



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart

Walzel, Oskar

Wildpark-Potsdam, 1930

I. Romantik

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99461](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99461)

I. ROMANTIK

1. Begriffsbestimmung

Merklich grenzt sich die deutsche Romantik vom Klassizismus ab, der ihr vorangeht, und vom Jungen Deutschland, das ihr nachfolgt. Sehr früh schon wurde sie als eine einheitliche Erscheinung gefaßt, trotz der Überfülle gegensätzlicher Züge, die in ihr sich zusammenfinden. Dieser Reichtum an einander widersprechenden Merkmalen macht es nicht leicht, das Wesen der deutschen Romantik mit voller begrifflicher Schärfe auszusprechen. Wer das zu tun versucht, verfällt leicht in den Fehler, die deutsche Romantik nur von einer einzigen Seite zu sehen. Das war einst um so selbstverständlicher, als man sie bekämpfte und sie zum Träger dessen machte, was dem eigenen Glaubensbekenntnis widersprach. Heine, einer der ersten, die sie als Ganzes darzustellen versuchten, hat, obwohl er neben vielem Bösen der deutschen Romantik auch Gutes nachsagte, gerade das an ihr übersehen, was ihn mit ihr verbindet. Noch einseitiger wurde ihr Bild in der Hand Arnold Ruges. Doch auch neuere wissenschaftliche Forschung, die nur nach Kräften verstehen, ja rechtfertigen wollte, entging nicht der Gefahr, den Akzent zu stark auf diese oder jene Eigenheit der Romantik zu legen und andere von ihren Zügen auszuschalten.

Dem Gefühl erschließt sich leichter das Eigentliche und Entscheidende der deutschen Romantik, eben weil sie etwas so Vielfaches und Zusammengesetztes ist, daß jeder Versuch, sie begrifflich zu umschreiben, fast aussichtslos erscheint. Das Gefühl kann immer noch recht behalten, wenn es den oder jenen zu der deutschen Romantik rechnet, den eine logisch sondernde Wissenschaft aus der Romantik ausschließen will. Sogar wer sonst dem Irrationalismus im Umkreis wissenschaftlicher Forschung nicht die Führerrolle überlassen möchte, fühlt sich hier geneigt, das Erfassen des Wesens deutscher Romantik einem irrationalen Vorgang anzuvertrauen. Er darf sich bewußt bleiben, daß, was er als Wesen der Romantik empfindet, ihm ebenso entgegentritt, wenn er das überspitzt Gedankliche der Athenäum-Fragmente vor sich hat, wie wenn er die schlichte Klarheit von Uhlands Balladen oder das ahnungsreiche Dunkel von Justinus Kernalers Schöpfungen auf sich wirken läßt. Aus gesichtereicher Wald-einsamkeit entwirkt sich dies Gefühl ebenso wie aus dem tollen Spiel mit der Bühnentauschung, das seit Tiecks „Gestiebeltem Kater“ den deutschen Romantikern unentbehrlich wird. Scharf hebt sich dies Romantische von dem deutschen Klassizismus ab, vom Jungen Deutschland und vom deutschen Realismus des 19. Jahrhunderts. Vorklänge gibt es freilich im Klassizismus, Nachklänge in der späteren Dichtungswelt. Doch das Gefühl bleibt in seinem Recht, wenn es auch da wie dort den Ausdruck „romantisch“ gebraucht und sich dabei bewußt ist, daß Romantisches an diesen Stellen in eine wesentlich unromantische Welt eingesprengt ist. Der Sturm und Drang nimmt Romantisches vorweg und steht doch als Ganzes der Romantik fern. Heine nutzt romantisches Wesen mit Vorliebe; als ganze künstlerische und menschliche Persönlichkeit bleibt er von Herzen unromantisch.

Verwandte Vor- und Nachklänge sind jeder umfangreichen künstlerischen Gesamterscheinung erstanden. Das war immer der Weg der Kunst, daß sich eines Tages vereinzelt schon ankündigte, was später von einem ganz anderen Standpunkt aus zum Wesen einer neuen Kunst wurde. Umgekehrt besteht, noch wenn auf eine Kunstrichtung etwas völlig Entgegengesetztes folgte, in diesem Entgegengesetzten manches weiter, das kurz vorher im Schwange gewesen war. Sogar der Expressionismus verwertet künstlerische Züge, die dem von ihm verketzten Impressionismus nicht nur eigen waren, auch als Schöpfung des Impressionismus gelten dürfen.

Geht man dem Wort „romantisch“ nach, so trifft man freilich gleich auf eine große Schwierigkeit. Die deutschen Romantiker haben von Anfang an das Wort „romantisch“

gebraucht, um Erscheinungen zu kennzeichnen, die weit außerhalb der Grenzen deutscher Romantik liegen. Das Romantische längst vergangener Zeiten sollte durch sie zu neuem Recht gelangen. Wenn sie sich selbst Romantiker nannten, meinten sie Wiedererweckung der alten Romantik, empfanden sie sich von vornherein als Romantiker zweiten Grades. Es bleibt das Wesen der Romantik, daß sie nicht unmittelbar, sondern auf Umwegen fühlt. Sie möchte werden, wie eine schöne Vergangenheit gewesen ist, diese Vergangenheit ist ihr wertvoll, weil sie Vergangenheit ist. Der Sturm und Drang schätzt gleichfalls die Vergangenheit, aber eigentlich nur soweit sie dem Leben unmittelbar etwas bedeuten kann. Das romantische Gefühl hält viel unbedingter den Blickpunkt des Historismus fest, es wird aufgewühlt durch die Tatsache, daß etwas eine lange verkannte Vergangenheit darstellt. Solche historische Betrachtung nimmt die schöne Ferne wie etwas Ästhetisches, will sie nicht in das Leben des Tages neu eingliedern, weil es diesem Leben taugt, sondern weil es das Leben verklärt.

Widerspricht es dieser Feststellung, daß gelegentlich ein Romantiker auch unmittelbar aus altem Leben neues Leben schaffen will, etwa Arnim, wenn er in „Des Knaben Wunderhorn“ alte heimische Dichtung dem Deutschen seiner Zeit wieder zuführt? Die deutsche Romantik ist ja so reich, weil sie das Recht beansprucht, im Einzelfall ihren wichtigsten Gesichtspunkten zu widersprechen.

Die Lust deutscher Romantiker, dem Glaubensbekenntnis ihres Kreises Schnippchen zu schlagen, legt manchem Forscher nahe, im Kreis deutscher Romantik nur einen Überreichtum eigenwilliger persönlicher Taten zu sehen und auf den Versuch einer Vereinheitlichung durchaus individualistischer Leistungen zu verzichten. Keinem sei das verwehrt, dem es nicht liegt, den Reichtum des Lebens auf große Linien zurückzuführen und in große Gruppen aufzuteilen. Nur darf er dann nicht übersehen, daß er angesichts der deutschen Romantik in gesteigertem Maße etwas tut, das mehr oder minder auch anderswo sich einstellt, sobald von dem Persönlich-Einzeln weitergegangen werden soll zu irgendwelcher Zusammenfassung und Gruppenbildung. Gegensätze der Weltanschauung stehen im Hintergrund: Der eine sieht relativistisch und impressionistisch nur Vereinzelt, dem andern ist es selbstverständlich und vor allem die einzig richtige Art wissenschaftlicher Betrachtung, von dem einzelnen zu größeren Einheiten emporzusteigen. Er will nicht bloß Ordnung schaffen, er meint auch annehmen zu dürfen, daß etwas Wesenhaftes in diesen größeren Einheiten liegt, daß der Sinn der Einzelercheinung sich nur ergibt, wenn der Blick sich auf die größere Einheit richtet.

Den Verzicht auf den Sammelbegriff „Deutsche Romantik“ soll der Nachweis begründen, daß die deutschen Romantiker sich selbst nicht als eine Einheit empfunden, ja sich selbst durchaus nicht immer Romantiker genannt haben. Mit großem Fleiß wurde vor kurzem gezeigt, von wem in der Zeit der deutschen Romantik beansprucht worden ist, zur deutschen Romantik zu zählen. Das selbstverständliche Ergebnis war, daß nur langsam das Wort Romantik den Sinn gewonnen hat, den die Betitelung einer geschlossenen Vereinigung von Menschen in sich trägt. Spät gewöhnte man sich daran, mit diesem Wort die Dichter, überhaupt die Vertreter deutschen Geisteslebens aus der Zeit zwischen Klassizismus und Jungem Deutschland zu bezeichnen. Bewiesen wird mit solchen Feststellungen so gut wie nichts. Ein weit größerer Bereich von verwandten Erscheinungen müßte durchforscht werden, soll hier etwas Ersprießliches sich ergeben. Fast niemals hat eine größere Anzahl von Künstlern sich unbedingt in ein Ganzes eingeordnet, das mit einem Wort wie Romantik oder Sturm und Drang oder Naturalismus, Impressionismus, Expressionismus bezeichnet wird. Nicht wer in einer Bewegung selbst sich befindet und selbst das eigentlich Neue leistet, eher wer sie organisiert und vollends wer sie als Außenstehender prüft, arbeitet gern mit solchen Worten. Der schaffende Künstler will zunächst das Recht seiner Persönlichkeit wahren. Dem Betrachter

ergibt sich nachträglich weit leichter und überzeugender, wieviel Gemeinsames in den Schöpfungen gleichzeitig tätiger Einzelpersönlichkeiten besteht. So hatte die Nachwelt ein gutes Recht, Zusammengehöriges, das ihr widersprach, zusammenzufassen und es Romantik zu nennen. Gleiches Recht besteht auch heute. Wer auf dieses Recht verzichtet, beraubt uns der Einsicht, daß zwischen Klassizismus und Jungem Deutschland eine Bewegung von ausgeprägten Eigenheiten, anders als das Voranliegende und das Nachfolgende, sich feststellen läßt.

Kein vorsichtiger Forscher wird außer acht lassen, was irgendein Künstler über sein Verhältnis zu einem Sammelbegriff sagt, wie es Romantik oder Naturalismus oder Expressionismus ist. Methodisch falsch wäre nur, solchen persönlichen Äußerungen die Entscheidung zu überlassen. Wenig fruchtet es ja, die „künstlerische Absicht“ zu ergründen, wo das Wesen eines Kunstwerks erfaßt werden soll. Der Künstler ist starken Selbsttäuschungen ausgesetzt, wenn er sein Schaffen sich zu voller Bewußtheit erheben, also auch wenn er die künstlerischen Absichten einer seiner Leistungen bestimmen möchte.

In anderem Sinne ist es anfechtbar, irgendeiner Leistung des Geistes, also auch der Kunst, Voraussetzungen zuzuschreiben, die zwanghaft die Leistung bedingen. Hermann Friedmann nennt solches Vorgehen „Haptik“ und fordert nicht nur für Geistes-, auch für Naturwissenschaft einen minder strengen Gesetzesbegriff im Sinne morphologischer Betrachtungsweise, die er „optisch“ nennt. Eine junge Vergangenheit liebte es, die Natur haptisch zu sehen, und übertrug solche Schau auch auf das Geistige. Immerhin ist strenge Gesetzlichkeit der Wirkung im Gebiet der Natur noch eher anzuerkennen als in dem des Geistes. Um so gefährlicher wird ein Verfahren, das die Voraussetzung geistiger Leistung in naturhafter Bedingtheit eines Menschen erblickt, diese geistige Leistung also zum Ergebnis solcher naturhaften Bedingtheit herabdrücken möchte.

Dem Einwand, statt optischer Betrachtungsweise eine haptische zu vertreten, setzt sich der Versuch aus, den Begriff der Romantik aufs engste mit den Eigentümlichkeiten einzelner deutscher Stämme zu verknüpfen. Josef Nadler will dem Wort Romantik einen ganz neuen Sinn geben. Er geht von der unbestreitbaren Tatsache aus, daß das gesamte deutsche Sprachgebiet sich in zwei große Gruppen teilt. Ergebnis des Vorstoßes der Völkerwanderung vom Osten nach Westen sind die Altstämme. Nachdem im Rücken der Germanen schon Slaven tief in Mitteleuropa eingedrungen waren, vollzog sich ein entgegengesetzter Vorstoß der Deutschen, gerichtet von Westen nach Osten; Gebiet, das schon von Slaven besetzt worden war, wurde ihnen von Deutschen wieder abgenommen. Es war ein Besiedlungsvorgang, den die Deutschen da durchführten, und der sie weite Teile im Osten Europas wiedergewinnen ließ. Deutsche Sprachgeschichtsforschung erweist seit langem, welche Bedeutung diese Neu-besiedlung hat. Ebenso machten sich andere Unterschiede zwischen den Deutschen, die im Lauf der Völkerwanderung sich im Süden, Südwesten und Westen deutschen Sprachgebiets von heute festgesetzt haben, und den Deutschen, die später sich des Nordostens wieder bemächtigten, längst deutlich fühlbar und wurden von wissenschaftlichen Ergründern der Kultur erforscht. Von solchen unbestreitbaren Voraussetzungen aus wagt Nadler, die deutsche Romantik auf das Siedlungsgebiet einzuschränken, während er alles, was im Bereich der Altstämme deutsche Romantik genannt zu werden pflegte, als gründlich verschieden von dem Wesen der neuen Stämme bezeichnet, es sogar mit einem eigenen Namen belegt und „Restauration“ nennt. Restauration wäre demnach die Romantik am Rhein, in Schwaben, in Bayern, in Österreich.

Nach Nadler ist Romantik dem Sohn des ostdeutschen Siedellandes eingeboren. Er ist für Nadler Romantiker, lange ehe die „Deutsche Romantik“ als Schöpfung der Schlegel, Tieck, Hardenberg, Schleiermacher ihren Weg beginnt. Das — mindestens im Vergleich mit den Altstämmen — Wurzellose der deutschen Siedler bedingt das Wesen des Romantikers, wie Nadler ihn faßt. Es macht sich schon früh im Geistesleben und in der Dichtung des deutschen Siedlungsgebiets bemerkbar.

Unleugbare Tatsache bleibt, daß die deutsche Romantik, auch im alten Sinn des Worts, auf deutschem Siedlungsboden sich bildet, und daß dann eines Tages diese nördliche Romantik nach dem Westen, Südwesten und Süden des deutschen Sprachgebiets vorstößt, hier eine Fülle fruchtbarer Anregungen austreut und neue deutsche Kunst zeitigt. Fast darf von einer organisatorischen Tat gesprochen werden. Die Stifter der deutschen Romantik, voran die Brüder Schlegel und Tieck, kündeten auf dem Boden der Altstämme die neue Kunst der deutschen Romantik und weckten in den Söhnen deutscher Gebiete, die durch die Entwicklung der deutschen Dichtung, zumal während des 18. Jahrhunderts, in ihrer künstlerischen Leistung gehemmt worden waren, den frohen Willen, aus ihrer Sonderart neues Leben der Dichtung erstehen zu lassen. Die Stifter der Romantik erwirken hier genau dasselbe wie in den nichtdeutschen Völkern, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts sich ihrer Sonderart bewußt werden und neue Bahnen künstlerischen Schaffens einschlagen; romantische Dichtung der Franzosen, Italiener, Slaven und anderer Völker entsteht da. Ganz ebenso hatte man sich gewöhnt, von der neuen romantischen Dichtung der Altstämme zu sprechen; für Nadler wäre das aber Restauration, auch im Ausland. So weit ist es ja auch Wiederherstellung, als dank den Anregungen, die von den Schlegel oder von Tieck oder von anderen ausgegangen waren und die wesentlich Wiedererweckung alten, überkommenen Besitzes an Kunst im Auge hatten, alle diese Stämme und Völker sich des künstlerischen Reichtums ihrer Vergangenheit bewußt wurden und ihn gegen die strenge, allgemeine menschlich geprägte Kunst des Klassizismus ausspielten.

Nadler erblickt in denen, die er Romantiker nennt, Enterbte, in den Trägern der Restauration reiche Erben alten Guts, die sich dieses Reichtums nur bewußt zu werden brauchten, um zu schaffen, was die Enterbten aus dem deutschen Siedlungsgebiet, gerade weil sie Enterbte waren, mit den kärglichen Mitteln ihrer engeren Heimat nicht schaffen konnten.

Letzte Voraussetzung Nadlers ist das vielgestaltige, allzu persönliche Wesen des Deutschen. Keines der abendländischen Kulturvölker zerfällt in gleich viele, gleich stark voneinander gesonderte Einzelgruppen. Diese Gruppen verstehen in jedem Sinn des Worts einander kaum, zu einer einheitlichen Haltung sind sie nie zu bringen gewesen, auch nicht unter Bismarcks kraftvoll einigender Hand, noch weniger in der unmittelbaren Gegenwart. Vor dem 19. Jahrhundert fiel in Geistesleben und Dichtung immer nur einzelnen dieser Gruppen das Führeramt zu (dabei ist eine Verschiebung vom Süden und Westen nach dem Norden und Osten, also vom Gebiet der Altstämme zu dem der neuen Stämme, folgerichtig im Lauf der Zeit zu beobachten). Erst im 19. Jahrhundert, und auch dann noch im Kampf mit starken Hemmnissen, dringen die einzelnen deutschen Stämme zu künstlerischen Taten vor, die ihnen etwas wie eine Gleichberechtigung sichern. Dennoch fühlen sich einzelne Stämme um 1900 immer noch nicht genügend anerkannt; das gilt vor allem von den Deutschösterreichern, die besonders nach der Scheidung zwischen Österreich und dem Deutschen Reich das Gefühl nicht überwinden konnten, wie etwas Zweites und Minderwertiges zu gelten; manches Wort aus reichsdeutschem Munde mußte sie und muß sie noch heute in diesem Gefühl bestärken.

Spricht vieles für Nadlers Ansicht, so widerstrebt ihr die Tatsache, daß auf dem Siedlungsboden um 1800 genug alte Kultur vorhanden war, um auch in seinen Grenzen eine Wieder-



13. Jugendbildnis Friedrich Schlegels.
Kreidezeichnung von Karoline Rehberg.
(Nach Neubert: Goethe und sein Kreis)



14. August Wilhelm von Schlegel. Bildnis von Hoheneck

erweckung zu zeitigen, wie sie dem Westen und Süden durch die Romantik zuteil geworden ist. Bedenklicher ist noch anderes. Nadler zieht dem Sohn eines einzelnen deutschen Stammes engste Grenzen und gewährt ihm nur ganz geringe Schwingungsweite. Gewiß wurde im 19. Jahrhundert jedem deutschen Stamm das Recht gewährt, sein Persönlichstes auszusprechen. Doch der eigentliche große Erfolg wurde nur denen zuteil, die dies Persönlichste im Rahmen einer Kunst von allgemeindeutscher Prägung ausdrückten. Es geht nicht an, den Eindruck zu wecken, als ob die ganz wenigen, die mit letzter Einseitigkeit das Allerpersönlichste ihres Stammes oder gar ihres Geburtsbezirks vorbrachten, in der Gesamtentwicklung eine entscheidende Bedeutung gewonnen hätten. Die Großen des 19. Jahrhunderts, Grillparzer, Stifter, Keller und Conrad Ferdinand Meyer, Hebbel, auch Otto Ludwig,

sogar Gerhart Hauptmann, strebten, mochten sie noch so sehr in ihrer Heimat Erde wurzeln, eine allgemeindeutsche Kunst an. Das ist Leistung des Geistes. Sie wird beeinträchtigt, wenn der Ton überstark auf die naturhafte Verknüpfung eines Menschen mit seiner Scholle gelegt wird. Haptisch wäre das, nicht optisch.

Unbeeinträchtigt bleibt durch diese Erwägungen das große Verdienst der Stifter deutscher Romantik um die Altstämme. Betraten sie deren Boden, so fanden sie in reicher Fülle altes Gut vor, das ihrem Wunsch diente, altheimisches Wesen zu neuem Leben aufzurufen. Sie hatten aber auch die Kraft, solche Wiedererweckung zu leisten. Ohne ihre Hilfe hätten die eingeborenen Söhne des alten Gebiets die Aufgabe nicht lösen können. Friedrich Schlegel traf, erfüllt von dem Wunsch, im Sinne Wackenroders alte deutsche bildende Kunst wieder zu erwecken, mit den Brüdern Boisserée zusammen. Sie hatten längst andächtig Denkmäler alter rheinischer Kunst gesammelt. Sie wären indes nie über die bescheidene Bedeutung örtlich begrenzter Altertümler hinausgekommen, hätte Friedrich Schlegel ihre Schätze nicht der großen romantischen Bewegung zugeführt, ihr Wirken erfolgreich eingegliedert in die Erziehungstat deutscher Romantik. Auf dem Boden Schwabens war zuletzt, auch noch durch Hölderlin, antikisierender Klassizismus zur Herrschaft gelangt. Nur die Stifter der deutschen Romantik schenken den Uhland und Kerner und deren Genossen die Mittel und die Kraft, deutscher Dichtung altheimisches schwäbisches Gut dienstbar zu machen. In der Schweiz wehrten sich viele gegen das Wesen der Romantik; eigentliche Romantik im strengen Sinn des Worts ist hier so gut wie nicht zustande gekommen. Trotzdem durfte Wilhelm Schlegel,

als er zur Zeit seines Aufenthalts in Coppet bei Frau von Staël die Schweizer Alpen durchwanderte, den Schweizern zubilligen, daß auch bei ihnen noch Altheimisches lebendig sei. Im Berner Oberland, namentlich im Haslital, tönte ihm eine Sprache entgegen, die ihn an deutschen Minnesang erinnerte. Er pries das Oberdeutsche nicht nur als Quelle des Sprachforschers, auch weil es dem Bedürfnis des Dichters nach Bereicherung der Sprache entgegenkommt. So hatten es ja schon im Zeitalter der Aufklärung die Haller, Bodmer und Breitinger gemeint. Wie viel durch sie die Sprache der deutschen Dichtung gewonnen hatte, war inzwischen vergessen worden. Wilhelm Schlegel gewährte dem Schweizer Dichter des 19. Jahrhunderts das Recht, die deutsche Dichtersprache aus dem Quell seiner Heimat zu nähren. Es wurde reichlich gewahrt.

