre nicht übers Meer gekommen, hätte er gewusst, was sie für Gesindel seien.“ Dann wieder, als ihn die Fürsten mit Geld und dem Besitze Pommerns abfinden wollen, will er nur die Macht des Kaisers brechen. Als er in Bayern einen günstigen Frieden schliessen kann, bekennt er: „Mein Herz zieht mich nach Nord gegen die Friedländer.“ Gott habe ihn nach Deutschland geführt, das sei zu „etwas Grosse“ geschehen und er folge „dem Weiser in seiner Brust“. Sogar die guten Eigenschaften des Königs werden kritisiert: Der Glaube, der mit dem Ehrgeiz kämpft, erscheint nicht immer rein, und die persönliche Tapferkeit wird ihm als Eitelkeit ausgelegt; der strategischen Unklugheit, als Schlachtenlenker in der ersten Reihe zu kämpfen, sei er zum Opfer gefallen. So bewahrheitet sich die prophetische Weissagung: er sei unbesiegbar und könne nur durch sich selbst fallen. Was an dem Schwedenkönige Grosses bleibt, hat Ricarda Huch in ihrem „Wallenstein“²⁾ formuliert, in dem Satze vom „von seiner eigenen Fülle berauschten und berausenden Menschen“.

Ricarda Huch folgt auch als Dichterin einer vorsichtigen wissenschaftlichen Methode und setzt an Stelle vorschneller Entscheidungen lieber ein „non liquet“; so ist ihr Gustav-Adolf-Bild nicht so ausgeprägt, wie das auf gleichem Boden erwachsene Strindbergs.

¹⁾ Nr. 776.

²⁾ Nr. 777.

Wenn hier der Versuch gemacht wird, Strindbergs¹⁾ Gustav-Adolf-Bild in die Entwicklung der Legenden einzuordnen und die Auffassung von dem völlig isolierten Bestehen des Strindbergschen Bildes zu widerlegen, so ist es notwendig, nicht den Gustav Adolf des Strindbergschen Dramas, sondern die gesamte Gustav-Adolf-Auffassung des Dichters zu betrachten. Es handelt sich dabei um die Novelle „in Bärwalde“, um die Geschichtsmystik des Werkes „der bewusste Wille in der Weltgeschichte“ und um gelegentliche Äusserungen in der „Dramaturgie“, den „gotischen Zimmern“, der „Königin Christine“ und anderen Werken.

Bislang hat die Strindbergforschung — so sehr auch der geschichtliche Wert des Gustav-Adolf-Bildes diskutiert wurde — diesen Weg nicht beschritten. Die deutschen Biographen, soweit sie überhaupt von dem Historiker Strindberg sprechen, versuchen zwar den historischen Charakter des Gustav-Adolf-Dramas zu erweisen, jedoch sprechen Esswein wie Marcus nur von dem späten Strindberg; Esswein, weil er meint, dem jungen Dichter sei die Geschichte „nur ein Raritätenkasten“ gewesen, Marcus, weil ihm lediglich an einer Einzelanalyse des Dramas gelegen ist. In Schweden galt und gilt das Gustav-Adolf-Drama wenig; hierzu mag die Ablehnung des Werkes durch die um 1900 massgebenden Kritiker, den Historiker Hjarne und den Literaturhistoriker Levertin, beigetragen haben, der Hauptgrund aber ist in dem nationalen Empfinden der Schweden zu suchen, denen Gustav II. Adolf der grösste König ist, den sie ganz eindeutig als den „Lichtritter“ und Märtyrer sehen wollen. So schreibt noch 1920 Nils Erdmann im Zusammenhange des „Gustav Adolf“: „... So machte Strindberg Geschichte. Wir können in seinen geschichtlichen Helden nicht mehr als Romanfiguren sehen, die seine eigenen Stimmungen . . . spiegeln.“

Der schwedische Nationalstolz lässt es nicht zu, dass an dem Bilde des vergötterten Monarchen irgendwelche Korrekturen vorgenommen werden, und so musste Strindberg hören, er habe Gustav Adolf in den Schmutz gezogen. Es darf an dieser Stelle noch einmal wiederholt werden, dass seit der Fixierung des Bildes durch Gustav III. und Geijer alle Veränderungen der Legende auf deutschem Boden entstanden und das deutsche Problem des schwedischen Feldzuges von 1631 und 1632 betrafen. Die schwedische Auffassung war formal, nicht aber dem Gehalte nach verändert,

¹⁾ Nr. 779f. — Emil Schering, dem Übersetzer Strindbergs, bin ich für freundlich erteilten Rat zu Dank verpflichtet.

während in Deutschland der weite Weg von Schiller zu Ricarda Huch zurückgelegt war. Einzig Erik Hedén, der letzte Biograph des Dichters, hat in seinem Buche die Linien angedeutet, die für die Behandlung des Gustav-Adolf-Problems bei Strindberg massgebend sein müssen.