Es ist wertvolle Leistung der deutschen Romantik, daß sie den Söhnen der Altstämme abgewöhnt hat, sich so äußerlich der Schriftstellerbräuche des Aufklärungszeitalters zu bedienen, wie das in Wien zur Zeit Josefs II. geschah. Sonnenfels war einer der ausgesprochensten Vertreter dieser Richtung. Wenn dann Schreyvogel sich gegen die Stifter der Romantik wendet, die um 1810 in Wien Anhänger werben, so beharrt er trotz aller Neigung zur Aufklärung nicht ganz auf dem Standpunkt von Sonnenfels, kommt vielmehr der eigentlichen Absicht dieser Romantiker entgegen, indem er dem Österreicher Zuversicht zu seinen Eigenheiten schenken möchte, und bildet in Grillparzer einen Dichter, der an wichtigsten Stellen das Programm der Romantik erfüllt.

Zerspaltung der deutschen Romantik in Romantik und Restauration übertreibt den Tatbestand. Im Kern ist etwas Richtiges enthalten. Das Vielgestaltige und in sich Widerspruchsvolle der Romantik legt überhaupt nahe, in ihr verschiedene Richtungen festzustellen. Der Schnitt, der die Stifter der Romantik von den Romantikern der Altstämme trennt, ist zum Teil längst geführt worden. Man stellte ältere Romantik einer jüngeren gegenüber. Freilich trat dann in den Kreis der jüngeren Romantik auch der deutsche Osten, das Gebiet der Zacharias Werner und E. T. A. Hoffmann, das von Nadler zur eigentlichen Romantik gerechnet und der Restauration ganz so entgegengestellt wird wie die Romantik der Schlegel und Tieck. Ältere Romantik führte zeitweilig auch den Namen „Romantische Schule“. Da nach etwa 1804 von einer geschlossenen romantischen Schule nicht mehr geredet werden kann, bleibt die Frage offen, unter welchem Sammelnamen die Vertreter der romantischen Schule in ihrer Spätzeit zu begreifen wären; zu den jüngeren Romantikern könnte man sie in dieser Spätzeit schwerlich zählen. Wer Frühromantik von Spätromantik trennt, sieht sich abermals gezwungen, das Wirken derer, die einst Frühromantiker gewesen sind, in zwei Teile aufzulösen. Glücklicherweise ist also alle diese Terminologie nicht. Eher bergen die Worte Trivialromantik und Pseudo-



15. Sulpiz Boisserée. Zeichnung v. Joseph Schmeller.
Weimar, Goethe-Nationalmuseum

romantik etwas Brauchbares; sie deuten auf die Veräußerlichung der Romantik, die sich in ihrem späteren Verlauf beobachten läßt, seelenarme Nachbildung echterer romantischer Bräuche von einst. Auch sie reichen aber nicht an Wichtiges und Entscheidendes heran. Sprach man um 1830, ja noch gegen das Ende des Jahrhunderts von Romantik, so sah man in ihr vor allem eine Hochburg des Rückschritts, des politischen wie des religiösen, die Wiederherstellerin strengkonservativer Herrschaft und des Katholizismus. Als erste wagten W. Dilthey und R. Haym eine Gruppe der Romantik von dieser Vorstellung loszulösen, die Stifter der Romantik in ihrer Jugend. Beide waren durchaus nicht gewillt, das — bei Haym recht geringe — Gute, das sie diesen Romantikern nachsagten, auf die katholische Romantik auszudehnen. Das entsprach protestantischer Auffassung, zugleich auch der Unterschätzung des Katholizismus in materialistischer Zeit. Während nach Dilthey und Haym strenge Wissenschaft um 1900 die Romantik auch im weiteren Sinne vorurteilslos ergründen wollte, trat Ricarda Huch wie mit einer Entdeckung hervor, als sie nachwies, wie nahe verwandt mit der ganzen Haltung des Menschen vom ausgehenden 19. Jahrhundert der Frühromantiker sei. Solche Übereinstimmung von 1800 und 1900 hatte sich schon erkennen lassen, als Dichtung des Symbolismus (Maeterlinck ging da voran) Novalis zu ihrem Gesinnungsgenossen erhob.

Im Gegensatz zu Hayms zweifelndem Verhalten spricht Ricarda Huch von der Romantik mit dem ganzen Enthusiasmus, den das Bewußtsein innerer Zusammengehörigkeit schenkt. Ewig jung und herrlich seien sie, dank ihrem „Adler-Optimismus mit der Devise *ascendam*“, stürmende Eroberer gleich den Goten und den Vandalen, ein herrliches und zuversichtliches Beginnen, das die Kraft rasch verschwelge. Doch nicht ganz ergebnislos hätten sie gewirkt; was sie erstrebten, werde in reicherer Gestalt der Gegenwart zuteil. Mindergutes rühmt Ricarda Huch den späteren Romantikern nach. Die Frühromantiker seien klare, wissensdurstige, geistig-energetische Norddeutsche; sie möchten Vernunft und Phantasie, Geist und Trieb aussöhnen, Bewußtes und Unbewußtes verbinden. Die jüngeren Romantiker nennt sie unklare Träumer, Halberwachte; es sei ihnen eine Wollust, sich zu verirren und in den Abgrund gleiten zu lassen, den die Frühromantiker nur spähend ausmessen wollen. Nur wenige nimmt sie von diesem Urteil aus, etwa Görres; aber Görres sei nicht eine romantische Natur, er wirke nur in romantischem Geiste und denke romantisch. Das Vorurteil der Dilthey und Haym (wie ihrer Vorgänger zurück bis zu Heine) gegen die katholische Romantik ist bei Ricarda Huch fast überwunden; dennoch lenkt sie alles verklärende Licht auf die Anfänge der Romantik. Hatten Dilthey und Haym diese Anfänge dem wissenschaftlichen Forscher wieder bedeutungsvoll gemacht, durch Ricarda Huch erstand ihnen auch in der Wissenschaft alle warme Liebe, die man einer urverwandten Erscheinung entgegenbringt. Soviel Wertvolles dank eindringlicher Arbeit Ricarda Huch über die wissenschaftlichen Leistungen der späten Romantik sagt, ihre Vorliebe gehört doch den Stiftern der Romantik; nicht nur gegen Clemens und Bettine Brentano, auch gegen Eichendorff bleibt sie ungerecht. Das Endergebnis, vorbereitet durch Dilthey und Haym, war, daß ein Bild der Romantik erstand, wie es den Vorstellungen der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht stärker widersprechen konnte. Damals hatte man sich gewöhnt, die Romantik im Sinne ihrer letzten Ergebnisse zu fassen und zu befehlen, man wollte sie nur als eine Vorkämpferin des Rückwärts nehmen. Nun aber sah man in ihr nur noch ein überkühnes Vorwärtsspringen, das von der Gegenwart am besten wieder aufgenommen würde, wenn anders auch hier Fortschritte sich ergeben sollten.

Fast war es notwendig, daß eines Tags der Einwand erwachte, das sei Fehlzeichnung der Romantik, es habe keinen Zweck, eine geschichtliche Erscheinung retten zu wollen, indem

man statt ihrer endgültigen Gestalt nur die Anfänge ins Auge fasse, in denen diese Erscheinung noch nicht zu ihrem wahren Wesen sich entfaltet hatte. Das Wesentliche der Romantik habe Heine an richtiger Stelle gesucht. War von Dilthey und Haym bis zu Ricarda Huch und ihrem Gefolge der Akzent zurückverlegt worden, so rückte er dank diesem Einwand um so leichter wieder an die Stelle, wo er im früheren 19. Jahrhundert gelegen hatte, als der Generation Ricarda Huchs allmählich eine andere folgte, die sich von den Menschen um 1900 deutlich schied und das nicht mehr in sich zu tragen glaubte, was nach Ricarda Huch die Welt von 1900 mit der von 1800 verband. Hinzu kam, daß die Weltschau derer, die sich um 1900 Neuromantiker nannten, an bedeutsamen Stellen von der gesamten Romantik sich wesentlich unterschied. Zuviel Materialistisches hing diesen Neuromantikern von 1900 an, als daß sie mit den Romantikern von 1800 sich hätten völlig einstimmig fühlen dürfen.

Endlich kam einer Neuwertung der gesamten Romantik und einer höheren Bewertung der späten katholischen Romantik der Aufschwung entgegen, der im 20. Jahrhundert dem Katholizismus auf deutscher Erde zuteil wurde. Zaghaft hatten früher selbst katholische Forscher ein Fürwort für ihre romantischen Glaubensgenossen von einst vorgebracht; sie wußten, daß sie ihre Schützlinge in den Augen der Wissenschaft wie weiter Kreise des Publikums nur entwerteten, wenn sie selbstbewußter auftraten. Das ist anders geworden. Nur sollte heute, wer vorurteilslos die katholische Romantik würdigt, nicht vergessen, daß sie weit mehr für Leben und Wissenschaft als für Dichtung geleistet hat. Katholische Romantik ist zuerst ein Begriff der Politik; der Geschichtsforscher und nicht der Ergründer deutscher Dichtung hat sich vor allem mit ihm auseinanderzusetzen. Überhaupt gehört ein großer Teil der gesamten Romantik weit mehr der nichtkünstlerischen Geistesgeschichte als der Geschichte deutscher Dichtung an. Wer sich mit deutscher Romantik beschäftigt, hat in weitem Ausmaß Philosophisches zu erwägen. Ein Darsteller, dem die Kunst des Dichtens nach ihrem Gehalt und nach ihrer Gestalt als eigentliches Ziel seiner Arbeit gilt, muß sich hüten, auf dem Gebiet der Romantik nur Geschichte der Philosophie zu treiben. Zwar ist die Denkarbeit der Romantik zu nicht geringem Teil Voraussetzung ihrer Kunst, doch wo vor allem von Kunst die Rede ist, hat diese Denkarbeit nur als Voraussetzung, nicht als eigentlicher Gegenstand zu erscheinen. Die Kunstleistung der Romantik liegt zum weitaus überwiegenden Teil nicht auf katholischem Boden, nicht einmal bei Brentano oder bei Eichendorff. Anders ist es mit der bildenden Kunst.

Wie wenig sich um romantische Dichtung zu kümmern braucht, wer zielbewußt die katholische Romantik erforscht, beweist Carl Schmitts wegweisende Arbeit über die Politik der Romantik. Ganz anders gerichtet als Ricarda Huch und ihr Gefolge, will Schmitt das Wesen der deutschen Romantik aussprechen, indem er die Romantik von der Seite nimmt, von der aus Heine ebenso wie der größte Teil des 19. Jahrhunderts sie gesehen hat. So kann ihm der katholische Politiker Adam Müller zum wahren Träger der Romantik werden, ein unverkennbarer Anwalt des Rückschritts zur Vergangenheit, ein Gegenfüßler der Anfänge deutscher Romantik. Schmitt denkt nicht daran, Adam Müller zu verklären. Die ganze Romantik fährt bei ihm schlecht; indem er den Akzent anders legt als die Forscher um 1900, kehrt er auch zu der Wertung oder vielmehr Entwertung der Romantik zurück, die einst üblich war. Er empfindet das Wesen der Romantik als etwas Zerstörendes; nicht durch Adam Müller gestalte sich das so, vielmehr kündige sich schon früh in der Romantik, vor allem bei Novalis, diese Gefahr an.

Schmitt nennt die Romantik „subjektivierten Okkasionalismus“. Es ist gut, den geläufigen Begriff des Worts „Okkasionalismus“ zu vergessen, wenn Schmitt richtig verstanden

werden soll. Schreibt man sonst dem Okkasionalismus zu, er lehre, Gott wirke durch gelegentliche Ursachen, also von Fall zu Fall, so schaltet Schmitt Gott überhaupt aus, wo er von romantischem Okkasionalismus spricht. Romantiker sind ihm Menschen, die nur aus der „occasio“ heraus handeln, von Fall zu Fall ihr Verhalten bestimmen. Mit dem alten Begriff setzt Carl Schmitt seinen Begriff des Okkasionalismus in Beziehung, wenn er feststellt, daß in der Romantik das Subjekt an die Stelle Gottes tritt und aus der Welt wie aus allem, was in ihr geschieht, einen bloßen Anlaß macht. Der alte Okkasionalismus, etwa Malebranches, arbeitet auch mit dem auflösenden Begriff der „occasio“, findet aber in Gott Gesetz und Ordnung wieder. Die Romantik setze an die Stelle Gottes nur das schöpferische Ich, nicht etwa eine andere objektive Instanz, wie es der Staat wäre, der immer noch eine gewisse Objektivität und Bindung möglich machen könnte. Sie isoliert und emanzipiert das Individuum; so kann das Okkasionale „die ganze Konsequenz seiner Ablehnung jeder Konsequenz“ entfalten. Jetzt wird alles zum Anlaß für alles, wird alles Kommende, alle Folge in einer abenteuerlichen Weise unberechenbar. Von irgendeinem konkreten Punkt aus läßt sich ins Grenzenlose und Unfaßbare schweifen, zu Rausch oder Traum, Märchen oder zauberhaftem Spiel. Immer wieder von neuem schafft Gelegenheit eine immer nur okkasionale Welt, eine Welt ohne Substanz und ohne die Abhängigkeit des Funktionellen, ohne feste Führung, ohne Konklusion und ohne Definition, ohne Entscheidung, ohne letztes Gericht, unendlich weitergehend, geführt von der magischen Hand des Zufalls. So wird dem Romantiker alles zum Träger seines romantischen Interesses. Das zielt bei den Romantikern auf ästhetische Leistung. Eine neue, interessante, bunte Welt von einem wunderbaren ästhetischen Reiz entsteht; sittlich oder sachlich ernst ist sie nicht zu nehmen. Die überlieferten Kunstformen sind ihr auch nur bloßer Anlaß. Romantische Formlosigkeit wurzelt hier, aber auch romantische Verklärung weit abwesender Dinge. Denn die Ferne, das, was räumlich oder zeitlich weitab liegt, wird nicht leicht widerlegt durch die Folgerichtigkeit des aktuell Wirklichen oder durch eine Norm, die im entscheidenden Augenblick befolgt sein will. Im Romantischen hört alles auf, Sache und Gegenstand zu sein und wird zum bloßen Anknüpfungspunkt, wird — wie Novalis nahelegt — alles Anlaß zu einem unendlichen Roman.

Ganz neu sind diese Beobachtungen Schmitts nicht. Sie prägen nur neu, was längst festgestellt worden war. Bisher sprach man von dem „Proteischen“ der deutschen Romantik; aber man erblickte in ihm nur den einen Pol. Wenn der Romantiker auf der einen Seite sicherlich Okkasionalist im Sinne Schmitts ist, so sucht er auf der andern Seite eifrig nach etwas Festem. Zuletzt findet der katholische Romantiker dieses Feste in dem Gott des katholischen Glaubens. Vorher schenkt ihm etwas Festes der Begriff des Organismus, also der inneren organischen Notwendigkeit von Geist und Natur. Einseitig ist also Schmitts Begriffsbestimmung; desto besser bezeichnet sie die eine Seite.

Ist es notwendig, ausdrücklich hervorzuheben, daß Schmitt seinen Okkasionalismus nicht nur der romantischen Politik Adam Müllers, sondern der gesamten Romantik zubilligt? Unverkennbar haben die Menschen um 1900 gerade in diesem Okkasionalismus ein Bindeglied zwischen sich und der Romantik von 1800 erblickt. Schmitt kämpft nicht bloß gegen die alte deutsche Romantik, wenn er die Schattenseiten des Okkasionalismus aufdeckt, er kämpft auch gegen eine unmittelbar hinter uns liegende Zeit. Damit wird die Wandlung, die sich in der Betrachtung der Romantik vollzogen hat, ganz klar. Ricarda Huch erfüllte die deutsche Romantik und rechtfertigte sie aus der geistigen Haltung von 1900. Schmitt erblickt in dieser geistigen Haltung etwas Verderbliches, gewiß nicht allein und nicht in Gegensatz zu seiner Umwelt. Die mächtige Wendung, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf deutschem Boden vollzieht und zu einer Abkehr vom 19. Jahrhundert führt, wirkt sich in ihm mit voller Schärfe aus. „Noch mehr: der Okkasionalismus, den er befiehlt, ist der Zeit um 1900 wegen ihrer gottfernen, materialistisch-positi-

vistischen Weltauffassung noch viel unmittelbarer eigen gewesen als der deutschen Romantik. Da war auch noch das Letzte geopfert, was innerhalb romantischer Weltauffassung dem Okkasionalismus zum Gegengewicht diente, ganz war der Mensch zum Zufallsmenschen geworden, die innere Gesetzmäßigkeit des Geistes, die Organismuslehre von Klassizismus und Romantik, war aufgegeben. In diesem einseitigen Okkasionalismus offenbarte sich einer der Züge des Verfalls, der um 1900 nicht nur im Gange war, sondern als „décadence“ von den Besten der Zeit wie ein Ruhmestitel in Anspruch genommen wurde.

Ist Okkasionalismus eine Verfallerscheinung, so kündigt sich immerhin in der deutschen Romantik soweit Verfall an, als dort Okkasionalismus schon besteht. Ein Verfall, den nur noch die Überzeugung von der organischen Gesetzmäßigkeit des Menschengeschehens damals zu hemmen fähig ist.

2. Wesenszüge der Romantik

Die Merkmale eines „nervösen Charakters“ — wie die Psychiatrie das jetzt nennt — steigern sich auf dem Wege von „Werther“ zur Romantik. Selbstbespiegelung, die auf Überbewußtheit ruht, gewinnt um 1800 Züge, neben denen alles Verwandte im „Werther“ nur wie eine Vorstufe erscheint. Das eigene Fühlen, Denken und Handeln zu beschauen, wird der Generation dieser jüngeren Zeit liebe Gewohnheit in ihrem Verhalten zur Welt. In der romantischen Weltanschauung nimmt die Zerteilung des Ichs in ein betrachtendes Subjekt und ein betrachtetes Objekt einen breiten Raum ein. Hier wurzelt unter anderem die „romantische Ironie“, eine treue Begleiterin des Proteischen der Romantik. Ricarda Huch stellt die Stürmer und Dränger als Unbewußte den überbewußten Romantikern entgegen. Das Unbewußte ist beiden Parteien heilig. Doch der Sturm und Drang meint immer noch, das Glück unbewußten Verhaltens ungebrochen erleben zu können. Gefühl ist ihm alles, mag (gleich den Menschen um ihn) auch der Stürmer und Dränger schon schwer wie Werther an dem Leid des überbewußten Menschen krankten. Der Romantiker geht unbedenklicher an die Aufgabe heran, eine Bewußtheit, die von ihm doch nicht mehr ausgeschaltet werden kann, mit dem Unbewußten enge zu verknüpfen. Nicht möchte er scheu das Gebiet des Unbewußten von allen Versuchen bewußten Denkens trennen, er versenkt sich vielmehr mit scharfsinnigsten Denkmitteln in die Gefühlswelt. Gerade das hatte der Stürmer und Dränger zu meiden gesucht, ja eifervoll befehdt; ihm sollte sein Gefühl durch Denken nicht beengt werden. Umgekehrt leuchtet der Romantiker mit der Lampe des Verstands in die letzten Tiefen des Gefühlslebens. Das unbewußte Genie war nach Hamanns Wunsch dem Sturm und Drang ein Höchstes und Letztes. Novalis ging mit noch neugierigerem Spürsinn als andere aus seiner Umgebung den Quellen des Unbewußten nach, meinte sie mit dem Verstand erfassen und dank dem Verstand diese Quellen bereichern zu können. Er trieb das bis zu der paradoxen Behauptung, Genie lasse sich lernen. Das Athenäum-Fragment 255 überspitzt solches Verhalten zu dem Satz: „Je mehr die Poesie Wissenschaft wird, je mehr wird sie auch Kunst.“ Klingt das rationalistisch, so ruht es doch auf unbedingter Anerkennung des Werts des Irrationalen, aber auch auf der frohen Zuversicht, das Irrationale dem Verstand deutlich machen zu können. So



16. Adam Müller. Lithographie



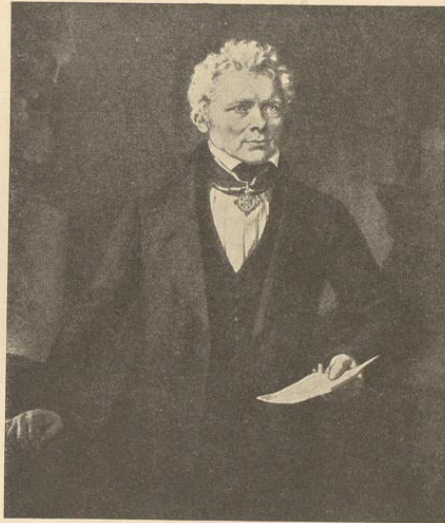
17. Wackenroder. Medaillonbildnis von Friedrich Tieck

darf Ricarda Huch mit Recht sagen, das Bewußtsein des Romantikers sei mit dem Gehalt des Unbewußten erfüllt, das Ideal der romantischen Ästhetik sei Vereinigung von Fühlen und Wissen. Das kann sich auf Schillers Trias berufen: Natur, Kultur, Wiedererweckung der Natur mit Mitteln der Kultur. Ihr entspräche der Dreiklang: naturhafte Unbewußtheit, Bewußtheit als Ergebnis der Kultur, bewußte Wiedererlangung naturhafter Haltung. Noch tief im 19. Jahrhundert wird die Aufgabe, die dem Menschen sich hier stellt, den Künstlern zum Gegenstand ihres Suchens. Wie Natur soll ihr Werk wirken, sie erkennen indes, daß sie selbst nicht mehr auf dem Standpunkt der Natur stehen und nur kraft ihres Verstands naturhafte Ausdrucksform finden können. Otto Ludwig und Hebbel, ganz besonders Richard Wagner wissen das

gut. Für Wagner wird in solchem Zusammenhang der Dichter zum Wissenden des Unbewußten, zum absichtlichen Darsteller des Unwillkürlichen. Ist aber das nicht von vornherein der Brauch aller romantischen Dichtung, die das Naturhafte der Volkspoesie wiedergewinnen will? Am greifbarsten entwickelt sich Heine zum bewußten Organisator einer Kunst, die das volksmäßig Naturhafte mit vollem Bewußtsein gestaltet.

Die Romantik selbst besitzt in Tiecks Freund Wackenroder früh einen Träger irrationalistischerer Weltanschauung. Ihm eignet etwas von der Scheu des Stürmers und Drängers, das Unbewußte mit unheiligen Händen zu berühren. Irrationalistischer wird auch im Lauf der Zeit das Denken der Romantiker, fühlbarer dürfte ihnen das Leid des unbewußten Menschen geworden sein. Schellings Philosophie nimmt 1804 diese Wendung. Er selbst war dem Wachsen des Bewußtseins auf dem Wege vom Reich der Natur zum Reich des Geistes nachgegangen, hatte das Erwachen des Bewußtseins in der Natur ebenso wie das noch Naturhafte in den ersten Ansätzen des Geisteslebens aufmerksam beobachtet. Da enthüllte sich volles Bewußtsein allerdings als Endziel der Entwicklung des Geistes. Doch da dies Ziel in unendlicher Ferne liegt, blieb auch in Schellings Hand den Menschen nur das Los, durch die wachsende Entfernung vom Naturhaften auf lange hinaus immer wurzelloser zu werden. Organische Notwendigkeit seiner Geistestaten ging da dem Menschen verloren. Um so mehr Wert gewann alles, was noch auf früheren Stufen der Entwicklung des Menschen, dank unbewußter Naturhaftigkeit, dies organisch Notwendige in sich trug. Das wurde letzten Endes das Grundthema der Romantik. Das Alte war ihr nicht nur historistisch heilig, weil es alt war, sondern weil es mehr organische Notwendigkeit in sich barg. Fortschreitend hatte der Mensch in der Neuzeit und besonders im 18. Jahrhundert mehr und mehr von solcher inneren Notwendigkeit aufgegeben; so ging ihm auf allen Gebieten geistiger Leistung die Kraft verloren, die einst in einer irrationaleren Welt bestanden hatte. Damals konnte noch Naturpoesie frei wachsen,

konnte auch ein Recht gedeihen, das fester und tiefer gegründet war als die verstandesmäßig errechneten Rechtsbestimmungen des 18. Jahrhunderts und vor allem der Französischen Revolution. Jakob Grimm spielte am unbedingtesten Naturpoesie gegen die Verstandespoesie späterer Zeit aus, der Rechtshistoriker Savigny das alte Recht gegen das, was sich auch im 18. Jahrhundert Naturrecht nannte, tatsächlich aber nur Verstandesrecht war. Hinzu gesellte sich da wie dort die Vorstellung, in alter Zeit seien solche Geistestaten von einem Kollektivum geleistet, in neuerer Zeit nur von dem einzelnen versucht worden. Die Wendung vom Individualismus des 18. Jahrhunderts zum Kollektivismus des neunzehnten wirkt sich auch hier aus. Organischer erweisen sich die Leistungen des Kollektivums als die des einzelnen.



18. Schelling. Gemälde von Carl Begas

Die Lehre vom Organismus ging aus den Händen der Klassiker in die der Romantiker über. Sie ist in romantischer Hand etwas Überkommenes, wird freilich eifrig ausgestaltet und zu neuen Folgerungen weitergetrieben. Sie ist für die Romantik so wichtig und so bezeichnend, daß es das Wesen der Romantik mißdeuten hieße, wenn nur das, was von Schmitt Okkasionalismus genannt wird, als einziges Kennzeichen der Romantik gelten sollte. Okkasionalismus und Organismuslehre halten einander das Gegengewicht. Der Begriff des Organismus ist das Feste, das auch noch dem romantischen Okkasionalismus Rückhalt leiht, fähig, die Romantiker vor den schlimmsten Gefahren des Okkasionalismus zu schützen. Er bot Gesetz und Ordnung, machte Objektivität und Bindung möglich. Indem man das organisch Gesetzliche in der Vergangenheit anzutreffen meinte, war ein Pfad eröffnet, dem Katholizismus, als der organisch notwendigen Religion, den Protestantismus wie eine bloße Leistung bewußten Verstandes entgegenzustellen. So kamen die Romantiker zuletzt zu einem festen Glaubensbekenntnis zurück und gaben mit diesem Schritt die willkürlich bestimmbare Schwingungsweite auf, die nach Schmitt einen entgotteten Okkasionalismus bezeichnet.

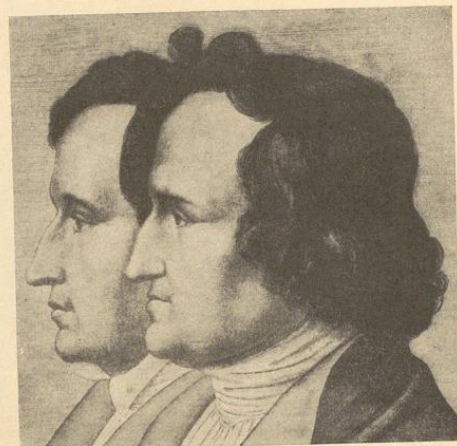
Im deutschen Geistesleben ist um 1800 ein Gegensatz der Richtungen zu beobachten. Die eine Seite steht durchaus auf dem Standpunkt des Geistes, die andere möchte Natur und Geist zu einer Einheit verknüpfen. Dort Kant und Fichte, hier Herder und Goethe, aber auch Schelling (es sind zwei der Typen Diltheys). Die unbedingten Vertreter des Geistes wenden sich gegen jeden Versuch, im Geist Naturhaftes, in der Natur Geistiges feststellen zu wollen. Sie werden dadurch zu Gegnern der gesamten Organismuslehre. Indem die Romantik fast durchaus mit dem Begriff des Organismus arbeitet, tritt sie in Gegensatz zu Kant und zu Fichte. Sie ist naturnäher als die beiden, ja sie hat sogar etwas von Goethes Vertrauen auf das Naturhafte. Sie erblickt in den Trieben des Menschen nicht schlechthin etwas Gefährliches, das mit allen Mitteln überwunden werden soll.

Sie kehrt sich von Schiller ab, weil er ihr den Kant und Fichte von dieser Seite zu nahe zu stehen scheint. Sie übersieht dabei, daß Schiller schon durch seine Lehre von der schönen Seele sich dem Standpunkt Goethes näherte; sie ahnt nicht, wie verwandt seine Ästhetik seit 1793 der organischen Ästhetik

3*



19. Johann Gottlieb Fichte.
Kreidezeichnung von F. Bury



20. Jakob und Wilhelm Grimm.
Radierung von E. L. Grimm

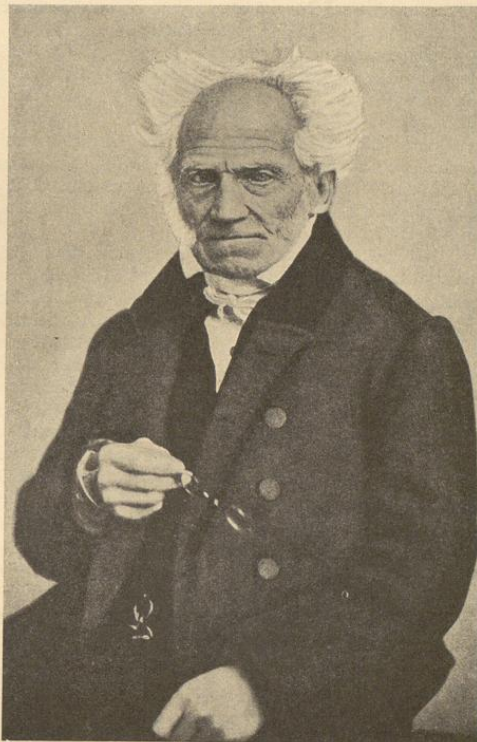
Goethes war. Williger freilich als Schiller versenkt sich die Romantik in Naturwissenschaft. Eine ganze Reihe echter Romantiker, zunächst Friedrich von Hardenberg, dann etwa auch Arnim, vollends Denker wie Franz Baader oder J. W. Ritter treiben eifrig naturwissenschaftliche Studien. Schelling möchte gleich ihnen allerjüngste Ergebnisse der Naturwissenschaft nutzen. Große Entdeckungen, wie die des Galvanismus, waren kurz vorher in die Welt getreten. Sie dienen den Romantikern und Schelling, Natur und Geist noch enger zu verknüpfen.

Wer freilich die letzten Folgerungen der deutschen Romantik ins Auge faßt, möchte meinen, sie opfere die Natur dem Geist völlig auf. So sah Heine nicht nur die späte Romantik, er beschuldigte die ganze Romantik eines einseitigen Spiritualismus. Um so stärker ist zu betonen, wieviel Verwandtes zwischen der Romantik, soweit sie Gleiches erstrebt wie Schelling, und Goethe besteht. Zuzugeben bleibt, daß auch innerhalb der Romantik die beiden weit auseinanderführenden Wege sich eröffnen, die schon bei Plotin zu erkennen sind. Plotins Lichtgleichnis bezeichnet am einfachsten und schnellsten, was hier gemeint ist. Einer Lichtquelle gleich strahlt das Göttliche in die Welt hinein. Soweit dies Licht seine Strahlen sendet, ist etwas göttlich Durchleuchtetes vorhanden. Was gemeinhin Materie heißt, braucht noch nicht zum Schlechten gezählt zu werden, da ja immer noch ein Teil der Materie von dem Licht göttlichen Geistes erhellt bleibt. Nur da, wo wegen der großen Entfernung von der Lichtquelle die Strahlen des göttlichen Lichts ganz schwach werden und zuletzt alle Kraft verlieren, beginnt das Böse. Sittliche Aufgabe für den Menschen wird nach diesem Lichtgleichnis, sich der göttlichen Lichtquelle zu nähern, sich dadurch immer mehr von der Finsternis, vom Bösen, zu entfernen. Soweit diese sittliche Aufgabe in Frage steht, trifft auch der Neuplatonismus mit der Gnostik zusammen und kündigt Abkehr von der Natur, um des Göttlich-Geistigen desto habhafter zu werden. Umgekehrt vertritt das Lichtgleichnis auch eine Adellung der Natur, weil ja in ihr Strahlen des Göttlichen immer noch anzutreffen sind. Mithin zwei entgegengesetzte Richtungen der Bewegung im Betrachten und Bewerten. Beide Richtungen bestehen auch in der Romantik. Anfangs hält sie sich mehr an den Plotin, der in der Natur etwas göttlich Durchgeistigtes erblickt, später mehr an Plotins Gebot einer Annäherung an die göttliche Lichtquelle auf Kosten der Materie. Schleiermacher kündigt um 1800 den ersten Weg. Friedrich Schlegel ist damals mit Schleiermacher einig und, wie er das drastisch nennt, „knollig verliebt in das Universum“. Dann aber nähert er sich mehr und mehr dem zweiten Weg.

Noch in Schopenhauer, der mit Schelling und mit der Romantik viel verwandter ist, als er zugeben möchte, besteht viel von Goethes Verständnis für die Natur. Echt romantisch vertritt dieser vorzügliche Kenner der Naturwissenschaft seines Zeitalters zugleich Abkehr von der Wirklichkeit und spiritualistische Weltflucht.

Indem die deutsche Romantik mit Herder und Goethe plotinisch die Natur als etwas Göttlich-Geistiges verehrt, scheint sie dem Standpunkt Kants und Fichtes sich völlig zu entfremden. Es wäre indes falsch, sie zum Widerspruch der beiden zu machen. Kant wirkt früh auf die jungen Romantiker ein; was er in Friedrich Schlegel wachruft, lebt kräftig genug weiter, um auch noch späteren Romantikern etwas zu bedeuten, die sich innerlich Kant völlig entfremdet fühlen. Die deutsche Romantik überwindet, belehrt von Kant, schon bei ihren ersten Schritten das Unzureichende der Erkenntnislehre Herders und des jungen Goethe. Ein Tropfen von Kants Erkenntniskritik macht sich fortan im Blute der Romantik kenntlich. Friedrich Schlegel kehrt als junger Mann seinen Bruder Wilhelm vom naiven Realismus. Mögen späterhin manche Romantiker wieder naivrealistisch gedacht haben, auch sie ahnten, daß der Mensch die Welt nicht dank seinen Sinnen ganz so in seinen Geist eingehen läßt, wie sie ist, sondern daß, was Erkenntnis heißt, mitbedingt bleibt durch den Geist, daß sie eine Tat dieses Geistes bedeutet. Besonders Fichte prägte das den Romantikern ein. Er schied im Menschen etwas Beschauendes und etwas Beschautes, etwas Bedingendes und etwas Bedingtes, das Ich und das Nicht-Ich; dort Tätigkeit, hier Empfangen. Tat zu lehren ist Aufgabe der Sittlichkeit; Erkenntnis ruht auf dem Empfangen. Wichtiger ist für Fichte die Tat. Wie bei Kant besteht auch bei Fichte ein Primat der praktischen Vernunft.

Wer dem Sittlichen solche überragende Bedeutung zuschreibt, scheint nicht zum Lehrer der Romantik zu taugen, mag sie über Fragen der Sittlichkeit noch so viel vorgebracht haben. Wirklich gewinnt Fichte für sie eine ungewöhnliche Bedeutung, wohl weniger durch das, was sie in seinem Sinn von ihm übernimmt als durch eine mehr oder weniger kühne Umdeutung seiner Ansichten. Die Lehre vom Ich und vom Nicht-Ich bestärkt die Romantik in ihrer Neigung, den Menschen in ein betrachtendes Subjekt und ein betrachtetes Objekt zu scheiden. Etwas also, das tatsächlich schon beginnenden Verfall ankündigt, das Überbewußte der Menschen des Zeitalters, die sich in ihrem Verhalten und Handeln dauernd selbst betrachten, gewinnt durch Fichte den Anschein voller Berechtigung. Es wird zur Voraussetzung der „romantischen Ironie“, dann einer ganzen Reihe weiterer Eigenheiten der Romantik, zuletzt auch ihrer Neigung, Doppelgänger zu erspüren, die den Menschen narren oder auch zum Untergang hintreiben. Im kühnen Weiterspinnen von Gedanken Fichtes leistet Novalis wohl das Stärkste. Fichtes Tatgebot, seine Forderung, im Sinne Kants sich frei selbst zu bestimmen oder, wie er das nannte, das Nicht-Ich durch das Ich bestimmen zu lassen, steigert sich in Novalis' Hand zu dem Wunsch, in den Lauf der Natur einzugreifen und Wunder zu wirken. So wird Novalis in jedem Sinn des Worts zum Magier. Wilhelm Schlegel konnte ihm nachsagen, daß er durch geistiges Handeln Tote wieder erwecken wolle, wie Zauberer durch Zeichen und Gebärde es zu tun sich anheischig machen. Nächstes und merklichstes Ergebnis solcher Umdeutung von Fichtes Lehren war ein Verhalten im Leben, das sich jeder Fessel entzog und unbegrenzte Beweglichkeit im Gegensatz zu allen überkommenen Geboten annahm. Die Loslösung von allem Festen und Bindenden, die von Carl Schmitt



21. Artur Schopenhauer. Photographie 1859

„Okkasionalismus“ der deutschen Romantik genannt wird, berief sich tatsächlich auf Fichte, diesen überstrengen Anwalt der Sittlichkeit.

Mochte da auch Vergewaltigung von Fichtes Denken vorliegen, er selbst förderte solche Grundsatzlosigkeit durch seine Dialektik. Dialektiker ist auch Schleiermacher. Thesis, Antithesis und Synthesis folgen immer wieder aufeinander. Jeder Leistung der Vernunft steht ein Widerstand gegenüber, er wird überwunden. Sofort aber ist ein neuer Widerstand da. Was geschieht, geschieht nur, damit wieder etwas anderes geschehe. Widerspruch gewinnt in dialektischer Methode eine andere Bedeutung als in formaler Logik. Er ist Voraussetzung alles Handelns der Vernunft und bleibt in Ewigkeit solche Voraussetzung. War es noch Umdeutung Fichtes, wenn Friedrich Schlegel dem wahrhaft gebildeten Menschen vorschrieb, sich jederzeit in jedem Sinn stimmen zu können, also der „occasio“ die Entscheidung im Handeln und im Werten zuschrieb?

Mit Fichte stimmte auch die Grundanschauung der Romantiker überein, daß das Wesen des Menschen nicht in dieser Welt, sondern nur im Unendlichen zur Erfüllung kommen könne. Das hatte ja auch Schiller gemeint, als er das Eigene des sentimentalischen Menschen bestimmte; Kant und Fichte waren Schillers Stützen gewesen. Der naive Mensch bescheidet sich im Diesseits, er ist Realist. Der sentimentalische Mensch ist Idealist. Nicht wie beim Realisten entscheidet das Tun den Wert des Menschen, sondern das Wollen, vielmehr die Fähigkeit, sich Ziele zu stecken, die über alles Endliche hinaus liegen. Unendlichkeitsmensch wie der Sentimentalische ist der Romantiker. Und wie der Sentimentalische angesichts der unendlichen Aufgabe, die er sich stellt, leicht die Pflichten des Tages übersieht, die im Endlichen zu erfüllen sind, so verliert auch der Romantiker das feste Verhältnis zu den Aufgaben des Lebens. Stolz schilt er den Realisten einen Philister. Gegen den Philister wehrt sich schon der junge Goethe. Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“, wie bereits die vorhergehenden „Briefe über ästhetische Erziehung“, ist tatsächlich eine Anklageschrift, gerichtet gegen den deutschen Philister. Die „Xenien“ spitzen solche Anklage noch schärfer zu. Mögen sie auch schon den jungen Friedrich Schlegel aufs Korn nehmen, sie sind die Brutstätte romantischer Satire geworden und romantischen Kampfes gegen das Philistertum in Leben und Kunst.

Ein Lieblingsgegenstand und zugleich eine Voraussetzung dieses Kampfes ist die Überzeugung, daß das Schöne um des Schönen willen da sei, die Kunst um der Kunst willen. Kant hatte sorglich das Schöne vom Sittlich-Guten und vom Angenehmen losgelöst, um es in voller Reinheit erfassen zu können. Solcher Sonderung gerecht zu werden, vertrat er ein „uninteressiertes“ Wohlgefallen am Schönen. Schon Schiller bildete aus diesen Voraussetzungen seine Lehre von der Gipfelstellung des Schönen und der Kunst im Leben. Die Kunst sollte nicht bloß Mittel, sondern letztes Ziel der Erziehung des Menschen sein. Ästhetisches Verhalten des Menschen wurde dergestalt der höchste Zustand, den der Mensch überhaupt erreichen kann. Die ganze Weltanschauung der Romantik ist auf gleichen Ton gestimmt. Dem Genie fiel von solchem Standpunkt höchstes Recht zu, schon bei Schiller. Die Romantik nahm für das Genie Gleiches in Anspruch.

So bedingen Kant und Fichte, die strengen Ethiker, in deutscher Romantik viel, was als Lockerung im Verhältnis zur Welt sich auslebt. Vielmehr ist der romantische Drang nach Lockerung so stark, daß er sich sogar auf Kant und Fichte zu berufen wagt. Es war überkühne Umdeutung. Ihr Ergebnis aber ist, daß die Organismuslehre, an sich weit eher geeignet, Festes, und vor allem sittlich Festes aufzulösen, den Romantikern zum Halt werden konnte, ihnen als der wahre Halt zu erscheinen vermochte, zuverlässiger als die kantisch-fichtischen Elemente ihres Weltbilds.

Den Organismusbegriff übernimmt die Romantik vom Klassizismus Goethes. Auch ihre Kunst steht mit Goethe in enger Fühlung, vor allem mit dem jungen Goethe. Es geht nicht an, Goethe schlechthin als den Klassiker ihr entgegenzustellen. Sie ist vielgestaltig genug, noch den strengsten Klassizismus Goethes zu würdigen und an ihn weiterschaffend anzuknüpfen. Wesentlich indes baut sie in ihrem Sinn aus, was Goethe geschaffen hatte, wenn er deutschem Formwillen in sich Raum gab. Ihm liegt deutsche Dynamik, das, was man barockhaft oder „gotisch“ nennen kann, weit ferner als schlicht unmittelbarer Ausdruck. Im Kampf gegen barockhafte Überspannung hatte sich sein Begriff organischen künstlerischen Schaffens gebildet. Inneres Leben sprach er, zumal in seiner Jugendliryk, aus, ohne es in die strengen Fesseln überindividueller Form zu legen. Lockerung der Form, nicht Verzicht auf vorgeprägte

Umriss zu Gunsten gigantischen Ausdrucks wie bei Klopstock, kennzeichnet auch den großen Teil romantischer Dichtung.

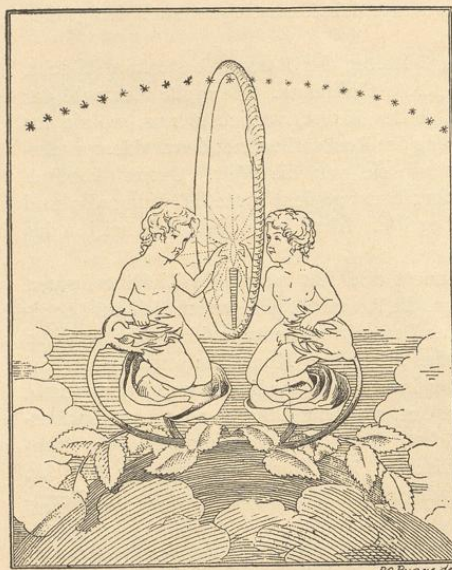
Nur vereinzelt weist der oder jener aus dem Zeitalter der Romantik stärkere Wucht. Kleist vor allem, auch Zacharias Werner, dann E. T. A. Hoffmann. Die große Mehrzahl der anderen verharrt bei den zarten Umrissen von Goethes Kunst, verzichtet nur, wo sie ins Grotesk-Komische übergeht, auf sie. Solche Komik lag der Romantik nahe; denn widerspruchsvoller als Goethe sah sie, reich an Widersprüchen wie sie war, die Welt. Grotesk-komisch nutzt sie, was in Zeiten einer wuchtigeren Kunst dem Ernst gedient hatte, Häufung also und Aufschwellung im Aneinanderreihen verwandter Begriffe. Ähnlich wandelt sich bei ihr das Ethos romanischer Formgebilde.