Die Entwicklung von dem radikalen Historiker von 1880 zu dem mystischen Dramatiker Strindberg von 1900 ist der entscheidende Ansatzpunkt. Der junge Strindberg war angeekelt von dem „patriotischen Lärm“ seiner Zeitgenossen, er wandte sich gegen die Verherrlichung des Königtums, des religiösen Heldentums, er wandte sich als Sozialist und Atheist gegen die Feier des Gustav-Adolf-Jubiläums 1884. Er dichtete damals:

överståhållarn har så befallt
att i dag skall firas en fest överallt
En fest för den fria tanken . . .

Gustav Adolf aber habe nie für die Gedankenfreiheit gefochten, sondern nur für das Luthertum, so sei es unangebracht, das Fest „für den fria tanken“ Gustav-Adolf-Feier zu nennen. Dieser Gedanke ist an sich nichts Ungeheuerliches, er findet sich selbst in der deutschen Theologie, wenn der Superintendent Witz¹⁾ in seiner Rede „Gustav Adolf und Jesus Christus“ vor einer Überschätzung des Schwedenkönigs warnt, der ein guter Christ, aber auch nicht mehr gewesen sei. Das ist die erste Grundlage Strindbergscher Gustav-Adolf-Auffassung: entgegen der göttlichen Verehrung erstrebt der Dichter eine historische Würdigung, und weil Strindberg die neuen Historiker nicht kannte oder nicht kennen wollte, glaubte er sich im Kampfe mit ganz Schweden und äusserte sich darum noch schärfer als nötig. Auf historischen Bahnen ging Strindberg weiter, wenn er nunmehr fragte, ob Gustav Adolf überhaupt für das Luthertum gekämpft habe. Der Dichter legte den gleichen Weg zurück wie die zünftigen Historiker: er begann die Frage nach den Motiven zu stellen, die den Schwedenkönig nach Deutschland geführt, und da wurden ihm die Momente klar, die eingangs als „Schatten der modernen historischen Legende“ charakterisiert wurden, und in der scharf zugespitzten Art, die ihm eigen, begann Strindbergs Kampf gegen Gustav II. Adolf. Religiöse Momente wollte der Dichter für den dreissigjährigen Krieg über-

¹⁾ Nr. 151.

haupt nicht gelten lassen; „die Königin — erzählt ein Hofmann in dem Drama „Königin Christine“ — hat neulich öffentlich erklärt, die Religion sei im dreissigjährigen Kriege nur ein Vorwand gewesen, die Ländersucht zu verbergen.“ Und in der Erzählung „Der König von Öland“ sagt Christine, im Begriff katholisch zu werden, auf Oxenstiernas entsetzte Frage „sollte es möglich sein, dass Gustav Adolfs Tochter . . .?“ „Warum nicht? Er war kein Glaubensheld, weil er in den habsburgischen Krieg ging, um Länder zu gewinnen.“ Die Novelle „In Bärwalde“ scheint vorzüglich um des Beweises willen verfasst, Gustav Adolf habe nur nach eroberungspolitischen Gesichtspunkten gehandelt. Die französischen Emigranten, die Richelieu um ihres Glaubens willen ausgewiesen hatte, weist er zurück, um sich mit dem Bedrucker der Protestanten, mit dem französischen Kanzler selbst zu verbünden. Wenn Strindberg in der Novelle sagt, der rein politische Teil des Krieges beginne erst nach Lützen, meint er damit nur, in Gustav Adolfs Feldzug liefe Politik und Religion, Schutz der schwedischen Grenzen und Schutz des Protestantismus zusammen, und es hiesse „des Königs Grösse verzerren, stellte man ihn als blossen Missionar“ dar: „Preussen hatte die weltgeschichtliche Mission, das Nordreich der Germanen dem römischen Südreich gegenüberzustellen. Die Schweden hatten während des dreissigjährigen Krieges von dieser Rolle geträumt, es bleibt ihnen die Ehre, Preussen das Handgeld gegeben zu haben. Alles dies hindert natürlich nicht, dass Gustav Adolf — selbst sehr fromm — seinen Glaubensbrüdern freie Religionsübung sichern wollte¹⁾.“ Und es ist Strindbergs Vorwurf, dass Gustav Adolf diese weltgeschichtliche Aufgabe zu einem „gotischen Abenteuer reduziert“ habe. Strindberg verwahrt sich dagegen, nicht nationalschwedisch zu sein; gerade weil er Schweden liebe, genüge es ihm nicht, dass der König für Deutschland gefochten, er sähe, dass Gustav Adolf „der Gläubiger Deutschlands“²⁾ für die Deutschen ein Abenteurer wurde, weil er mit ungenügenden Mitteln an seine grosse Aufgabe gegangen sei und so der Handlanger Preussens blieb. Eine besondere Note enthält des Dichters Stellung zu Gustav Adolf dadurch, dass er von der schwedischen Niederlage bei Lützen³⁾ spricht. „Das Spiel ist doch gewonnen, wenn der fremde König matt ist“, heisst es in den „Gotischen Zimmern“ in merkwürdiger Anlehnung an das alte „Pickelspiel“⁴⁾ aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges: „Hätte ich meinen König nicht verloren, so wollte ich das Spiel wohl gewonnen haben“.