Die große Vorliebe der Romantik für das Sonett und für verwandte Lieblingsformen der Romanen scheint der Annahme zu widersprechen, die Romantik gehe wesentlich auf Lockerung der Form aus. So sehr die Romantik echtes altes Deutschtum liebte und in ihrem Schaffen wiedererwecken wollte, sie billigte doch auch nichtdeutscher alter Kunst, im weiteren Verlauf auch alter Kunst des Orients, die Rechte organischer innerer Notwendigkeit zu. Daher durfte in den Kreis romantischen Dichtens einbezogen werden, was dem näheren oder fernerem Ausland entstammt. Ausgeschaltet blieb nur die nächste Vergangenheit, vor allem der französische Klassizismus. Einddeutschung des ausländischen Guts war die eigentliche Absicht, sie bewährte sich in der Lockerung, die den ausländischen, zunächst den romanischen Formgebilden erstand.

Dem Grundsatz organischen Gestaltens widersprach nicht eine Neigung, die den Romantikern vollends den Vorwurf kunstwidriger Formlosigkeit eintrug. Es ist das Bedürfnis, bei Nebendingen lange zu verweilen und ihnen auf Kosten des Ganzen einen überbreiten Raum zuzugestehen. Uralter deutscher Brauch lebte da weiter. Er läßt sich gerade durch die Organismuslehre rechtfertigen. Nach ihr soll das Kunstwerk wie ein freiwachsender Baum sich entwickeln. Dabei kann dieser oder jener Zweig von der Natur besser bedacht und ihm eine reichere Entfaltung ermöglicht werden als den andern Teilen des Baums. Deutsche Dichtung des Mittelalters hatte es schon so gehalten. Dürer versenkte sich mit deutscher Gründlichkeit in Nebendinge, auch wenn es dem Gesamteindruck nicht diente. Sogar Goethe gab im „Götz“, noch zuletzt in der „Mummenschanz“ und in der „Klassischen Walpurgisnacht“ des „Faust“ solcher Neigung nach. Dichtung und Malerei der deutschen Romantik bauten in gleichem Sinn. Arnim hielt es so in Erzählung und Drama, Brentano in den „Romanzen vom Rosenkranz“ wie in den Märchen, aber auch schon Tieck, vor allem im „Oktavian“.

3. Lyrik

In der Lyrik hat die deutsche Romantik ihr Eigentliches und Höchstes geleistet, nur in ihren Liedern ist sie dem deutschen Volk ganz geläufig geworden. Seit längerer Zeit wendet sich deutsche Lyrik bewußt ab von den Sangesbräuchen der Romantik. Gern wird daher unterschätzt, was Uhland und Eichendorff oder Chamisso und Wilhelm Müller dem deutschen Volk geschenkt haben. Heine überholte sie noch; im Augenblick ist Heine uns ferner gerückt als je. Was die Romantik der deutschen Lyrik zuführt, geht freilich hinaus über den Umkreis einer immerhin beträchtlichen Reihe von Sängen, die volkstümlich geworden sind, oder von Epigrammen (Epigramme sind ja zum guten Teil die Lieder Heines), die jederzeit allen zur Verfügung standen, wenn die Welt ironisch gesehen werden sollte.



22/23. Illustrationen von Philipp Otto Runge zu Tiecks Ausgabe der „Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter“

Goethe schafft eine Lyrik, die bis dahin in der Weltichtung so gut wie nicht bestanden hatte. Die Romantik nimmt den neuen Ton auf. Goethes Lied „Auf dem See“ läßt zum erstenmal einen Vorgang, der im strengen Sinne des Wortes starkes und nachhaltiges Erlebnis ist, unmittelbar miterleben, indem er nicht in der Form der Vergangenheit berichtet, sondern, nach Art des Selbstgesprächs im Drama, Augenblick auf Augenblick wie etwas Gegenwärtiges und auch in der Form der Gegenwart Wort werden läßt. Es ist, als ob das Arbeiten kunstvoller Gestaltungskraft unmittelbar mitangesehen werden sollte. Ein Werden, nicht ein Sein; Betätigung der Energie, nicht ein Werk. Fast gar nicht greift dies Lied zu den altüberlieferten Formbräuchen der Lyrik. Mit ihnen verbindet es nur noch der Reim, dann der rhythmische Gang der Worte. Doch auch dieser Gang ist frei und schließt sich den wechselnden Stim-

*Telesinners wirts flieg im Vogeln,
 Mit Jang im undt an Baumapfen
 Mit. Jiffen undt an Baum.
 ad: 'is flieg undt du an!
 Weit, weit,
 Kriß' is auf fuit.*

24. Handschrift Tiecks. Beginn eines Gedichts. Berlin, Staatsbibliothek

mungen der einzelnen Augenblicke an, die im Gedicht sich aussprechen.

Die freirhythmischen Gedichte Klopstocks und die Nachfolge, die sie bei Goethe fanden, stehen solchem Reimsang nahe, verzichten noch unbedingter auf fühlbare Form, indem sie auch den Reim aufgeben. Die Romantik trieb das eine wie das andere weiter. Tieck bewährt sich da wie dort. Schon Goethes Lied „Auf dem See“ könnte in drei kleine Gedichte zerteilt werden. Die Lieder Tiecks, die er seiner Umgestaltung des Volksbuches von Magelone einfügt, geben den wechselnden Stimmungen einen auch rhythmisch derart angepaßten Ausdruck, daß auch sie in ihre Teile zu zerfallen scheinen. Tieck schreitet weiter zu Reimdichtungen, die nach Kräften alles Gleichmäßige des Rhythmus noch innerhalb des Absatzes meiden; freie gereimte Verse treten damit neben die reimlosen freien Rhythmen. Er gelangt endlich in seinen Gedichten aus Italien von 1805 zu unregelmäßigem Nacheinander von Rhythmen, das



25. Wilhelm Müller. Zeichnung von Schnorr von Karolsfeld

auf den Reim verzichtet, sich aber nicht nur von Klopstocks, auch von Goethes freien Rhythmen meist durch eine gelindere Kraft des Takts unterscheidet. Der ungebundenen Rede steht das unmittelbar nahe, ist auch in diesem Sinne parodiert worden. Formlockerung, von Goethes Jugendlirik angestrebt, setzt sich in all diesen Vorstößen Tiecks durch. Über das deutsche Volkslied ist der Sang „Auf dem See“ schon zu größerer Freiheit vorgeschritten. Ebenso hält es Tieck. Nur wie eine Vorstufe erscheint in diesem Zusammenhang das deutsche Volkslied. Auf ihr blieb indes die Romantik um so lieber stehen, als ja Goethe, unmittelbar nachdem er der Lyrik die strenge Gestalt der Antike zugemutet hatte, gleich nach 1800, in Sängen der Art von „Schäfers Klagelied“ fast unversehens zu deutsch-volksliedartiger Tönung zurückgekehrt war.

Hätte das „Klagelied“ auch nicht unzählige Nachahmungen im Lager der Romantik gefunden, wäre der Gedichteingang „Da droben auf . . .“ auch nicht immer wieder abgewandelt worden, ein wesentlicher Zug romantischer, volksliedartiger Lyrik war doch durch das „Klagelied“ und durch Verwandtes in Goethes Dichtung gewonnen. Heine bezeichnete diesen Zug mit voller Schärfe, als er Wilhelm Müller für das dankte, was ihm an Müllers Dichtung aufgegangen war: Vermittlung zwischen rauhem volksmäßigem Ton und einer Welt, die ihr eigenes Fühlen in solchem Ton nicht ungebrochen wiederfinden könnte. Volkslieder, das erkannte Heine sehr gut, wollte die Romantik schaffen, Volksliedmäßiges dabei verwerten, trotzdem aber ausschalten, was im Wortausdruck dem Geist der Gegenwart widersprach. Die Romantik mutete, wie im Sturm und Drang sogar Goethe, zuweilen viel Anpassungsfähigkeit an die alte Wortgebung des Volkslieds ihrer Umwelt zu. Vollends nahm der Dichter gern eine Maske vor oder sprach aus einer Rolle. Es bezeichnet Goethes „Klagelied“, daß es das Lied eines Schäfers und nicht schlechthin ein Lied Goethes ist. Wilhelm Müller verfügt



26. Justinus Kerner.
Zeichnung von Chr. Fr. Duttenhofer. Marbach,
Schiller-Nationalmuseum

Die Jahre kommen und gehen,
Geschlechter steigen ins Grab,
Doch nimmer vergeht die Liebe,
Die ich im Herzen hab'.

Entscheidend neu ist hier nach der Lyrik der Romantiker die epigrammatische Zuspitzung, die Schlußpointe. In ihr zerbricht Konvention den Gefühlsgehalt der vorhergehenden Verse. (Auch das durfte sich auf das Volkslied berufen, auf die vierzeiligen Tanzlieder der Ostalpen, die G'stanzln oder Schnaderhüpfln.) Der Schluß wirkt auch auf den Anfang zurück; ihm zuliebe gewinnt der Ausdruck des Gefühls gern etwas Übersteigertes und gewollt Unehliches, wird also schon ironisch getönt. Heine prägt Vierzeiler so, aber auch die freien Rhythmen des Zyklus „Nordsee“ halten gleichen Stimmungsablauf fest und verwerten zu solchem Zweck den Gegensatz schwungvoller, dröhnend einherschreitender starker Takte und der schlichten Gangart von Tiecks Gedichten aus Italien, die wie ungebundene Rede wirken. Dort Pathetik, die vor Überschwang ins Komische gerät; hier Alltagsworte, die sich selbst in Ironie tauchen, doch auch den vorangehenden Worterguß. Mit unfehlbarer Sicherheit erzielt Heine dergleichen Wirkungen und überflügelt weit alle Stimmungsbrechung romantischer Ironiker.

In einer Besprechung von Goethes Werken stellte Friedrich Schlegel 1808 die Verwandtschaft von „Schäfers Klagelied“ mit der Ballade richtig fest; auch das verwandte „Bergschloß“ zog er heran. Mit tiefer Eigenheit des Gefühls verbinde sich hier geheimnisvolle Andeutung der Phantasie nach Art des Volkslieds und der alten Sage so innig, daß die beiden Elemente nicht mehr geschieden werden könnten. Die deutschen Romantiker rückten die Ballade ganz nahe an das deutsche Volkslied heran. Nur Goethe, nicht einmal Bürger, geschweige denn Schiller, bereitete das vor. Am reichsten entfaltete sich solche volksliedartige

über eine Fülle solcher Masken und Rollen, er ist bald ein wandernder Handwerksgehilfe, bald ein Müller. Er trieb solchen Sang als Gesellschaftsspiel im Salon; zuweilen prallt schon bei ihm die Konvention zeitgemäßer Geselligkeit zusammen mit der volksmäßig schlichten Ausdrucksweise des Lieds. Bei Brentano ergaben sich längst aus solchem Zusammenprall ironieerfüllte Augenblicke. Heines frühe Lieder kreisen mit Vorliebe um den Gegensatz von Konvention der Gesellschaft und ungebrochenem oder gar dichterisch gesteigertem Ausdruck des Gefühls. Das findet seine drastischste Gestalt in Versen, die nur im ersten Druck der „Heimkehr“ erschienen und dann aus Heines Gedichten verschwanden:

O, mein genädiges Fräulein, erlaubt
Mir kranken Sohn der Musen,
Daß schlummernd ruhe mein Sängerknecht
Auf Eurem Schwanenbusen!

„Mein Herr! wie können Sie es wagen,
Mir so was in Gesellschaft zu sagen?“

Weniger grotesk ist Nr. 25 der „Heimkehr“:

Nur einmal noch möcht' ich dich sehen
Und sinken vor dir aufs Knie
Und sterbend zu dir sprechen:
Madame, ich liebe Sie!

Der gute Kamerad.

Ich fühl' meine Kameraden,
 ihnen Engländer gleich zu sein.
 Ich wünsch' sie flieg zum Parke,
 zu gehen zu unserer Pforte,
 zu gleichen Pflichten und Will.

Sein Hügel kam geflogen,
 Gilt's mir oder gilt's dir?
 Ich fühl' es unangenehm,
 es liegt mir vor den Augen,
 als wäre mir nicht von mir.

Will mir die Hand noch reichen,
 erwart' ich ihn bald.
 Hat die die Hand nicht gegeben,
 bleib da? im neuen Leben
 Mein guter Kamerad!



27. „Der gute Kamerad“.

Handschrift Uhlands.

Marbach, Schiller-Nationalmuseum

28. Ludwig Uhland. Gemälde von Morff.

Marbach, Schiller-Nationalmuseum

Balladik in Schwaben. Uhland und Justinus Kerner waren bei aller Verwandtschaft und Vertrautheit zu gegensätzlich veranlagt, als daß sie nicht zwei deutlich geschiedene Typen der Ballade vertreten hätten. Kerner ist unbedingter romantisch geartet als Uhland, dessen strenge Selbstzucht im Leben wie in der Kunst den rationalistischen Neigungen des Schwaben entsprach. Geister zu sehen, mit ihnen in vertrauten Verkehr zu treten, überließ er Kerner. Magischer wirkt daher Kerner's Ballade. Uhland erfüllte mit seinen Balladen vor allem den einen Wunsch der Romantik, altheimisches Leben zu verklären; keinem glückte das vor ihm besser. Die beiden Herausgeber der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ von 1806/08 (sie hatte auch Uhland, wie allen späteren romantischen Liedersängern, viel zu geben) können es da nicht mit ihm aufnehmen; erreichte doch selbst Brentano eine Leistung von den Maßen seiner Lore Lay nur einmal. Chamisso oder Platen oder gar Schwab gestalteten nur mehr oder minder glücklich aus, was von Uhland ihnen vorgezeichnet worden war.

Die deutsche Romantik wäre nicht „progressive Universalpoesie“ geworden, wenn sie, so wichtig ihr das war, sich auf deutsch-volkstümliche Lyrik beschränkt hätte. Der Orient war ihr schon lange vor Goethes „Westöstlichem Divan“ Gegenstand der Sehnsucht geworden. Als Görres 1805 in der Sprache Hardenbergs von dem geheimen Zug berichtete, der unser Gemüt nach dem Morgenlande, an die Ufer des Ganges und des Indus hinziehe, vertrat er



29 Holzschnitt von Ludwig Richter zu einem Gedicht aus „Des Knaben Wunderhorn“

nur, was Hardenberg selbst schon ausgesprochen hatte. Auffälliger bleibt, daß auch England und Frankreich gleichzeitig vom fernen Osten zu dichten begannen, Southey, Byron, Victor Hugo. Ihnen war der Orient gewiß mehr wegen seines Farbenreichtums, seiner Lebensfülle, seiner Naturnähe lieb, nicht nur weil sie gleich den deutschen Romantikern in ihm zu finden glaubten, was noch unbedingter als die Antike vollen Gegensatz zu der Zerspaltenheit des Menschen neuerer Kultur bedeutete. Bald freilich fühlten auch deutsche Sänger den Osten wie die englischen und französischen Romantiker. Kündigt sich das nicht schon im „Westöstlichen Divan“ an? Rückert und Platen nehmen freilich den Osten am liebsten zum Anlaß von vielgestaltigen Formspielen. Einem Reimfrohen von Rückerts Art war in Epos und Lyrik Wetteifer mit östlicher Reimkunst eingeboren. Eine Sondergruppe unter den Dichtungen vom Orient stellt die Poesie des Philhellenismus dar; sogar Goethe nahm, fast gleichzeitig mit Wilhelm Müller, an ihr teil. Ihm widerfuhr, den jambischen siebenfüßigen „politischen“ Vers der Griechen versehentlich durch vier-

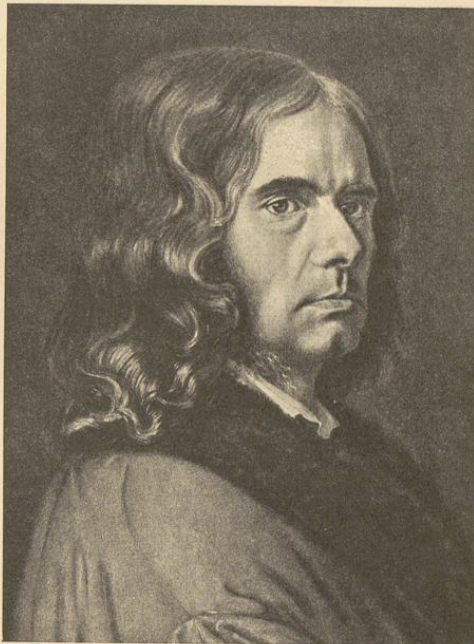
hebige Trochäen wiederzugeben. Er überließ es Müller, den politischen Vers in gerechterer Form den Deutschen vertraut zu machen.

Die Freude englischer und französischer Romantik an exotischer Farbenpracht lebt sich in deutscher Dichtung aus und greift ins Weite, wenn Chamisso von Korsen oder Basken oder Indianern singt, Lenau die ungarische Pußta und dann Amerika hinzugewinnt; das gipfelt in der fast überstarken Tönung Freiligraths. Die Dichtung der Philhellenen hatte ebenso wie die Sänge, die zugunsten der Polen abgefaßt wurden, noch eine politische Voraussetzung. Als der Kampf gegen Napoleon um die Freiheit Deutschlands den Romantikern zu einer hohen Aufgabe wurde, hatten sie nur die Liebe zum Altheimischen in Kampfrufen zum Schutz der Heimat erklingen zu lassen. Eine gleich machtvoll aufrufende Poesie hatte ihnen bis dahin ferngelegen. So konnte es kommen, daß die Befreiungsdichtung Form und Ethos von Schillers Lyrik wieder aufnahm; Theodor Körner tat das am unbedingtesten. Dem Formwillen der Romantik entsprach es, daß Befreiungsdichtung zuweilen einen geruhigeren Ton festhielt und abermals nur „Schäfers Klagelied“ von Goethe abwandelte; so macht Eichendorff es gern. Das Wort Freiheit, das in den Kampfliedern immer wieder vorkam, gewann im Zeitalter der Reaktion einen gefährlicheren Klang. Wirklich dachten die Sänger, die nach Freiheit vom Druck des Auslands gerufen hatten, auch an Freiheit im Innern deutschen Lands. Aus der Befreiungsliryk entwickelte sich ein zuweilen rückhaltlos umstürzlerisch gemeinter Freiheitssang. Er wird von den Behörden unterdrückt. Fortan singen die Deutschen von Griechen

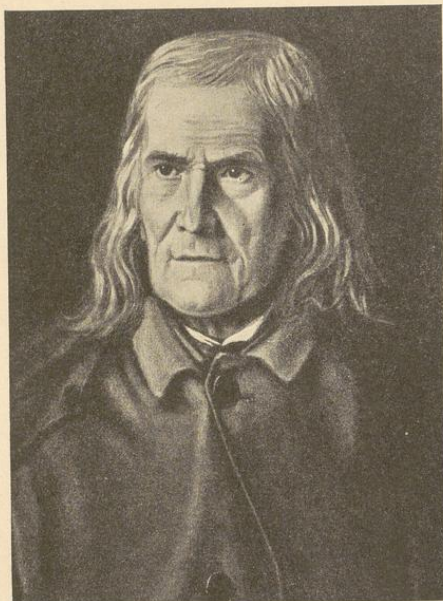
und Polen und andern Ausländern, die nach Befreiung lechzen, und vertreten tatsächlich nur unter schützender Maske ihre eigenen Wünsche.

Die ganze Menge von Motiven und von Ausdrucksformen, die in der romantischen Lyrik hier aufgezeigt worden sind, bezeichnet noch lange nicht das wahre Wesen romantischer Lyrik. Ganz andere und tiefer greifende Absichten wirken sich in ihr aus, so stark, daß alles, was bisher zu nennen war, nur wie Außenseite romantisch-lyrischer Kunst gefaßt werden könnte. Die eigentliche romantische Lyrik hätte nie Allgemeingut werden können. Alles, was den Romantiker von der großen Menge trennt, lebt sich in ihr aus. Sie und nur sie ist reinste Erfüllung romantischer Lebens- und Kunstauffassung. Hardenbergs „Hymnen an die Nacht“ stehen der volksliedartigen Lyrik der Romantiker, ihren Balladen, den Sängen vom schönen Osten unsäglich fern; sie sind echter romantisch als alles das. Verklärter Sang von dem Glück, das den Christen im Jenseits erwartet, Jubelruf eines „Nazarenismus“, der die innere Vollendung des Menschen nur einer künftigen höhern Welt zubilligt, lassen die „Hymnen“ dennoch schon auf Erden den Menschen in ahnungsvoller Schau das Unendliche und Ewige erleben. Gerade dies ist im tiefsten Sinn frühromantisch.

Auflösung des Festen in Bewegung, des Seins in ein Werden ist Grundzug der deutschen Romantik. Sie deutet ins Unendliche und bangt deshalb vor aller Endlichkeit des Wortausdrucks. Wer dem Unendlichen nachhängt, fühlt sich durch die Ferne gelockt. Um den Eindruck der Ferne zu wecken, muß jeder Versuch aufgegeben werden, die Erscheinungen der Welt genau zu bezeichnen. Unsagbares soll gesagt werden; so ergibt sich bei den Romantikern wie bei Klopstock das altgermanische Bewußtsein, kein Wort reiche aus, zu bezeichnen, was bezeichnet werden soll. Doch noch unbedingter als Klopstock gesteht der Wortausdruck der Romantiker von vornherein zu, daß nur unbestimmte Andeutung, nicht eine Wendung, die das Rechte möglichst genau treffen soll, dem Unsagbaren gerecht wird. Das bestimmt schon die Wortwahl. Geheimnis, Rätsel, Seltsamkeit, Wunder, sonderbar, unbeschreiblich, unbegreiflich, unabsehlich, unerschöpflich: diese Worte kehren immer wieder bei Tieck und bei Novalis. Die Zusammensetzungen von Wörtern mit „Wunder-“ (Wunderanblick, Wunderbaum, Wunderbewegung, Wunderbild, Wunderblume usw.) sind von den Romantikern wesentlich vermehrt worden. Oder sie steigern den Eindruck des Befremdenden durch Häufung: wunderlich seltsam; wunderseltam unaussprechlich; seltsam bedeutend, wundervoll und von geheimem Zauber umweht; wunderlich fremd, unbekannt; fremd, schauerlich, halbverständ-



30. Adelbert von Chamisso. Bildnis von Robert Reinick



31. Friedrich Rückert. Gemälde von Bertha Froriep. Berlin, Nationalgalerie



32. Theodor Körner. Zeichnung von Emma Körner

lich. Doch auch wenn die Romantik nicht gleich unmittelbar das Versagen des Worts zugibt, erweist das Unbestimmte und Unplastische der Wortwahl, welchen Wert für sie das bloße Andeuten hat. Erschienen sonst so häufig das Beiwort „angenehm“? Solch williges Verzichten auf jeden Versuch genauer Bestimmung entwertet das beobachtende Auge. Der Gesichtssinn gestattet genauere Eindrücke als jedes andere Gebiet der Empfindung.

Den Romantikern aber ist Blau die Lieblingsfarbe. Das Blau der Atmosphäre weist ins Unendliche, Blau ist die Ferne, die den Romantikern lieb ist. Daneben hat Tieck Vorliebe für überstarke Farbenwirkung. Rosen und Granaten glühen und flammen bei ihm, selbst Wiesenfarben locken und glühen. Beklemmende Nachtstimmung bezeichnet in seinem „Abdallah“ der Satz: „Die Lampe im Zimmer brannte matt und blau und zuckte sterbend um die rote Glut des Dochtes.“ Gewiß ist solche Farbengebung Tiecks dynamischer als Verwandtes bei Novalis, neigte Tieck zu stärkeren Aufwühlungen. Aber gerade wo er in der Andeutung der Farben sein Bestes gibt, erweist er gutromantisch, wie auch ihm sich Festes in

*Die verstorbenen Lieben.
Ein Spruch von Ali.
Machst du mich mit deiner Kunst,
Wenn du mich in das glühende Glück,
Solange ich die Dichter in Lese,
Sich die Dichter verlor;
Ich kann mich nicht mehr vergleichen,
Und meine Dichter ist aufgedeckt*

33. Handschrift Friedrich Rückerts. Berlin. Staatsbibliothek

Bewegtes auflöst. Wohl hat er lange vor dem Impressionismus dämmernd grüne Schatten gesehen; er vermochte das, weil er nicht bei schlichter Feststellung der Lokalfarben beharrte, sondern das wandelfrohe Leben von Licht und Farbe stark miterlebte. Sein Auge „freut sich an den Lichtern, die durch das funkelnde Buchenlaub spielen und hin und wieder an den weißen Stämmen zittern“. Eine Burg brennt, und alle Wälder und Berge wanken hin und her im zitternden Flammenglanz. Immer wieder macht sich Hauchartiges, Zitterndes, Flimmerndes, Huschendes, Verklingendes in Tiecks Farbengebung bemerklich, romantisch ahnungsvoll das Geheimnis des Lebens anzudeuten. Romantisch gewinnt die Farbe auch bei ihm Kraft des Symbols; neben das helle, ferne Blau des Himmels stellt sich als Farbe der Liebe das Rote, helles, goldenes Gelb wirkt tröstend und beruhigend, frisches Grün gestattet unermüdetes Entzücken.

Schon diese wenigen Belege verraten, daß die Romantik die Welt nicht völlig in Musik wandelt, sie nicht nur durch das Ohr, auch durch das Auge erfühlt. Nur freilich löst sie im Sinn von Wölfflins Barockkategorien das Umrißhafte in Bewegung auf. Wer in der Augenkunst der Malerei zunächst das Ruhende sieht (er darf sich auf Lessing berufen), vermag schon dem Barock nachzusagen, daß es der bildenden Kunst etwas musikalisch Bewegtes einflößt. Die Romantiker glauben an einen geheimnisvollen inneren Bezug von Farbe und Ton; Farben hören und Töne sehen sind ihnen selbstverständliche Tatsachen. Tiecks „Zerbino“ verfielt ausdrücklich die Güterge-

[illegible]

34/35. Bildnis und Handschrift Friedrichs von Hardenberg



36. Ferdinand Freiligrath. Gemälde von J. P. Hasenclever. Berlin, Nationalgalerie

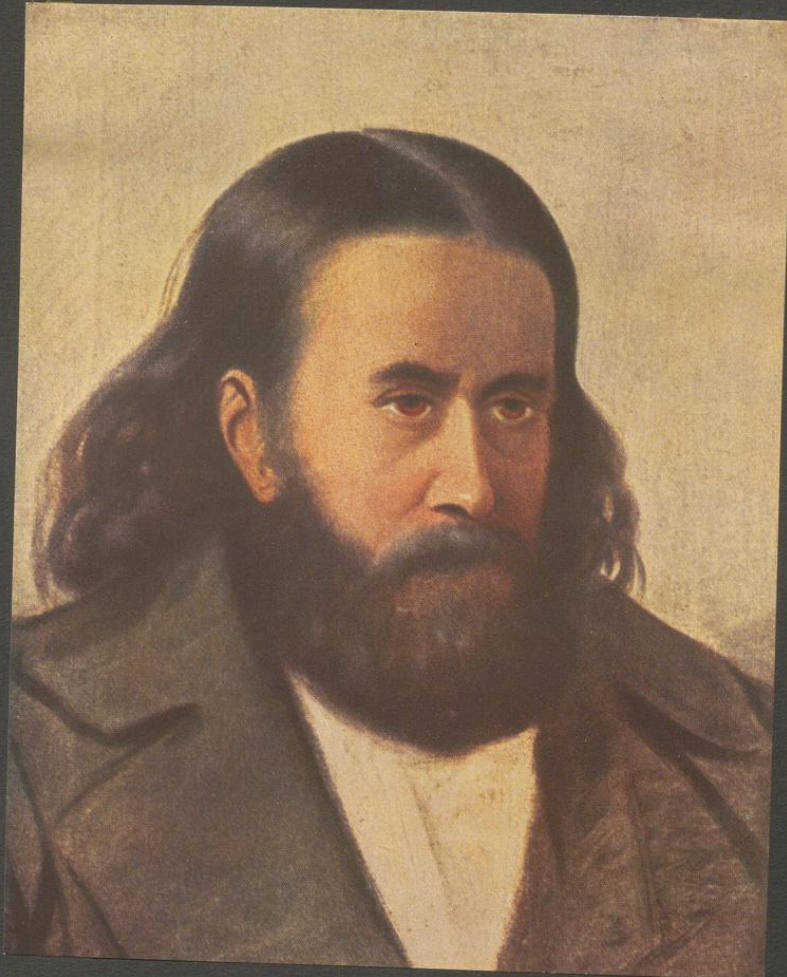
allen Sinn und Zusammenhang. Damit wird der Dichtung zugemutet, was der Musik gehört. Dichtung sollte auf die Kraft des Worts verzichten, begrifflich etwas Sinnvolles zu bezeichnen; nur noch ihre Wirkung auf das Gehör kam in Betracht.

Die Lyrik der Romantik erstrebt solche Musikalität. Ihr ist es nicht darum zu tun, daß man sie vertone, sie will vielmehr auch unvertont wie Musik wirken. Romantiker haben gleichwohl ihre Verse gern mit Musik verbunden. Der romantische Wanderer, der jederzeit die Gitarre zur Hand hat, seine Verse zu begleiten, ist eine gewohnte Erscheinung romantischer Dichtung, sogar romantischen Lebens. Doch unbeschränkt bleibt daneben das Bedürfnis, lyrische Verse nach den Bräuchen des Musikers zu gestalten. Tieck leistet da ein Letztes, indem er im „Sternbald“ Gedichte vorbringt, von denen eines klingen soll wie eine Schalmey, ein anderes wie das Waldhorn, ein drittes wie das Posthorn, eines gar wie das Alphorn. Tiecks Komödie „Die verkehrte Welt“ wird eröffnet von einer Ouverture in Worten; auch Zwischenaktmusik wird hergestellt aus Wortfolgen, die unmittelbar wie Musik tönen sollen. Die einzelnen Teile der Ouverture sind überschrieben: Andante aus D-dur, Piano, Crescendo usw. Das Finale lautet: „Gebt acht! denn das müßt Ihr, um nicht alles auf den Kopf zu stellen. — Gebt aber auch nicht zu sehr acht, um nicht mehr zu sehn und zu hören, als man Euch hat zeigen wollen. — Gebt acht! gebt aber ja auf die rechte Art acht! hört zu! hört zu! zu! zu!! zu!!!“ Das ist Spiel des Witzes. Ernster nimmt es Tieck sonst; vielen seiner Lieder wird nur gerecht, wer dem Sinn der Worte geringere Beachtung schenkt als ihrem Klingen. Noch vernehmlicher spricht aus Liedern Brentanos das Bedürfnis, den Wortsinn zugunsten der akustisch sinnlichen Wirkung einzuschränken; darum gestaltet er gern ein Gedicht aus wenigen, immer wiederkehrenden Wendungen; nicht was sie begrifflich sagen, fällt ins Gewicht, nur die Abwandlung der Klänge, in der sie sich wechselnd aneinanderreihen.

Machtvoller als die andern Künste weckt Musik Stimmung. Wer das Wort derart zum Träger eines Tönens macht, will vor allem Stimmung erzielen. Des Worts und des Begriffs „Stimmung“ in dem hier gemeinten, jetzt allgemein geläufigen Sinn wurde sich erst das 18. Jahrhundert bewußt. Wirklich geht auch Lyrik früher weit weniger auf Stimmung aus. Als Schöpfung des 18. Jahrhunderts ist der Begriff „Stimmung“ von Sentimentalität umwoben. Eine seiner Voraussetzungen ist ein Naturgefühl, verwandt dem des sentimentalischen Menschen. Ihm offenbart sich Stimmung zunächst in der Landschaft; nicht nur auf deutscher

meinschaft der Sinne. So hätte Tieck sagen dürfen, daß er nur der Musik der Farben lausche, wenn er das Spiel des Lichts in Worten festhält.

Feinfühligkeits Empfindlichkeit der Sinne ist Voraussetzung. Sie gibt dem Sinneseindruck des Worts so viel Rechte, daß neben dem Wortklang der Sinn des Worts geringere Beachtung finden kann. Musik leistet ja, was die Romantiker dem Wort vor allem zumuten: sie deutet Geheimnisvolles an und spricht es nicht aus. Darum kann Tiecks Freund Wackenroder vor allem in ihr die Kraft entdecken, den geheimnisvollen Strom in den Tiefen des menschlichen Gemüts uns vorzuströmen. Die Sprache der Musik ist ihm und seinen Genossen im strengeren Sinn des Worts Sprache der Kunst als die Sprache der Dichtung. Folgerichtig darf Sprache der Dichtung dann am höchsten eingeschätzt werden, wenn sie fast nur noch wie zarter Gesang lautet. Novalis durfte an Gedichte denken, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte wären, aber auch ohne



Nikolaus Lenau. Gemälde von J. M. Aigner.
Im Besitz von Dr. B. Frankl-Hochwart.

Erde, vor allem in England gedeiht ein Dichten, das die Stimmung einer Landschaft ausschöpfen will. Spät nur erkennt man, daß Stimmung weit mehr in die Landschaft hineingesehen, als von ihr erzeugt wird, weit mehr in der Seele des Betrachters als in dem Wesen des Betrachteten wurzelt. Entsprach solche Spontaneität des Gefühls nicht durchaus dem Denken der Romantiker? Sie waren, voran Tieck und Novalis, gewohnt, Stimmungen freischöpferisch aus sich selbst zu erzeugen.

War sich Klopstock bewußt, wieviel Stimmung er, ein Meister musikalischen Stimmungs-ausdrucks, in die Landschaft hineinzutragen pflegte? Der junge Goethe mochte die starke Steigerung, die in seiner Lyrik die Naturstimmung erfuhr, auf die Empfänglichkeit seiner Sinne zurückführen. Je gegenständlicher sein Dichten wurde, desto williger gab es Stimmungsmalerei auf. „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“ haben schon die scharfen Umriss strenger Sachlichkeit und muten neben Gedichten seiner Frühzeit begriffhaft an, fast rationalistisch. Ebenso wirken die Landschaftsbilder des reifen Hölderlin; soweit sie klassische Maße nutzen, wird der Verzicht auf Ausschöpfen der Stimmung noch bemerklicher. Tieck, der Schöpfer des Worts „Waldeinsamkeit“, gebietet herrscherhaft über die Mittel, Landschaftsstimmung zu wecken. Sein Gefühl für bewegte Farbe und bewegliches Licht kommt ihm zu Hilfe. Die Musik seiner Verse aber leistet das Entscheidende. Eichendorff hört vollends viel ausschließlicher die Landschaft, als daß er sie sähe, erlauscht ihre leisen Töne. Lenau ersteigt innerhalb der Romantik die Höhe subjektiv getönter Landschaftsstimmung. Allein erst Ungarn, dann Amerika bietet ihm Gegenständliches von exotischem Reiz. Ungebrochener waltet Naturstimmung in seinen „Schilfliedern“. Wie leicht exotische Färbung die Stimmung verfehlt, bezeugt Freiligrath. Lenaus Verse treffen immer die Stimmung in ihrem Klingen. Freiligrath übertönt das Besondere der Stimmung einer Landschaft durch das immer gleiche Fortissimo seiner Verse. Die gesuchten dröhnenden Reime Freiligraths vergewaltigen sie vollends.

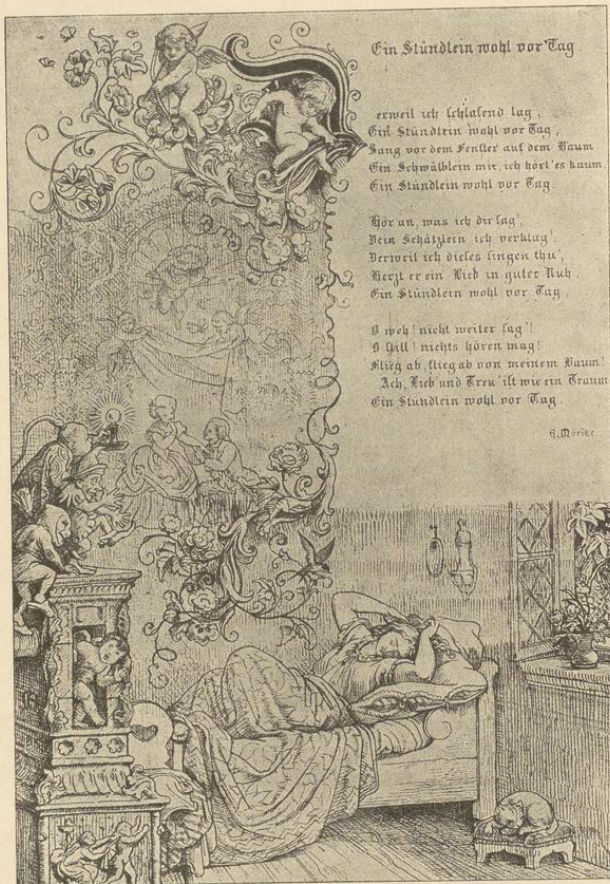
Das Tönen des Worts meldet sich am greifbarsten im Reime an. Zugleich kann der Reim Bindungen herstellen, die auf geheimnisvolle innere Zusammenhänge hinweisen. Auch romantische Kunstlehre sagt dem Reim solche sinnbildliche Kraft nach. Die Assonanz kann Gleiches um so leichter erzielen, weil sie auf weit längeren Strecken durchzuführen ist als der Reim; lange Versreihen lassen sich nicht durch Reim, wohl aber durch Assonanz verknüpfen. Tieck nimmt dies Recht in den 114 vierzeiligen Strophen seiner „Zeichen im Walde“ schier unbescheiden in Anspruch. Dem Reim unbeschränkte Wirkung zu geben, schraubt er ein andermal den Umfang des Verses zurück, dichtet etwa: „Errungen, Bezwungen Von Lieb ist das Glück, Verschwunden Die Stunden, Sie fliehen zurück; Und selige Lust Sie stillet, Erfüllet Die trunkene, wonneklopfende Brust.“

Das Geheimnis, das die Romantiker im Reim ahnten, führte sie zu romanischen überindividuellen Formen, in denen der Reim mit strenger Gesetzlichkeit mehrfach wiederkehrt.

Walzel, Deutsche Dichtung II.



37. Wilhelm Waiblinger. Marmorrelief
im Schiller-Nationalmuseum



38. Holzschnitt von Neureuther zu einem Gedicht Eduard Mörikes

Sonetts entgegen, was ihr in Werken der Musik die Wiederkehr verwandter Tonfolgen bot. Hier wecken sie das Gefühl eines tiefen Zusammenhangs, der sich in Begriffe nicht umsetzen läßt, und mit diesem Gefühl den Eindruck kunstvoller Befriedigung des Bedürfnisses nach Einklang. Wenn ein Musikstück an einer Stelle anlangt, die es schon einmal erreicht hatte, fühlt sich dann der Hörer nicht wie in seinem Wesen bestätigt? Und wurzelt hier nicht der tiefste künstlerische Sinn des Kehrreims? Ihn kann der Wunsch geschaffen haben, neben der Einzelstimme eine Gesamtheit von Menschen zu Wort und Sang kommen zu lassen. Von solchen geselligen Voraussetzungen war die Romantik schon längst abgerückt. Hätte ihr der Kehrreim nicht in gesteigertem Sinn bedeutet, was ihr schon der Reim verriet, so wäre einem Sänger von der Musikalität Brentanos der Kehrreim nicht gleich lieb und vertraut gewesen.

An sich hätte dem romantischen Formwillen nichts so widersprochen wie überindividuelle lyrische Gebilde von der Art des Sonetts, der Kanzone, der Sestine und verwandter Formen. Daß Wilhelm Schlegel als erster diese Formen nachbildet, wurde als Beweis gefaßt für das Unromantische, das sich hier auswirkt. Alleingerade Wilhelm Schlegel ist, lange ehe ihm das Wesen romantischer Kunstlehre aufgegangen war, eifriger als die meisten vor und nach ihm, dem Sinn des Wortklangs in der Dichtung nachgegangen. Auf der Höhe romantischer Kunstspekulation sagt er neben Tiecks Schwager A. F. Bernhardt das Treffendste über die geistige Wirkung der Baukunst des Sonetts und verwandter Gebilde. Andere, und vor allem die romanischen Schöpfer dieser überindividuellen Formen, mögen immer die streng geordnete Reihenfolge nur als Behelf für saubere Gliederung und übersichtliche Ordnung des Gedichts gefaßt haben. Der deutschen Romantik tönte in der Wiederkehr der Reime des

Die deutsche Romantik greift, scheinbar im Gegensatz zu ihrem eigentlichen Wesen, auch zu überindividuellen lyrischen Gebilden, aber nur, wenn sie, romanischer Kunst entstammt, dem Reim sein Recht lassen. Daß romantische Formlockerung den strengen Bau romanischer Sonette gern einem freieren Gestalten preisgab, war nur selbstverständlich. Die Formen antiker Oden und Elegien wurden von den Romantikern ganz selten genutzt; die freiere Bewegung, die diese antiken Formen bei Klopstock gewinnen, hätten ihnen nicht genügt. Platen nimmt im Widerstreit zur Romantik die antike Odenform wieder auf, gelangt freilich zu einer noch viel geringeren Wirkung als Klopstock. Wenn Wilhelm Waiblinger Gleiches versucht, so erweist er sich hier wie in seinen Reimversen als rechter Nachfahre und Nachbildner einer größeren Vergangenheit. Ihm war ja Hölderlin, sein Landsmann, ein geheiligtes Vorbild. Hoch hinauf über Waiblinger stieg Eduard Mörike. Ihm dient, was von der Romantik vorbereitet worden war, ebenso wie deutsche Nachbildung antiker Lyrik, seine eigenwüchsige Kunst sich ausleben zu lassen. Reicher und weiter ist sie als die der Romantiker; selbst wenn er volksliedartigen Sang erstaunlich echt wiedererweckt, läßt er gleichgedachtes romantisches Streben hinter sich. So echt volksliedartig wie „Schön-Rohtraut“ wirkt nur selten ein Gedicht der deutschen Romantik. Das ist besonders durch die Wortwahl bedingt. Während aber seit „Schäfers Klagelied“ und seit dem „Wunderhorn“ Bau und Umgrenzung des Liedes innerhalb der Romantik immer mehr die Schärfe des Umrisses aufgeben, um den Eindruck volksliedmäßiger „Zersungenheit“ zu wecken, ist der Gang, der Auf- und Abstieg, die Verteilung des Nacheinanders auf Strophen in „Schön-Rohtraut“ so kunstvoll geordnet, daß strenge Geschlossenheit sich einstellt. Zugleich bleibt die Gestaltung ganz persönlich und einmalig.

4. Roman, Märchen, Novelle

Der Roman der deutschen Romantik ist in seiner Gesamtheit ein unentbehrlicher Behelf, das Wesen des deutschen Romantikers zu erkennen. Starke und dauernde Leistungen hat er kaum gezeitigt. Er knüpft an Goethe an; die „Lehrjahre“, die „Wahlverwandtschaften“, die „Wanderjahre“ leben in ihm fort. Übermäßige Abhängigkeit von Goethe ist ihm oft vorgeworfen worden, dennoch beharrt er nur selten bei Goethes Erzählerkunst. Anderes noch bestimmt ihn vielleicht stärker. Jean Paul leistet viel, was von der Romantik nur abgewandelt und kaum überholt werden konnte. Er gibt dem romantischen Roman eine künstlerische Haltung, die der strengern Formung Goethes widerspricht. Ist es doch wohl überhaupt der Kern seines Schaffens, daß der Roman ernste Anliegen, die letzten und höchsten Fragen des Menschentums, in einer Gestalt vorbringt, die bis dahin, mindestens auf deutschem Boden, fast nur dem komischen Roman zugestanden worden war.

Auf dem Weg vom englischen komischen Roman zu Laurence Sterne löst sich das Erzählen auf. Voraussetzung ist williges Verzichten auf beengende Schablone. Gleiches betätigt sich im Werten des Mitmenschen. Auch da gilt es Befreiung von alten Vorurteilen. Goethe neigte wenig zu dem steten Stimmungswechsel der Sentimentalität Sternes, doch weil er, der sich selbst einen Befreier nannte, das Befreiende von Sternes Verhalten erkannte, huldigte auch er dem englischen Humoristen. Er bezeugte die unerhört starke Nachwirkung, die sich für Sterne in Deutschland ergab. Er selbst unterlag ihr am allerwenigsten, soweit künstlerische Ausdrucksform in Betracht kam.