1) Nr. 785. 2) Nr. 780. 3) Nr. 784. 4) Nr. 492.

Strindbergs Gustav-Adolf-Bild kann historisch eingegliedert werden, es ist nichts anderes als eine etwas übertriebene Darstellung der modernen Legende. Jedoch in dem Drama „Gustav Adolf“ ist das Bild nicht klar ausgeprägt, Gustav Adolf ist in dem Drama mehr und weniger als Strindbergs „Legende“; mehr, weil eine Anzahl wesensfremder Züge sich einschleichen, weniger, weil die Klarheit des Bildes gelitten hat. Es lassen sich deutlich zwei Momente aufzeigen, die das historische Bild verdunkelt haben: die Geschichtsphilosophie des späten Strindberg und die persönlichen Züge des Dichters, die in die Darstellung des Königs eingegangen sind.

In der Novelle „In Bärwalde“ findet sich einmal eine Beschreibung des Königs: „... Die schmale Stirn war unter Mittelmass, die einfachen, ehrlichen Züge zeigten kein reicheres Mienenspiel, nichts vornehmes, sondern das alltägliche der Mittelklasse. Der König hatte auch keinen zusammengesetzten Charakter, war auch nicht tiefsinnig; ein blonder, offener, immer lustiger Herr, der alle unsicheren Wege solange mied, als er konnte.“ Und der Mann, der die unsicheren Wege hasst, gerät — als dramatischer Charakter nämlich — „in unlösbare Schwierigkeiten, als es gilt, Freund und Feind zu scheiden; und nur der Tod auf dem Schlachtfelde kann die Harmonie wieder herstellen und die verfitzten Fäden abschneiden“¹⁾.

Diese Gedanken lagen Strindberg infolge seiner geschichtsphilosophischen Anschauung von „världshistoriens mystik“ nahe: die Weltgeschichte wird von einem „bewussten Willen“ gelenkt, der sie nach den logischen Gesetzen, wie Hegel sie bestimmte, leitet. Dieser bewusste Wille gibt jedem Menschen seine Aufgabe. Jedes Wollen ist determiniert, und der Mensch handelt gemäss der Aufgabe des bewussten Willens. Doch er kennt seine Aufgabe nicht, er wertet sein Tun nach falschen Gesichtspunkten, und die Schwierigkeiten, in die er gerät, beruhen auf einer falschen Auffassung des Befehls, den der bewusste Wille ihm erteilte.