In Jean Paul erreicht deutsches „Sternisieren“ eine Höhe. Im Gange ist es schon vor Jean Paul. Wieland führt es in ungebundener wie in gebundener Rede bewußter und folgerichtiger



39. Jean Paul. Kupferstich von Pfenninger, 1797

gewesen wäre, ein umfangreicheres Ganzes von vornherein sauber in Teile aufzulösen und aus diesen Teilen einen ebenmäßigen Bau zu errichten, bleibt fraglich. Gern begann er seine Werke auf gut Glück und in der Hoffnung, während der Niederschrift zu Ordnungsgrundsätzen zu gelangen. Noch mehr: Auch der spätere Verlauf und der Abschluß des Begonnenen blieb einem günstigen Zufall überlassen. Aus diesen Gründen gediehen die „Flegeljahre“ überhaupt zu keinem Ende. Die Inhaltsverzeichnisse von Jean Pauls Romanen scheinen allerdings mit ihrer umständlichen Bezifferung sogar tüfelnde Ordnungslust zu verraten. Tatsächlich bezeugen sie nur, mit welcher Ironie Jean Paul die Aufgabe, ein großes Werk in mehr oder minder gleiche Abschnitte und Unterabschnitte zu teilen, und seine Fähigkeit, dieser Aufgabe nachzukommen, selbst betrachtet hat. Der Stilunterschied zwischen Jean Pauls umfangreichen Werken und seinen kleinen Idyllen ruht zum Teil auch in der Möglichkeit, die sich ihm bot, in den engen Grenzen der Idylle Übersichtlicheres zu geben als in den Romanen.

Einheitlicher kann die Stimmung in Jean Pauls Idyllen bleiben. Der Gegensatz, der durch Sternes Humor vorbestimmt war, das Neben- und Nacheinander von drastischer Komik und sentimentalisch weichem Gefühlsausdruck, ist in den Romanen unbedingt durchgeführt. In ihnen vor allem bewährt sich Jean Paul nach F. Th. Vischers Wort jetzt als „durchsicht'ger Seraph“, dann als „breiter Erdenbengel, im Himmel Bürger und im Bayerland“, „in Bier und Tränen mächtiger Kneipant“. Jean Paul selbst wußte, daß er so gut „Flügel für den Äther“ wie „Stiefel für das Pflaster“ hatte, daß er seine Leser aus den „Dampfbädern der Rührung“ in die „Kühlbäder der Satire“ zu schicken liebte. Er sah seine Seele im Kampf um das Gleich-

durch als die Verfasser deutscher komischer Romane, die gleich Wieland dem „Don Quixote“ ihr Bestes dankten. Theodor Gottlieb von Hippel trieb mit seinen „Lebensläufen nach aufsteigender Linie“ (1778–81) Sternes Weise in Karikatur und ins Groteske weiter und verharrte auch später an gleicher Stelle. Moritz August von Thümmel meinte Sternes Ton zu treffen, indem er das ungebundene Nacheinander einer Reise vorführte und erotisch witzelte. Jean Paul blieb nicht stehen bei dem „coupierten ankündigenden Erzählen“, das er mit Willen von Sterne übernahm. Ihm lag daran, im eigentlicheren Sinne Romane zu schreiben als Sterne und in ihnen zu tiefdringender Erfassung eigentümlicher Menschenseelen vorzudringen.

Sternes Schaffen wirkt neben Jean Paul daher wie Zufallsarbeit, die von der Stimmung des Augenblicks bedingt ist und nur diese Stimmung ausschöpft. Freilich taugt ihr der lockere Bau besser als den umfangreichen Romanen Jean Pauls. Sie verzichten gutdeutsch auf klare und übersichtliche Gliederung. Ob indes Jean Paul überhaupt fähig

gewicht seiner negativen elektrischen Philosophie und seines positiven elektrischen Enthusiasmus; aus dem Aufbrausen beider Spiritus könne nichts werden als Humor.

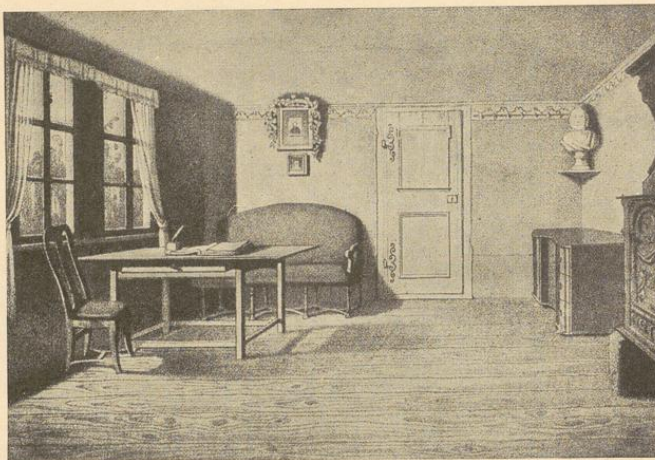
Romantische Ironie arbeitet mit verwandten Gegensätzen, verliert sich nur weniger als Jean Paul ins Sentimentalische. Lieb war den Romantikern die „Ironie des aus dem Stück Fallens“, wie Brentano das nannte, eines der Mittel, die kunstvoll erreichte Täuschung zu zerstören. So lassen auch Romantiker in ihren Erzählungen den Dichter früher oder später gern selber auftreten, und wäre es nur, indem er von den Nöten seines Schriftstellergeschäfts spricht. Jean Paul tut das am auffallendsten im „Hesperus“. Nicht nur Sterne, schon Cervantes nahm da manches vorweg, ebenso komische erzählende Dichtung in gebundener wie in ungebundener Rede. Wieland bezeugt das. Drastisch-Komisches, Grell-Groteskes prallt mit Seraphik auch in Jean Pauls Bildlichkeit zusammen. Sie erhebt starke Anforderungen an den Leser, weil sie meistens nicht Entferntes mit Naheliegenderem, sondern Gewohntes mit Ungewohntem vergleicht. Jean Paul empfand es nicht als einen unbescheidenen Anspruch an den Leser, wenn, was er zum Vergleich heranzog, allgemein wenig bekannt war. Auch das stimmt mit romantischer Neigung überein; genau so machte es

später Görres. Wilhelm Schlegel nahm sich einer Metaphorik an, die das Gewöhnliche mit dem Fremden und Wunderbaren verglich, das Nahe mit dem Weitentlegenen, und fand brauchbare Deutung für den Sinn solchen Verhaltens. Jean Paul war sich vollends wie Hamann und Herder durchaus bewußt, daß die Metapher das Eigentliche und Wesentliche genauer treffe als die Sprache der wissenschaftlichen Begriffe. Er warf der Philosophie vor, sie mache bloß die Silberhochzeit zwischen den Begriffen, die Dichtkunst hingegen die erste Hochzeit. Der Unsinn spiele leichter Versteckens in den geräumigen, abgezogenen Kunstwörtern der Philosophen als in den engen, grünen Hülsen der Dichter. Daneben will Jean Pauls Metapher auch dem Witz dienen. Sie tut ja gern, was Jean Paul dem Witz nachsagte, wenn er ihn mit einem Pfarrer verglich, der zwei entfernte Vorstellungen kopuliere, am liebsten solche, gegen deren Vereinigung alle Verwandten seien.

Konkretes in der Metapher zu Abstraktem werden zu lassen, hatten schon Klopstocks „schimmernde“ Gleichnisse erstrebt. Jean Paul tut Gleiches nicht durchaus. Aber er nennt etwa das Echo das Mondlicht des Klangs. Das wendet sich nicht an die Sinne, sondern an das Gefühl. Die deutsche Romantik kann sich in solcher Bildlichkeit nicht genug tun, voran Tieck und Novalis. Noch Heine nennt die Augen der Geliebten blaue Rätsel oder redet von Häusern, die wie dunkle Träume in langer Reihe stehen. Löst sich in solchen romantischen Vergleichen alles in Stimmung auf, so erstrebt Jean Pauls Metaphorik noch anderes und mehr. Hermann Pongs sagt der Gleichnisrede Jean Pauls möglichste Breite eines magisch-mystischen Kontakts mit der Welt nach. Wenn Werther ein erstes Bild Lottes zu geben hat, so nennt er sie ein Mädchen von schöner Gestalt, mittlerer Größe, im simplen weißen Kleid, das reizendste Schauspiel, das er je ge-



40. Jean Paul. Gemälde von Friedrich Meyer.
München, Privatbesitz



41. Jean Pauls Arbeitszimmer im Rollwenzelschen Wirtshaus bei Baireuth

Wimpern ebenso schön darüber wie eine Lilie über einer Quelle.“ Hier ist das Auge für den Eindruck ebenso offen wie die Seele vor dem magischen Wunder. An solchen Stellen weicht Jean Paul am weitesten ab von der oft niedrigkomischen Drastik seiner witzigen Vergleiche. Katachresen, Übergänge aus einem Vergleichsgebiet in ein anderes, stellen sich wie bei den Romantikern da wie dort ein. Gewollte Katachrese dient bei Jean Paul dem Witz. So kann er dem Diskantschlüssel einer Stimme nachsagen, ihm sei der Bart abgebrochen worden, da der Inhaber selbst einen Bart bekommen habe. Das ist witzige Umkehrung des Wortsinns, wie Christian Morgenstern und seine Gesinnungsgenossen sie bieten.

Den unvereinbaren Gegensätzen, die das Wesen von Jean Pauls Wortkunst bezeichnen, entspricht die weite Kluft, die sich zwischen seinen Menschen auftut. In scharfen Umrissen zeichnet er die Gestalten, die seinem sittlichen Gefühl widersprechen, ein strenger Richter über Beengte, Selbstgerechte, Niedriggesinnte. Seine Lieblinge dem Leser vertraut zu machen, bedarf er des unermüdlichen Wiederholens und Wiederansetzens, das auch für Klopstock unentbehrlich bleibt, wo er vom sittlichen Standpunkt aus zu bejahen oder vollends zu verklären hat. Vor Jean Paul hat nur Klopstock die Liebe von Mann und Weib gleich nahe an religiöses Gefühl herangerückt. Goethes „Werther“ verfällt gelegentlich solcher Gefühlssteigerung. Doch nie wieder sprach eine Dichtung Goethes so klopstockisch. Im „Hesperus“ geht das wesentlich weiter:

„Jetzt legte er den schönen Weg schweigend und geheiligt zurück — der Mond hing wie ein betauter mit weißen Blüten überlegter Morgen vom Himmel herab — der Frühling bewegte seine Auen und seine Blumen unter dem Schleier von Schnee — das Entzücken schlug in Viktors Herzen, schwoll in seiner Brust, glänzt' in seinem Auge — aber die Sprachlosigkeit der Ehrfurcht herrschte über das Entzücken ... Sie kamen an. Und als beide im Zimmer der Harmonika, wo er abends vor Schmerzen ihre Hand ergriffen hatte, einander einsam gegenüberstanden, so verändert, so selig zum ersten Male, zwei solche Herzen, sie wie ein Engel, der vom Himmel niedersank, er wie ein Seliger, der aus der Erde auferstand, um dem blöden Engel an das Herz zu fallen und mit ihm sprachlos in den Himmel zurückzugehen ... welche Stunde! — O nur für Euch, Ihr schönen Seelen, die Ihr solche Stunde nie erlebt und doch verdient, mal' ich diese fort! ... Wie zwei Selige vor Gott schauen sie einander in die Augen und in die Seelen — wie ein Zephir, den zwei schwankende Rosen fortsetzen, wehet zwischen den zitternden Lippen der sprachlose Wonneseufzer, von der Brust in schnellen Zügen eingetrunknen und freudig

[illegible]

Handschrift Jean Pauls. Der Komet. Erste Seite des ersten Kapitels
Berlin, Staatsbibliothek

schauend in langen ausgezittert — sie schweigen, um sich anzublicken, sie heben die Augen auf, um durch den Freudentropfen durchzusehen, und senken sie nieder, um ihn mit dem Augenlide abzutrocknen... Nein, es ist genug — o es ist eine andre Träne, die jetzo drückend in dem schönen Herzen liegt, das schweigt und sagen will: ich war niemals glücklich, und ich werd' es auch nie!"

Um solcher Stellen willen hat man in Jean Paul den Erfasser geheimster Seelenstimmungen deutscher Jünglinge und deutscher Mädchen gefeiert. Mit verwandten Mitteln gestaltet er im „Hesperus“ und sonst abgeklärte Greise. Wie stark auch das Gefühl hier mitspricht, es bleibt ein Rest von Aufklärungssittlichkeit bestehen. Das empfanden Caroline und Friedrich Schlegel und sprachen es aus, als sie das Athenäumfragment 421 miteinander ausheckten, dieses Meisterstück zeitgenössischer Erfassung eines ungewöhnlichen neuen Dichters: „Je moralischer seine poetischen Rembrandts sind, desto mittelmäßiger und gemeiner; je komischer, je näher dem Besseren... Seine humoristische Poesie sondert sich immer mehr von seiner sentimental Prosa.“ Als Zeugnis für das Dithyrambische seines Humors nennen beide den Adamsbrief Leibgebers im „Siebenkäs“. Er ersteigt eine Höhe optimistischer Weltanschauung, wie sie damals wohl nur dem Humor zugänglich war.

Spitzer und schärfer wurde Jean Pauls Humor in seiner Spätzeit. Seine Idyllen nehmen dann eine Wendung, die sie von den Stimmungen des „Quintus Fixlein“ abrückt. Von Klopstock ist in „Doktor Katzenbergers Badereise“ nichts mehr zu verspüren. Groteskes Abbild einer grotesken Persönlichkeit, errichtet die Erzählung Hemmnis auf Hemmnis einem liebevollen Verstehen; dennoch ist Jean Pauls Humor stark genug, auch Katzenberger begreiflich zu machen. Jean Paul scheut dabei vor dem Ekelhaften nicht zurück. So stiftet Katzenberger einen mit Brantwein getränkten Pfefferkuchen, den er als Magenschild zu besserem Verdauen auf der Herzgrube getragen, munteren Kindern als Nähr- und Stärkungsmittel. Oder er liebt es, einen feinen Iltispinsel in den rechten Gehörgang bis nahe ans Paukenfell zu stecken und ihn herumzuwirbeln; ihm ist, wie den Chinesen, ein solcher Ohrenkitzel und Ohrenschmaus der Himmel auf Erden.

Neben und unmittelbar nach den „Lehrjahren“ verfaßt Jean Paul Erziehungsromane. Wären die „Flegeljahre“ zu einem Abschluß gediehen, sie hätten von höchstem Blickpunkt aus ein Höchstes erreicht. Sie stellen den Gefühls- und den Tatmenschen, den Introvertierten und den Extravertierten, einander gegenüber und erfassen den Wert beider. Einseitigkeiten sind hier überwunden, die in den älteren Romanen Jean Pauls noch bestehen. Er ist ganz reif geworden. Unmittelbar vor den „Flegeljahren“ erzieht der Roman „Titan“ einen Prinzen. Die Gestaltung gegensätzlicher Frauenseelen überholt hier Jean Pauls älteres Schaffen, vielleicht auch den Schluß der „Lehrjahre“. Das starkgeistige Überweib tritt neben die leicht Verführbare, die dem Untergang verfällt. Vorbereitet ist das durch Lessings „Miss Sara Sampson“, durch die Titaninnen des Sturm und Drangs, durch Frauen aus den Romanen Heines. Wieland deutete im „Agathon“ den Gegensatz schon an, in Danae und Psyche; in der Lais des „Aristipp“ gab er um 1800 dem Abbild einer dämonischen Frauennatur endlich noch greifbarere Züge. Hatte der „Titan“ von Frauen Ungewohntes und Neues zu melden, den Gipfel erreicht hier Jean Pauls Fähigkeit, überraschende Blicke in die Menschenseele zu tun, mit der Zeichnung Roquairols. Den Verfallmenschen der Zeit hatte keiner damals gleich allseitig erfaßt. Ein Hochbegabter, seiner Umwelt überlegen wie Hamlet, und zugleich eine problematische Natur, aus mißbrauchter Gefühlsschwelgerei nur noch geneigt, das Leben wie ein Phantasiegebilde zu nehmen, ein Blasierter, der zu früh genossen und zu jung gedacht hat, ein „Abgebrannter des Lebens“, sieht Roquairol eine vertrocknete Zukunft voll Hochmut, Lebenskel,



42. Ludwig Tieck. Gemälde von Stieler

Unglauben und Widerspruch vor sich. Sein eigenes Leben spielt er wie eine Rolle, in gleichem Sinn spielt er mit der Liebe von Frauen, die doch wieder gerade durch das Krankhafte seiner Persönlichkeit angelockt werden. Was er mit ihnen erlebt, ist ihm nur Scheinwelt, wie die Welt auf der Bühne. Mit sich selber verfährt er nicht anders, und wenn er freiwillig aus dem Leben geht, verwebt er den Selbstmord mit Theaterpiel. Da ist viel vorweggenommen, was bald die Welt an Lord Byron entzücken und sie zugleich sich über ihn entsetzen ließ. Schon dieser Zusammenhang bestätigt, wie gut Jean Paul einen Entwicklungszustand der Menschheit ergründet hat, der bald den Menschen mehr und mehr greifbar werden sollte.

Das Beste, was dem Roman „William Lovell“ von Ludwig Tieck, der 1795/96 zum erstenmal erschien, nachgesagt werden kann, ist, daß Tieck vor Jean Paul verwandte Seelenhaltung entdeckt hat.

Die romantische Generation fand wichtige Züge ihres Wesens in William Lovell wieder. Lovell ist abermals ein Mensch, dem das Leben nur Schein und Spiel geworden ist. Ähnlich sind die Voraussetzungen wie bei Roquairol. Deutlicher kennzeichnet sich, wieweit die Gewohnheit, sich selbst zu beschauen, nicht dem Gefühl sich hinzugeben, sondern das Gefühl unter die Lupe steter Beobachtung zu legen, sich in solchen Menschen auswirkt. Nennt man das mit Fritz Brüggemann Ironie, so trifft es mit „romantischer Ironie“ überein, soweit diese mit Fichtes „intellektueller Anschauung“ verknüpft ist oder vielmehr aus Fichtes Begriff die Pflicht ableitet, sich beim Handeln und Denken stets bewußt zu bleiben, daß und wie man handelt und denkt. Wäre im 18. Jahrhundert der Mensch nicht zu immer stärkerer Bewußtheit weitergegangen, er hätte am Schluß des Jahrhunderts nicht so gedacht. „Werther“, F. H. Jacobis „Woldemar“, K. Ph. Moritz' „Anton Reiser“ bezeichnen Haltepunkte dieses Entwicklungsgangs. Er kündigt sich schon in Albrecht von Hallers Liebesdichtung an. Lovell gelangt endlich bis nahe an den Solipsismus heran, ihm ist das eigene Ich allein das Seiende, ist alles Sein in diesem Ich, im eigenen Bewußtsein beschlossen. Er kennt neben sich keine selbständigen Subjekte. Oder, wie Lovell es selber sagt: Die Wesen sind nur, weil wir sie denken, auch die Tugend ist nur, weil man sie denkt. War es schwer, Fichtes Lehre vom Ich und Nicht-Ich laienhaft solchem Solipsismus gleichzusetzen? Die deutsche Romantik mochte an Fichte denken, wenn sie sich ins Solipsistische verlor.

Nächstes Ergebnis ist Zerstörung aller Sittlichkeit. Als Ankläger solcher Entwertung der Sittlichkeit formte Jean Paul seinen Roquairol. Er verdachte Fichte die Entwertung der Welt, die sich aus Fichtes Wissenschaftslehre ergeben konnte, aus dem Nicht-Ich, das von dem Ich nur „gesetzt“ wird. Hätte Jean

Paul indes Roquairol so gut zeichnen können, wenn nicht etwas von romantischer Überschätzung des Ichs und Unterschätzung des Nicht-Ichs in ihm bestanden hätte? Ungefähr gleichzeitig mit „William Lovell“ erschien Jean Pauls „Siebenkäs“. Ein Künstler leidet unter der gemütvoll beschränkten Haushälterinnennatur seines Weibes. Mit Hilfe eines Freundes löst er das Band, das ihn an sie fesselt. Er tut, als sei er gestorben, er läßt sich zum Schein begraben. Nun kann er unter andern Namen, mit einer andern Frau, in einem andern Lande ein freieres Dasein gewinnen. Als „gerechtfertigte Selbsterhaltung“ erscheint das in Jean Pauls Buch, mag die erste Frau auch durch dies verbrecherische Spiel ins Unglück gestürzt werden. War Roquairol wirklich nur ein Gegengift gegen „Siebenkäs“, nicht auch gegen Neigungen, die in Jean Pauls Brust bestanden? Umgekehrt bangt Jean Paul wie die Romantik vor Störung des Ichbewußtseins. Die Vorstellung eines Doppelichs drängt sich ihnen bedrückend auf. Abbilder von Menschen wecken solches Bangen um so stärker, je größer die Ähnlichkeit ist und je mehr sie Leben vortäuscht. Automaten in Menschengetalt erwirken bei E. T. A. Hoffmann betörendes Grauen. Eine Stelle von Jean Pauls „Hesperus“ dringt schon in diesen Umkreis mehr oder minder krankhaften Fühlens ein. Unrealistisch geht sie rasch hinweg über das Mechanisch-Technische, um desto länger bei den Ängsten zu weilen, die durch die Leistung der Technik wachgerufen werden. Voraussetzung ist zugleich die (abermals echtromantische) Einkleidung des Romans. Der Erzähler gibt vor, die Geschichte, die er berichtet, nach Aufzeichnungen vorzutragen, die ihm Tag für Tag ein Hund bringt; sie melden, was vor wenigen Stunden sich anderswo abgespielt hat. Der Erzähler kennt die Menschen nicht, von denen er zu reden hat; er möchte sie aber gern kennen lernen, lernt sie auch zuletzt kennen. So kann in dem Augenblick, als der Held des Romans Viktor Horion in Wachs nachgebildet werden soll, folgendes Musterstück von Jean Pauls Darstellungsweise erstehen, ein Beleg zugleich für die Hindernisse, die er dem Leser in den Weg legt:

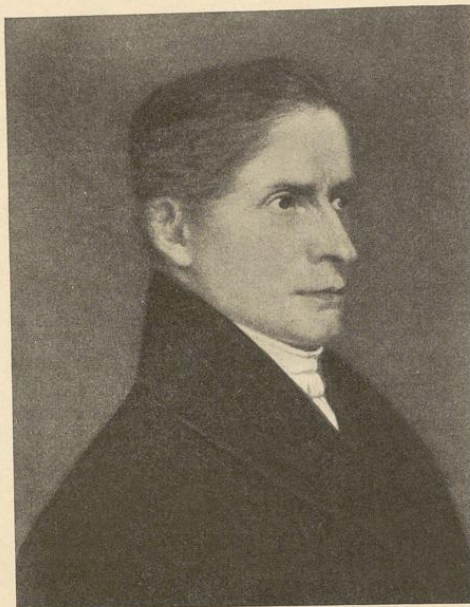
„Viktor wäre am vierzehnten nicht mehr in St. Lüne gewesen, hätte nicht der Henker am achten einen Tiroler hingeführt.