Gustav Adolf ist vom bewussten Willen zu der staatsmännischen, weltgeschichtlichen Mission ausersehen worden, das germanische Nordreich zu schaffen, er fasste seine Aufgabe falsch auf, er glaubte gegen den Katholizismus zu kämpfen und sah plötzlich, dass auf Wallensteins Seite mehr Protestanten als Katholiken, dass bei ihm viele Katholiken im Heere waren, dass er mit Richelieu verbunden gegen deutsche Fürsten kämpfte, dass er Freund und Feind nicht mehr unterscheiden konnte. Hier gleichen sich Türckes und Strindbergs Gustav Adolf, sie fühlen die staatsmännische Auf-

¹⁾ Nr. 786.

gabe nur unklar; einfach und kindlich ziehen sie ins Feld und werden verwirrt von einer der „ewig wiederkehrenden Antinomien der Weltgeschichte“¹⁾. Türckes Gustav Adolf ringt in dem Gegensatze: Ehrgeiz — göttliche Mission; so kann er sich aus eigener Kraft aus den Wirrnissen befreien. Strindbergs Gustav Adolf muss bis zum Ende irren, „denn die Menschen stellen in ihrer Begrenzung falsche Gegensätze auf, wie Katholik und Protestant, die nicht rein konträr, die nur scheinbar contradiktorisch, die der bewusste Wille am Ende in eine regelrechte Logik auflöst“¹⁾. Und so ist Gustav Adolfs Ringen um die Erfüllung seiner wahren Mission bei Strindberg nicht mehr ein Irren und ein plötzliches Überwinden, sondern im Sinne von Hegels objektivem Geist ein stetiges Streben nach Bestimmtheit, ein Aufheben des unvollkommeneren Früheren im Späteren. Während Gustav Adolf von Stunde zu Stunde immer tiefer in die Verirrungen hereingerät, nähert er sich, ohne es zu wissen, doch immer mehr der Wahrheit. Je mehr er seine grosse Aufgabe zu bestimmen in der Lage ist, desto verzweifelter wird er aus Gründen seiner persönlichen Unzulänglichkeit.

Früher wurde ein Kampf in Gustav Adolf gestaltet zwischen dem Glaubenshelden, sei er nun Lutheraner oder Kämpfer für die Toleranz, und dem ehrgeizigen Eroberer. Bei Strindberg laufen Religion und Politik (nicht als Gegensätze) nebeneinander her; der Politiker glaubt, einen klaren einfachen Weg vor sich zu sehen, glaubt an sein Recht, sich durch Angriff zu verteidigen: da sieht er, dass er die Freunde bekämpfen muss an der Seite derer, die er für seine Feinde hielt. Durch dieses Irren bestimmt sich seine Aufgabe fortschreitend mehr und mehr. Im Religiösen glaubt er ebenso einen einfachen Gegensatz zweier Konfessionen vor sich zu sehen, auch hier bestimmt sich der wirkliche Gegensatz fortschreitend, aber während er im Politischen nicht zur Klarheit gelangen kann, — denn er ist hier nur das Glied in einer grossen weltgeschichtlichen Entwicklung — während im Politischen nur sein Tod die Irrungen endet, ist es im Religiösen möglich, den Weg zu vollenden: „Ich stiess auf die Tatsache, dass Gustav Adolf, der seine Laufbahn damit begonnen hatte, dass er Katholiken rädern liess, schliesslich soweit kam, dass er seine eigenen Glaubensgenossen, die einen katholischen Gottesdienst in Regensburg gestört hatten, hängen liess. Da sah ich auf einmal den ganzen Charakter und das ganze Drama, und ich nannte es meinen ‚Nathan den Weisen‘“²⁾, ein Gedanke, der übrigens in „fältskärns berättelser“ bereits einmal leise anklingt.

¹⁾ Nr. 785.

²⁾ Nr. 786.