Es ist der nämliche, der vorgestern bei uns Scheerauern mit einer wächsernen Dienerschaft, die er halb aus Reichsständen, halb aus Gelehrten zusammengesetzt hatte, seinen Einzug hielt und mit den Wachshänden dieser Zwillingbrüder des Menschen uns die Gelder aus dem Beutel zog. Es ist dumm, daß mir der Spitz den heutigen Hundstag nicht vorgestern gebracht; ich hätte den Kerl, der in St. Lüne Viktor und den Kaplan in Wachs bossierte, selber ausgefragt, wie Viktor heiße und Eymann und St. Lüne selbst. Am Ende reis' ich aus erlaubter und biographischer Neugierde diesem Menschen-Zimmermeister, der uns mit schauerlichen Widerscheinen unsers kleinen Wesens umringt, noch nach. —

Viktor mußte also wieder verharren; denn er ließ sich und den Kaplan in Wachs nachbacken, um erstlich diesem, der alle Abgüsse, Puppen und Marionetten kindisch liebte, und zweitens um der Familie, die gern in sein erledigtes Zimmer den wächsernen Nach-Viktor einquartieren wollte, einen größern Gefallen zu tun als sich selbst. Denn ihn schauerte vor diesem fleischfarbnen Schatten seines Ich. Schon in der Kindheit streiften unter allen Gespenstergeschichten solche von Leuten, die sich selber gesehen, mit der kältesten Hand über seine Brust. Oft besah er abends vor dem Bettegehen seinen lebenden Körper so lange, daß er ihn von sich abtrennte und ihn als eine fremde Gestalt so allein neben seinem Ich stehen und gestikulieren sah; dann legte er sich zitternd mit dieser fremden Gestalt in die Gruft des Schlafes hinein, und die verdunkelte Seele fühlte sich, wie eine Hamadryade, von der biegsamen Fleischrinde überwachsen. Daher empfand er die Verschiedenheit und den langen Zwischenraum zwischen seinem Ich und dessen Rinde tief, wenn er lange einen fremden Körper, und noch tiefer, wenn er seinen eignen erblickte.

Er saß dem Bossierstuhl und den Bossiergriffeln gegenüber; aber seine Augen heftete er wieder in ein Buch, um die Körpergestalt, in der er sich selber herumtrug, nicht entfernt und verdoppelt zu sehen. Die Ursache, warum er aber doch die weggestellte Verdoppelung seines Gesichts am Spiegel aushielt, kann nur die sein, weil er entweder den Figuranten im Spiegel bloß für ein Porträt ohne Kubikinhalte oder für das einzige Urbild ansah, mit dem wir andre Doubletten unsers Wesens zusammenhalten. ... Über diese Punkte kann ich selber nie ohne ein gewisses Beben reden.

Dem Wachsabdruck Viktors wurde nach seiner Volljährigkeit eine toga virilis, ein Überrock, den das Urbild abgelegt hatte, ungetan, desgleichen das Zimmer eingeräumt, woraus der lebendige zog. Der Kaplan wollte diese wohlfeile Ausgabe von Horion so ans Fenster lagern, wenn die bessere fort wäre, daß die ganze Schuljugend, die vom Kantor Sitten und mores lernte, die Hüte abrisse, wenn sie aus dem Schulsehne heintobte.“



43. Joseph von Eichendorff.
Gemälde aus dem Jahre 1832

Der Roman der deutschen Romantik hatte nach „William Lovell“ keine gleich bedeutenden Entdeckungen in der Seele des Menschen zu machen. Nur die künstlerische Gestaltung überholte „Lovell“ bald; verblieb doch dieser erste große Roman Tiecks in der längst aufgegebenen Bahn des Briefromans von Richardson. Schon Tiecks „Sternbald“ (1798) weist dank den „Lehrjahren“ eine ganz andere Erzählungskunst. Gleichzeitig keimt ein Spätwerk Tiecks, „Der junge Tischlermeister“, das erst 1836 hervortrat. Es schließt sich noch viel unbedingter dem Gang und den einzelnen Zügen der „Lehrjahre“ an. Andere Romane der deutschen Romantiker wandelten gleichfalls den Entwicklungsgang der „Lehrjahre“ und das Nebeneinander und Gegeneinander der Menschen willig ab. Zuweilen war man sich der Nachahmung des Vorbilds auch gar nicht bewußt. Dorothea Schlegel berichtete in ihrem „Florentin“ ganz persönliche Erlebnisse; doch wie Frauen, wenn sie künstlerisch schaffen, die Kunstsprache anderer unbedenklich übernehmen, als wäre sie etwas

Selbstverständliches und dem Kunstwerk Unerläßliches, so setzte sich auch Dorothea dem Vorwurf aus, einen Abklatsch der „Lehrjahre“ geliefert zu haben, und wunderte sich, daß ihr selbst dieser Zusammenhang verborgen geblieben war. Am deutlichsten kennzeichnen sich Mädchen- und Frauengestalten der romantischen Romane als Übernahme aus Goethes Werk. Mignon und noch mehr Philine kehren hier wieder. Gesteigert ist die Erotik; sie greift in Tiecks „Sternbald“ und in Brentanos „Godwi“ zu Heinses Tönung. Mit Jean Paul stellen die Romantiker die Amazone, die Emanzipierte, dem Manne Überlegene, der demütig Liebevollen, Leichtbezwungenen, rasch Vergessenen gegenüber. Kunst bildet, wie in den „Lehrjahren“ (noch mehr im Urmeister), meist auch den Gedankenmittelpunkt romantischer Romane. Sternbald und (in Friedrich Schlegels „Lucinde“) Julius sind Maler. Der „Junge Tischlermeister“ ist vollends Theaterroman; was für die „Lehrjahre“ Hamlet, das bedeutet für ihn Götz von Berlichingen. Den eigentlichen Absichten der „Lehrjahre“, der Überwindung einer „falschen Tendenz“, konnte die Mehrzahl dieser romantischen Romane schon deshalb nicht nachkommen, weil sie Bruchstück blieben. Doch Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“ (1815) führt den Helden auf den rechten Weg; dem Katholiken Eichendorff durfte Mönchtum als das beste Ziel erscheinen. Auch weil „Ahnung und Gegenwart“ zu einem Abschluß gelangte, stellt dieser Roman im Sinne Goethes etwas Geschlosseneres dar. Mit Jean Paul überlassen die Romantiker sonst dem Zufall gern das Nacheinander des Berichts; Brentano nannte seinen „Godwi“, der überhaupt auf Schritt und Tritt an Jean Pauls Bräuche erinnert, einen „verwilderten Roman“. Friedrich Schlegels

„Lucinde“ gibt gar alle gewohnte Gestalt des Erzählens auf. Gerade Schlegel hatte Jean Paul vorgeworfen, er könne nicht gut erzählen, „nur so, was man gewöhnlich gut erzählen nennt“. Die wenigen bloß erzählenden Abschnitte der „Lucinde“ sind noch weit weniger „gut erzählt“. Sie wechseln ab mit Reflexionen, mit Briefen, mit fast dramatisch-mimischen Schilderungen einzelner Augenblicke. Der zweite Teil des Romans, der nie abgefaßt wurde, hätte durch lyrische Einlagen den Bestand an Abschattungen der Ausdrucksmittel noch vermehrt.

Die lyrische Einlage rückt den Roman der Romantiker näher an die „Lehrjahre“ heran als an Jean Paul. Tieck und Novalis, Brentano und Eichendorff waren zu unbedingt gewohnt, sich lyrisch auszudrücken, als daß sie solchen kunstvollen, der Erzählung neuerer Weltichtung lieben Schmuck aufgegeben hätten. Er ist ein wichtiger Bestandteil auch der lebenswürdigen Erzählung Eichendorffs „Aus dem Leben eines Taugenichts“ von 1826, die schon am Ende romantischer Nachfolge der „Lehrjahre“ steht und fast parodistisch die Merkmale dieser Nachfolge zusammenfaßt. Unzweideutig bezeugt sie, daß in den Händen der Romantiker aus Goethes Gebot, nach werktätiger Lebenskunst zu streben, nur eine Verherrlichung ungebunden freien Müßiggangs geworden war. Idylle ist auch, was der Taugenichts erlebt; von Jean Pauls Idyllen war das schon beträchtlich abgerückt.

Als erster entdeckte Novalis, daß der Gedanke, in dem die „Lehrjahre“ gipfeln, dem Wesen romantischer Lebensführung widersprach, ebenso wie dessen Voraussetzung, zwischen Dichten und Leben eine unübersteigliche Mauer aufzurichten. Poetisierung des Daseins war Ziel der Romantik. Novalis' Roman „Heinrich von Ofterdingen“ sollte das im höchsten Sinne leisten. Er band sich nicht an das Diesseits, blieb freilich innerhalb des ersten Teils, der allein von Novalis ganz fertiggestellt wurde, in den Grenzen dieser Welt; Anfang und Plan der Fortsetzung sind zwar erhalten, gewähren indes keine sichere Grundlage, die Wege in eine höhere Welt zu bestimmen, die beschritten werden sollten. Wunderbares meldet sich schon in dem vollendeten Teil des Werks an. Desto überraschender berührt der schlicht-sachliche Ton des „Ofterdingen“. Er könnte goethisch heißen, wurzelte er nicht in dem Formwillen Hardenbergs, der auf größte Naivität in der Sprache des inneren, geistigen Gefühls zielte und den kunstlosesten, einfachsten Klang als den reinsten empfand. Goethes Ausdrucksart war ihm daher lieb, und er huldigte ihr, soweit sie in den „Lehrjahren“ sich betätigte, auch noch, als er über den Gedankengehalt von Goethes Roman den Stab gebrochen hatte.

Die „Lehrjahre“ indes nehmen die Tönung des „Ofterdingen“ noch lange nicht so unmittelbar vorweg wie Goethes „Märchen“. Es war und blieb der Liebling Hardenbergs und der deutschen Romantiker, auch nachdem gegen die „Lehrjahre“ Einwände erhoben worden waren. „Ofterdingen“ verharret um so mehr in der Nähe des „Märchens“, als er von vornherein etwas Märchenhaftes an sich hat. Das Märchen indes, das den ersten Teil beschließt, so merklich es sich an Goethes „Märchen“ anlehnt, ist in ganz anderem Sinne als Goethes Werk etwas Deutbares, also Umsetzung von Gedanken in einen märchenhaften Vorgang. Bleibt es ein Vorzug der romantischen Romane aus der Nachfolge „Wilhelm Meisters“, daß sie trotz allem in ihrem Wesen mehr oder minder ungoethisch, also doch auch unabhängig von Goethe sind:



44. Friedrich von Hardenberg
im Alter von zwölf Jahren.
Berlin, Staatsbibliothek
(Sig. Varnhagen)



45. „Berta pflegt den Vogel“ (Der blonde Eckbert)
Nach Moritz von Schwinds Fresko im Tiecksaal der
Münchener Residenz

angesichts der Märchen der deutschen Romantik drängt sich die Frage auf, warum die Verfasser sich überhaupt so willig auf Goethes „Märchen“ beriefen, während sie tatsächlich Erzählungen von ganz anderer Art als Märchen vorlegten. Zwar kam Goethes „Märchen“ dem Werden der romantischen Naturphilosophie entgegen und wurde deshalb als gewichtiges Zeugnis für die neue „Physik“ begrüßt; doch die eigentlichen Züge romantischer Naturphilosophie kehren in Märchen Tiecks und Hoffmanns, aber auch sonst viel greifbarer wieder.

Als das Wesen romantischer Dichtung vom Wunderbaren könnte von vornherein gelten, daß nicht im Objekt, nur im Subjekt das Wunderbare wurzle. So wirkt sich ja die Erkenntniskritik Kants und Fichtes immer wieder in der Romantik aus. Auch das Wunderbare wird transzendental gefaßt. Es ist eine besondere Art im Erleben der Welt. E. T. A. Hoffmann scheidet zwischen Menschen, die das Wunderbare im Leben erfühlen, und den andern, den Philistern, den Kurzsichtigen, den Fühllosen, die von solchem Wunderbaren nichts spüren, den Romantiker verlachen, wenn er dies Wunderbare ernst nimmt, und bestenfalls durch Alkohol zuweilen anders und tiefer schauen lernen. Nur wer eine Anschauungsform der Welt gefunden hat, die mit dem Wunderbaren rechnet, erkennt nach Hoffmann den wahren Zusammenhang der Welt.

Phantasie und nicht trockenes Sinnen oder verstandesmäßige Arbeit der Sinne reicht an das Absolute heran. Der Dichter, der Künstler überhaupt, kennt allein das Wahre, das hinter den Sinneseindrücken liegt. Alles das ist sicherlich echt romantisch. Es spricht sich nicht erst in Hoffmanns „Goldenem Topf“ aus, kündigt sich schon in Tiecks „Blondem Eckbert“ an. Eckbert bricht zusammen, weil er alles, was ihm während eines kurzen Lebens seine Sinne gezeigt haben, als unzuverlässig und täuschend erkennen muß. Zur Katastrophe wird die Einsicht, daß die wahren Zusammenhänge nicht dort lägen, wo altgewohnte, naiv-realistische Lebensbetrachtung sie anzutreffen meint. Alles dreht sich um die Frage der Grenzen des menschlichen Bewußtseins. Die Naturphilosophie Schellings möchte sie bezeichnen; nicht bleibt Bewußtes dem Menschen, Unbewußtes der Natur vorbehalten, sondern schon in der Natur melden sich erste Regungen des Bewußtseins an, während Unbewußt-Natürliches im Menschen lebendig bleibt. Der alte Brauch der Dichtung, die Natur zu vermenschlichen und ihr etwas von dem zu schenken, was dem Menschen selbstverständlichen Besitz bedeutet, gewinnt bei Schelling den Wert der Erkenntnis eines Philosophen. Die romantischen Dichter statteten folgerichtig nicht bloß die vielgestaltigen Erscheinungen der Natur mit



46. E. T. A. Hoffmann.
Bleistiftzeichnung von Wilh. Hensel



47. Federzeichnung von Theodor Hosemann
zu E. T. A. Hoffmanns „Nachtstücken“



48. Kupferstich von George Cruikshank
zu Chamissos „Peter Schlemihl“



49. Karikatur von E. T. A. Hoffmann zu Chamissos
„Peter Schlemihl“



50. Lore Lay. Gemälde von Eduard von Steinle nach Brentanos Märchen



51. Schneeweißchen und Rosenrot. Gemälde von Eduard von Steinle

menschlichem Fühlen aus, sie ließen vielmehr das Wunderbare an der schwankenden Grenze gedeihen, die Bewußt-Naturhaftes vom Unbewußt-Menschlichen trennt; Tiecks „Runenberg“ bezeugt das. „Heinrich von Ofterdingen“ hätte im späteren Verlauf sicherlich noch viel mehr Gleiches bewährt.

Die transzendente Gestaltung des Wunderbaren ist im romantischen Märchen nicht immer gleich stark betont. Ist sie überhaupt Voraussetzung der Gewohnheit, neben realistisch Vorgetragenes Wunderbares zu setzen? Kaum jemals platzt das Wunder so unvorbereitet in eine romantische Erzählung hinein, wie noch in Horatio Walpoles „Castle of Otranto“, an dem sich die Romantiker in ihrer Frühzeit ergötzen. Die Fähigkeit, Stimmung zu wecken (selbst Lessing stellt in ihr die Voraussetzung des Wunderbaren von Shakespeares „Hamlet“ fest), stand den Romantikern zu Gebote. Chamisso's „Peter Schlemihl“ führt in einer unzweideutig wirklichkeitsnahen Darstellungsweise Schritt für Schritt vom Ungewöhnlichen weiter zum Wunderbaren. Warum sollte auch ein Gefälliger, der für jeden Wunsch seiner Umwelt Erfüllung bereit hat, erst Englischpflaster, dann ein Fernrohr, nun schon einen Teppich, nach einiger Zeit sogar drei gesattelte Pferde aus seiner Tasche zieht, nicht imstande sein, endlich auch den Schatten eines Men-

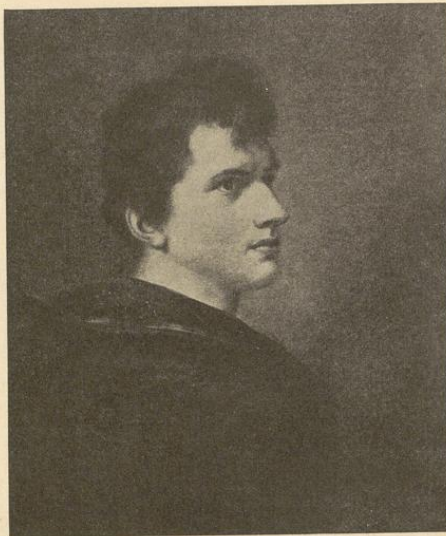
schen vom Kopf bis zu den Füßen leise vom Gras zu lösen, aufzuheben, zusammenzurollen, zu falten und zuletzt einzustecken? In Arnims „Isabella von Ägypten“ drängt sich das Wunderbare ebenso schrittweise hinein in die Umgebung des noch ungekrönten jungen Karl V. Hoffmann verfügt meisterhaft über solche Paarung von Wirklichkeitsechtem und Wunder. Gerade er zeichnet scharf realistisch nächstliegende, prosaischste Wirklichkeit ab. Berlin, wo es der Phantasie am wenigsten Nahrung gibt, unter den Linden oder auf dem Gendarmenmarkt, wird ihm zur Keimstätte märchenhafter Vorgänge. Hauff und auch Storm nahmen das mehr oder weniger glücklich auf.

Brentanos Märchenphantasie hat eine ganz andere Quelle. Er kennt alte Märchenüberlieferung so gut, wie nur noch Wilhelm Grimm, der eigentliche Bearbeiter der „Kinder- und Hausmärchen“. Aber wenn Wilhelm Grimm echte alte Überlieferung nach Kräften zu wahren sucht, so spinnnt Brentano rastlos seine Märchenmotive weiter. Liebstes Mittel ist ihm dabei seine Fähigkeit, aus einem Wort eine Geschichte zu ersinnen, die mythenbildende Kraft, die aus dem Namen des Felsen Lurlei die Geschichte von der schönen Lore Lay geschaffen hat. In Brentanos Rheinmärchen potenziert sich solche, sogenannte ätiologische Deutung, vor allem von Ortsnamen. Aus dem Wort Katzenellenbogen entwickelt sich die Geschichte von der Katze, die im Rhein zu versinken droht; mit dem Ellenbogen wirft einer sie geschickt auf das Verdeck eines Schiffes und rettet sie. Brentanos weitschichtiger, nie durchgeführter Plan eines Versepos, der „Romanzen vom Rosenkranz“, zielte gleichfalls auf eine erfundene Geschichte, in der die Entstehung der Gebetkette der Katholiken berichtet werden sollte. Wenn sonst ein echter Mythos in einem Glaubenssymbol gipfelt, so war hier für ein altes Symbol der Mythos zu schaffen, den es voraussetzen könnte. Dieser Aufgabe sollte eine Fülle von sagenhafter Überlieferung dienen, über die, ein guter Sachkenner, Brentano herrscherhaft verfügte. Die vorliegenden Bruchstücke berichten von Lust und Leid, von Reinheit und Verworfenheit, von adliger Güte und teuflischer List, von sehnichtsvoller Liebe und gieriger Brunst. Tiefer hat Brentano die Seele seiner Menschen nie ausgeschöpft. Eine Strophenform, die zu Eintönigkeit neigt, gewinnt reichhaltige Abwandlung, indem sie den gegensätzlichen Stimmungen sich anpaßt. Würde und Ernst bezeichnen das Ganze. Selten wahrt sonst Brentano solch einheitlichen Ton. Seinen Märchen gibt schon das dauernde Spiel mit Wortklang und Wortsinn einen komischen Beigeschmack.

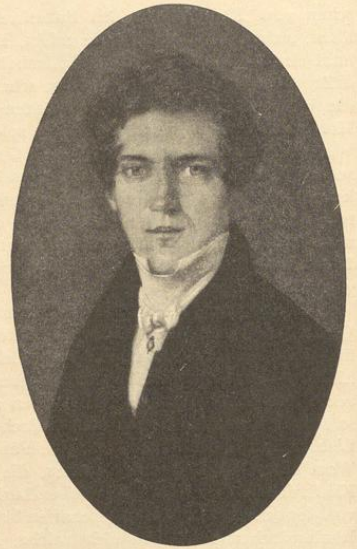
Die Stimmungsfarbe der „Kinder- und Hausmärchen“, ihr uns dank Wilhelm Grimm selbstverständlicher Ton, bereitet sich vor im „Heinrich von Ofterdingen“. Es ist die wichtige Leistung Hardenbergs, den Wortausdruck der Märchen des 18. Jahrhunderts, der nicht nur bei dem Wielandisch-ironischen Musäus, auch bei Benedikt Naubert heute ganz unmärchenhaft wirkt, überwunden und das Volkstümlich-Schlichte gewonnen zu haben, das mit unserer Vorstellung vom Märchen ein für allemal verknüpft ist. Wilhelm Hauff erreichte nach den „Kinder- und Hausmärchen“ Verwandtes, indem er den Erzählungen von 1001 Nacht manches absah. Seine Märchen aus deutscher Welt verzichten auf die Witzspiele Brentanos und gewinnen gleichfalls eine Färbung, die den „Kinder- und Hausmärchen“ verwandt ist. Von Tieck, auch von Hoffmann, sind sie schon abgerückt. Langsam löste sich ein echterer und eigenwüchsigerer Künstler, Hauffs jüngerer Landsmann Mörike, von ihnen los und gewann selbständige Ausdrucksart des Märchens. Er kennt Bräuche und Überlieferung des Volks so gut wie Brentano, nutzt sie aber naiver und holt aus ihnen weniger eine Witzwirkung als den reichen Wechsel von Derb und Zart, von Grell und Anmutig, der auch sonst seine Kunst bezeichnet. Auch im Bezirk des Märchens läßt Mörike Romantisches noch in einer Zeit walten, die längst von Romantik abgekommen war. Darum konnte bald darauf, in den sechziger Jahren, Storm auch in seinen Märchen Verwandtschaft mit Mörike entdecken, obwohl sie wieder weit näher an Hoffmann herangehen.