Strindbergs Gustav-Adolf-Bild ist mehr als der im Drama von ihm gestaltete Gustav Adolf. Das dramatische Bild leidet darunter, dass die durch das Wesen des Königs begründeten Züge mit anderen verquickt sind, die sich aus Strindbergs Natur und aus den Gründen, die den Dichter bei Abfassung des Werkes leiteten, erklären. Der Dichter schrieb das Drama in bewusster Abwehr gegen das Bild Gustav Adolfs, wie es „der moderne Berliner“¹⁾ sah, in Abwehr gegen das Bild vom König, „der von einem unmässigen Ehrgeiz und von einem mässigen, aber aufrichtigen Glauben beseelt war“²⁾. Strindberg schrieb sein Werk als Schwede, um den grossen Gustav Adolf inmitten unüberwindlicher Schwierigkeiten darzustellen. So sah Strindberg den Schwedenkönig, doch im Drama wird die Grösse in des Königs Charakter, seine weltgeschichtliche Aufgabe verdrängt von Unklarheiten und Zweifeln in des Königs Brust, die doch nur zeitlich bedingt sein sollten, so dass die Kritik¹⁾ nach der Berliner Aufführung als erstes den „schwankenden Charakter“ und die „Unentschlossenheit“ des Königs hervorhob, und dass sich Strindberg gegen schwedische Angriffe, er habe Gustav Adolf „herabgezogen“¹⁾, verteidigen musste, während er doch nur das bestehende Gustav-Adolf-Bild vertiefte, indem er die Bedingungen für des Königs Handeln herausarbeitete. Jedoch ist nicht zu leugnen, dass Gustav Adolf als dramatischer Held bei Strindberg dadurch viel an Klarheit verliert, dass die dem Könige nach Strindbergs Auffassung zugehörenden Züge verbunden werden mit solchen, die nicht in Gustav Adolfs, die in des Dichters Leben begründet sind. Strindberg will einige Momente, die „Intimität mit den Generalen, die sich aus der Blutschuld von den Vätern her erklärt“²⁾, er will die durch des Grafen Brahe mit seiner Cousine Ebba Ähnlichkeit in dem Könige fortwirkende Jugendliebe „nicht auslassen“²⁾. Doch weil für den Dichter das Problem der Frau stets im Vordergrund stand, wurde das „Nicht-auslassen“ zu einem Betonen, zu einem Hemmnis für die eindeutige Entwicklung des tragischen Charakters. Besonders tritt die „Vergangenheit, die umgeht“²⁾, die Liebesgeschichte mit Margarete Cabeljau stark in den Vordergrund. Wenn das Auftreten des Sohnes dieser Verbindung, Gustav Gustafson, vom Dichter als geschichtliches Moment begründet wird²⁾, so ist doch der Nachdruck, mit dem Strindberg immer und immer wieder diesen Gedanken betont, nur dadurch zu erklären, dass ihm, dem „Sohn

¹⁾ Nr. 780. ²⁾ Nr. 786.

einer Magd“, der Gedanke an das uneheliche Kind, das es immer wieder in die Nähe des grossen Vaters zieht, nahe lag. Seltsam berührt sich hier Strindberg mit einem der ältesten Gedichte, den „regii manes“ von 1632¹⁾, in denen Gustav Gustafson — es sind die beiden einzigen Fälle in der gesamten Literatur, in denen er genannt ist — mit dem Satze

o mon dieu, je suis bastard

eingeführt ist. Überhaupt nähert sich Strindberg wieder in vielem den Auffassungen der ältesten Gestaltung, anfangend von dem Zwange, der ihn in den Krieg treibt, —

Ich bin wider den Willen mein
Gezogen in das Spiel hinein

steht in den „regii manes“ — bis zu den letzten Szenen, wo Gustav Adolf bei Strindberg eine Vision hat: er sieht drei brennende Mühlen als die Kreuze von Golgatha, und seine Worte sind Christi Worten am Kreuz angeglichen, wie es dreihundert Jahre vorher in den „regii manes“ geschehen war. Und, so seltsam es nach den vielen Schwankungen und Verirrungen, die doch nur dramatisch begründet sind, anmuten mag, hat die Schlusszene des Dramas am Sarge des Toten, in der alle Feinde und falschen Freunde dem Toten als dem grössten Zeitgenossen ganz ehrlich huldigen, ihren Sinn als die Anerkennung des Lebenswerkes dieses grossen Mannes.

Und so schliesst sich bei aller verschiedener Gestaltung dreier Jahrhunderte der Ring. Der Befreier, der ohne jedes Bedenken bei seiner Landung in Deutschland bedingungslos verehrte Held, sank zum Helfer, nach seinem Tode zum Feinde herab. Er wurde vergessen und wiedererweckt als der unbedingt grosse Held der Humanität, der Freiheit oder der Religion. Wieder sank er unter der Einwirkung einer historischen Forschung, die an seinen Plänen scharfe Kritik übte, und doch gestaltet der schärfste Kritiker, der skeptischste unter allen Dichtern, wieder den Grossen, den „Heiligen“. Das rundet die Mannigfaltigkeit der Gustav-Adolf-Bilder aus drei Jahrhunderten zu einer grossen Einheit: Strindberg findet dasselbe Symbol für den Tod seines Helden, das die „regii manes“, das Conrad Ferdinand Meyer gefunden hatten, das grösste Symbol, das für den Opfertod eines Menschen gefunden werden kann, den Vergleich mit Jesus Christus.

¹⁾ Nr. 482.