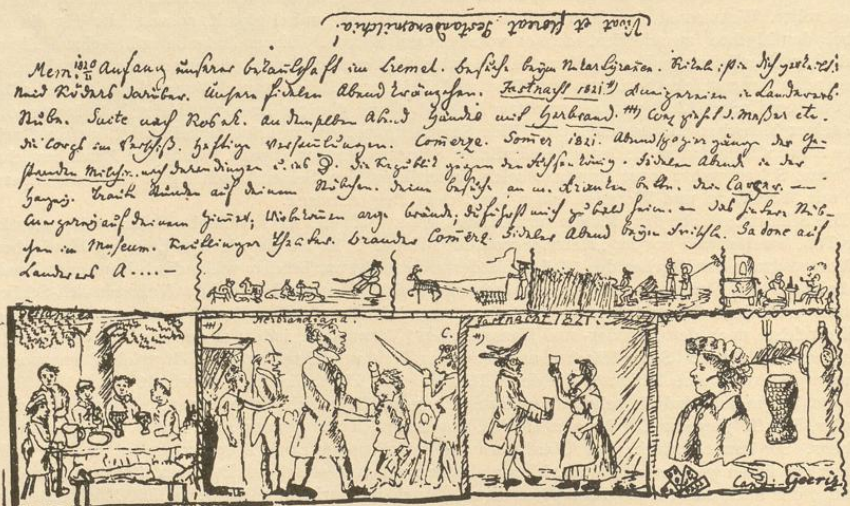
52. Fouqué. Kupferstich von Fleischmann



53. Achim von Arnim.
Gemälde von E. H. Ströhling



54. Wilhelm Hauff. Miniatur.
Marbach, Schiller-Nationalmuseum



55. Stammbuchblatt mit Zeichnungen und Handschrift Wilhelm Hauffs.
Das Blatt erinnert einen Schulfreund an gemeinsam verbrachte Jugendzeit

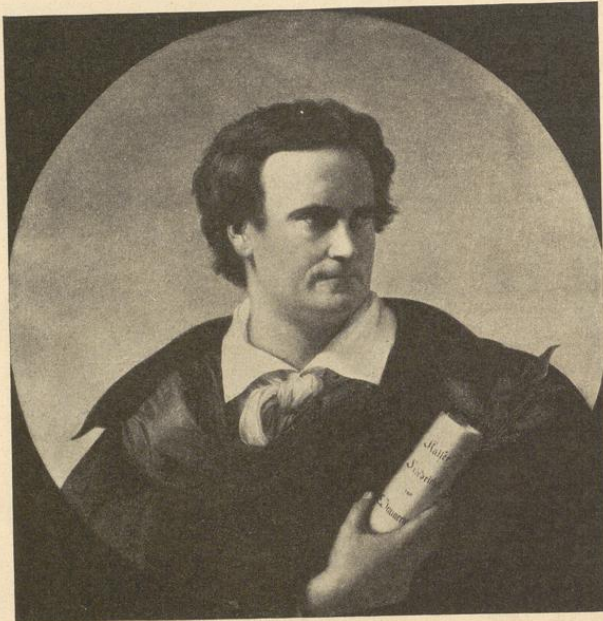
Eine neue Wendung erstand dem Roman der Romantik durch Goethes „Wahlverwandtschaften“. Bisher war der romantische Roman darauf aus gewesen, eine Last alter sittlicher Vorschriften abzuschütteln und ein vorurteilsloseres Verhältnis zu dem Leben und zu dessen Aufgaben zu verfechten, noch wenn „Lucinde“ das Ideal einer „echten“ Ehe entwickelte, die von freier Liebe deutlich geschieden, ja ihr entgegengesetzt war. Gleichzeitig mit den „Wahlverwandtschaften“ beginnen die Romantiker, in Romanen altüberkommene sittliche Anschauungen wieder ernster zu nehmen. Schon 1809 erscheint Arnims Werk „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores“. Der lange Titel deutet auf die sittlich belehrende Absicht; Arnim fügt noch hinzu, die Geschichte sei zur lehrreichen Unterhaltung armer „Fräulein“ aufgeschrieben, also um mittellose Töchter des Adels auf den rechten Weg zu führen. Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“ wird fortschreitend zu einer Warnung vor freier Willkür im Leben. Dem Ehebruchroman von „Gräfin Dolores“ läßt



56. Eduard Mörike. Lithographie von B. Weiss
(Nach Werckmeister, Das 19. Jh. in Bildnissen)

1817 Arnim den Anfang eines nie vollendeten, aber von ihm später noch wesentlich erweiterten Romans, „Die Kronenwächter“, folgen. Wie in den „Wahlverwandtschaften“ stören hier eine Ehe geheimnisvolle Naturkräfte. Den Ernst, der hinter dem Werke stand, bezeugt Arnims Wunsch, in den „Kronenwächtern“ die schweren Aufgaben zu lösen, die in der Ordnung und in der Betätigung der Stände sich nach dem Zusammenbruch Napoleons den Deutschen stellten. Ernste Mahnung auch gegen ein gutgemeintes Spiel mit der Wahrheit, das eine Liebende über die Untreue des Geliebten hinwegtrösten soll, wird der sittliche Mittelpunkt von Eduard Mörikes „Maler Nolten“ (1832).

Arnims „Kronenwächter“ muten zum erstenmal dem Geschichtsroman der Romantik wirklichkeitsechte Darstellung vergangener Zeit zu. Ungefähr gleichzeitig mit ihnen erschienen die ersten Übersetzungen von Romanen Walter Scotts. Sie erreichen rasch eine lange Reihe von Bänden und werden den Deutschen zu einem lieben, ja unentbehrlichen Besitz. Ausländische Romantik, die im strengen Sinne des Worts für Deutsche kaum Romantik bedeuten durfte, siegt durch Scotts Dichtungen über das Heimische. Was die Romantiker erstrebten, die Welt der Altvordern den Menschen der Gegenwart wieder wert zu machen, erzielte Scott viel erfolgreicher. Reichtum und Echtheit der Farbe in der Wiedergabe der Vergangenheit, das „Pittoreske“, war Voraussetzung des Erfolgs. Längst war der romantische Roman in die Vergangenheit zurückgeschritten, aber was in „Sternbald“ von alter deutscher Malerei berichtet war, stimmte zu genau mit den Künstlernöten der Gegenwart überein, ließ der Welt Albrecht Dürers zuviel von den Hoffnungen und Enttäuschungen romantischer Dichter, als daß altheimisches Leben hier wahrheitsgetreu wiedergegeben wäre. Novalis arbeitete im



57. Immermann. Bildnis von Wilhelm Schadow.
Düsseldorf, Städt. Gemäldegalerie

„Ofterdingen“ noch viel weniger mit realistischen Mitteln; ihm lag nur daran, kunstvoll eine weite Ferne anzudeuten. Er verzichtete daher von vornherein auf feste Umrisse. Fouqué, der sich immer wieder mit Don Quixote verglichen sehen mußte, lebte und webte in einer erträumten Ritterwelt. Er kannte nordische Überlieferung gut, entnahm ihr für seinen Roman „Der Zauberling“ (1813) und für dessen gedrungeneres Seitenstück „Sintram und seine Gefährten“ (1814), aber auch für seine Dramen die düstere Färbung. Doch indem er auf das Schauererweckend - Wunderbare losging, geriet er unvergleichlich mehr als Scott in die Bahn des Sensationsromans. Als erster ließ sich Arnim in den „Kronenwächtern“ nicht bloß von seiner Phantasie leiten, wenn er ihr

auch daneben — etwa in der Zeichnung der Stadt Waiblingen — übergroße Rechte ließ. Er stellte neben gutgeschaute Bilder deutschen Lebens aus der beginnenden Neuzeit die freierfundene Vorstellung von den Kronenwächtern und von ihrer überwirklichen Burg; recht behält Wilhelm Grimms Vergleich mit Bildern, die an drei Seiten einen Rahmen haben, an der vierten aber nicht, und dort immer weiter fortgemalt werden. Gleichfalls als erster leistete Arnim hier, was die Romane Scotts besonders auszeichnet: Er drang tief hinein in die unteren Schichten des Volks und erlöste den Geschichtsroman von der individualistischen Haltung, die auch in der Romantik ihm bisher eigen gewesen war.

Die deutschen Leser entschieden sich für Scott gegen Arnim. Zunächst blieben dem deutschen Geschichtsroman nur zwei Wege offen: entweder sich Scott unmittelbar anzuschließen oder ihn durch Vertiefung zu überholen. Den ersten ging mit viel Glück Wilhelm Hauff in „Lichtenstein“, auch Heinrich Zschokke in Schweizer Romanen. Hauff übernimmt bis ins kleinste den Grundriß von Romanen Scotts; er leistet überdies für Schwaben viel von dem, was Scott für das schottische Hochland getan hatte. Auch er ist dabei mit Recht überzeugt, das Leben und Treiben alter Vergangenheit der Heimat zu zeichnen, bedürfe es nur rechten Verständnisses für das Alte, das sich innerhalb eines engumschriebenen Gebietes noch in der Gegenwart unverändert erhalten hat.

Tieck warf Scott vor, er gebe nur ein Bild der Vergangenheit, dringe nicht in den Sinn der Geschichte ein, verrate nichts von den Ideen, die sie erfüllten. Tiecks zahlreiche Geschichts-

erzählungen aus späterer Zeit möchten von dieser Seite Scott in den Schatten stellen; er ging im Gegensatz zu Scotts und Hauffs Heimatkunst mutig ins ferne Ausland; völlig die Erinnerung an Scott auszuschalten, glückte ihm nicht immer. Als er im „Dichterleben“ (1824/25) den jungen Shakespeare und die um ihn schilderte, kam ihm zu Hilfe, daß er zeit seines Lebens kaum einer zweiten Erscheinung der Vergangenheit so viel Aufmerksamkeit geschenkt hatte wie dem Dichter Shakespeare. Den Gipfel erstieg Tieck, als er in „Vittoria Accorombona“ (1840) das Italien der Renaissance verständnisvoll abspiegelte.

Neue Bestimmung der Aufgaben von Erzählungskunst boten den Romantikern die „Wanderjahre“. Der Rahmen der „Wanderjahre“ drängte die Romane Immermanns hin zur Erwägung der neuen gesellschaftlichen Fragen des Jahrhunderts; die eingelegten Novellen gaben der kurzgefaßten Erzählung der Zeit wichtige Anregung.

Auch Immermanns „Epigonen“ (1836) erkannten die Wandlung, die sich aus der Fabrikindustrie im gesellschaftlichen Leben ergeben mußte. Immermann ist weniger als Goethe geneigt, Maschinen und Fabrik wie etwas Unerläßliches hinzunehmen, er will Landwirtschaft dort wieder zum Leben wecken, wo schon Fabriken gestanden hatten. Pessimistischer als Arnims „Kronenwächter“ kündigt er dem Adel an, daß er dem emporsteigenden bürgerlichen Kapitalismus weichen müsse. Immerhin führt solches Erwägen der Bedeutung von Geldmacht den deutschen Roman an die Stelle, die nur wenig früher in Frankreich von Balzac erreicht worden war. Die „Epigonen“ nutzen noch immer, ebenso wie Immermanns „Münchhausen“ (1838/39), Lieblingsschemata und sternenisierende Erzählerscherze der frühen romantischen Romane. Zeitsatire nimmt in beiden Büchern breiten Raum ein. Neu ist, wie Immermann in die Lügengeschichten seines Münchhausen die Idylle einfügt, die dann aus dem Ganzen herausgeschält und als „Oberhof“ lange Zeit gern gelesen wurde. Sie ist einer der wichtigen vorwärtsführenden Schritte, die kurz vor 1840 die deutsche Dorfgeschichte tut, durch die sie vielmehr zu selbständigem Leben gelangt.

Novellen hatte das romantische Zeitalter gedichtet, lange ehe die „Wanderjahre“ erschienen, also auch lange vor Goethes „Novelle“. Goethe selbst war in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ nicht nur zur Novelle gelangt, hatte hier auch schon Ansätze zu einer Lehre von der Novelle geboten. Die Brüder Schlegel meinten, den Begriff der Novelle aus alten und neuen Mustern der Gattung ableiten zu können. Boccaccio und Cervantes waren ihnen neben Goethe die wichtigsten Gewährsmänner. Wilhelm Schlegel und Tieck erblickten das Kennzeichen der Novelle in einem Wendepunkt, von dem aus der berichtete Vorgang sich unerwartet völlig umkehre. Klingt das nicht, als gründete es sich vor allem auf die kleinen Erzählungen Kleists? In ihnen wird am fühlbarsten, was in Kleists Dichtungen überhaupt das Nacheinander des Vorgangs bezeichnet: ein Zickzackweg, der von Augenblick zu Augenblick Erwartungen weckt und enttäuscht, um dann endlich mit überraschender Umkehr zu einem unerwarteten Ziel hinzuleiten. So weckt der „Zweikampf“ schlimme Befürchtungen, die wie durch ein Wunder, und dennoch ohne Wunderbares in Bewegung zu setzen, einem guten, sogar einem gerechten Ausgang weichen. Das „Erdbeben von Chili“ scheint das Zickzack der Vorgänge zu einem versöhnenden und glücklichen Ende hinzuleiten; auch der Leser gewinnt Zuversicht, wenn allmählich die Gefahren entschwinden, die den beiden Hauptgestalten der Erzählung drohen; mit einem einzigen Ruck wirft die Katastrophe alles über den Haufen. Das unerhört Dichte und Gedrängte von Kleists Dichtersprache steigert die Wirkung, die aus dem ungewöhnlichen Nacheinander der Handlung sich ergibt. Gegenständliche Kürze hindert nicht greifbare Anschaulichkeit. Wie in seinen Dramen zeichnet Kleist Haltung und

Jeronimo Rugera war starr vor Entsetzen, und gleich als ob sein ganzes Bewußtsein zerfchmettert worden sei, verhielt er sich jetzt an dem Heiler, an welchem er haltet, so wie ein Wurm, um nicht umzufallen. Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen, der ganze Bau neigte sich nach der Straße zu, einzustürzen, und nur der seinem langjamern voll begegnenden Fall des gegeneinanderstehenden Gebäudes verbindende durch eine zufällige Wölbung die gefährliche Zerbodenbrechung desselben zitternd mit sich überbrückenden Balken und Trümmern, die unter ihm brechen wollten, hielt Jeronimo über den schiefgefallenen Fußboden hinweg der Öffnung zu, die der Zusammenstoß beider Häuser in die vordere Wand des Gefängnisses eingerissen hatte. Kaum befand er sich im Freien, als die ganze schon erschütterte Straße auf eine zweite Bewegung der Erde völlig zusammenfiel.



58. Jeronimo rettet sich über die Trümmer des zerstörten Gefängnisses. Steinzeichnung von Otto Hettner zu Kleists „Erdbeben in Chili“. Berlin 1914. (Verlag Cassirer)

er die Gefahr der Sinnestäuschungen; Verkennen und Verwechseln ist ihm ja überhaupt eine liebe Quelle seines Dichtens. Romantischer faßt schon Hoffmann solche Täuschung, wenn er mit der Vorstellung des Doppelichs arbeitet und Menschen zeichnet, die unter dem Wahn leiden, auf Schritt und Tritt einem Doppelgänger gegenüberzustehen. Der Roman aus seiner Frühzeit, „Die Elixiere des Teufels“ (1815/16), verwirrt — wohl mit Willen — den Leser so sehr, daß er kaum entscheiden kann, wie weit er Wunderbares oder nur falsche Annahme der Menschen der Erzählung vor sich hat. Später hält Hoffmanns Novelle immer noch Augenblicke des Grauens fest, die auf einem Wunder zu beruhen scheinen. Berührt doch selbst Goethe in den „Unterhaltungen“ unbegreiflich seltsame Vorgänge, die ihm sicherlich wie etwas Lebensechtes erschienen und die er nicht zu deuten versucht. Seine Novellen meiden seit den „Wanderjahren“ dies Gebiet. Der Schluß der „Lehrjahre“, ja schon die Gesellschaft vom Turm weckt unbedenklicher die Erinnerung an Vorstellungskreise, die dem 18. Jahrhundert durch die Geheimen Gesellschaften geläufig geworden waren. Aber noch zielt es nicht auf stärkste Spannung. Tieck liebte von Anfang an den Kitzel schwerster

Bewegung seiner Gestalten mit ein paar eingefügten Worten und weckt dadurch die Möglichkeit ungehemmtesten Miterlebens. Seine „Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege“ weist alle diese Züge in engstem Rahmen. An solche Kunst reicht innerhalb der Novellistik der Romantiker nur Brentanos realistische „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl“ heran. Übertriebenes Ehrgefühl führt hier zu Verbrechen und Untergang; das ist von vornherein verwandt mit Kleists „Kohlhaas“. Die Fähigkeit, dem Volk ins Herz zu sehen, die den Romanen Scotts dient, ist im „Kohlhaas“ wie in Brentanos Novelle erreicht.

Hoffmanns Novellistik bleibt seinen Märchen verwandt. Die Grenze zwischen Märchen und Novelle ist bei den Romantikern überhaupt nicht immer scharf zu ziehen. Sie lieben in der Erzählung, wie Kleist, das Grauenhafte, Tiefaufwühlende. Kleist bleibt beim Erschreckenden und Entsetzlichen stehen, geht selten zum Wunderbaren weiter und macht es nie wie das romantische Märchen zu einer besonderen Erlebnisart phantasiebegabter Menschen. Um so besser kennt auch



59. Steinzeichnung von Lovis Corinth zu Arnims Novelle „Der tolle Invalide vom Fort Ratonneau“



60. „Der toll gewordene Kapellmeister Kreisler.“
Zeichnung von E. T. A. Hoffmann

Nervenerschütterung viel zu sehr, als daß er seinen Erzählungen nicht von früh auf das Bedrückendste und Erregendste aus der Vorstellungswelt der Geheimen Gesellschaften zugeführt hätte. Auf Schillers „Geisterseher“ konnte er sich berufen, ebenso wie seine romantischen Nachfolger, ganz besonders E. T. A. Hoffmann. Die Annahme, daß ungreifbare Mächte unwiderstehlich das Leben des Menschen beeinflussen können, der aus solcher Annahme sich ergebende Glaube an eine schicksalartige Lenkung des Lebens lebt sich, wie in der Schicksalstragödie, auch in der romantischen Novellistik aus.

Den ruhigeren Ton von Goethes Novellen fand der alternde Tieck, ein — man darf wohl sagen — bekehrter Tieck, der nun manches belächelte, was er selbst einst romantisch vertreten hatte, mindestens Ansichten bekämpfte, die sich auf ihn und seine Genossen berufen konnten. Er tat das in seinen späten Novellen mit dem vollen Bewußtsein, rechte Gesellschaftsbildung zu lehren. Schon als er Dichtungen seiner Frühzeit in der Sammlung „Phantasia“ (1812/16) zusammenfaßte (sie gaben neben den „Wanderjahren“ andern Romantikern Anregung, eine größere Anzahl von Novellen zu einem geordneten Ganzen zu vereinigen), verfolgte der Rahmen diese Erzieherabsicht. Der Novelle schrieb er ausdrücklich vor, Gesinnung, Beruf und Meinung der handelnden Personen zu entwickeln, Raisonement, Urteil, verschiedenartige Ansicht einzufügen. So werden seine späten Novellen wie zu einer Fortsetzung des Rahmens von „Phantasia“. Auch ihre Breite wurzelt in solchem Bedürfnis der Belehrung. Satire gegen Dichtung der Zeit, auch gegen ihre Lebenserscheinungen, bleibt gut romantisch diesen Novellen erhalten. Ebenso den Erzählungen Wilhelm Hauffs. Er war freilich beweglich genug, in parodistische Satire umzukehren, was er einem Beherrscher billiger Wirkung auf die Leser zuerst getreu nachgeahmt hatte.



61. Der Aufzug der Romanze.

Nach dem Vorspiel von Tiecks „Kaiser Octavianus“. Theatervorhang aus Dresden

5. Drama

Künstlerisches Selbstbesinnen treibt im Anschluß an den Klassizismus und in Auseinandersetzung mit ihm auch der deutsche Romantiker auf dem Gebiet des Dramas. Allein der Erfolg ist gering, soviel tiefeindringende Kenntnis der schon längst allgemein bekannten Dramatik der Welt in den Romantikern besteht und soviel Spürsinn und Glück sie erweisen in dem Streben, damals noch unbekannte Gebiete der Bühnenkunst zu erschließen und hinzuzugewinnen. Shakespeare wurde durch Wilhelm Schlegel und durch die andern, die mit ihm zusammen die sogenannte Schlegel-Tiecksche Verdeutschung Shakespeares besorgten (Tieck selbst ist da nicht beteiligt), endlich in recht echter Gestalt den Deutschen greifbar. Wilhelm Schlegel eröffnete auch den Reigen der Übersetzer des spanischen Dramas. Calderon gehört, vor allem dank W. Schlegel, die besondere Vorliebe der Romantik. Gerade indem das spanische Drama jetzt in den Gesichtskreis der Deutschen trat, wirkte es sich so kräftig aus wie zur Zeit des Sturm und Drangs Shakespeare.

Nur gerade das Drama der engeren Romantik selbst erringt wenig Erfolge. Die spitzen Worte, die von Goethe an Kleist gerichtet wurden und ihm vorwarfen, er warte auf ein Theater, das noch kommen solle, treffen viel stärker die eigentlichen Romantiker. Sie standen von Anfang an in Widerspruch zur bestehenden Bühne, indem sie den Kampf Schillers und Goethes gegen die Lieblinge des Publikums, zunächst gegen Kotzebue, eifrig fortsetzten. Sie taten noch einen Schritt weiter und klagten auch Schiller an, daß er um stärkerer Bühnenwirkung willen dem Bereich von Kotzebue sich zu gefügig näherte. Noch anderes und Gewichtigeres schied ihr Ringen um die Bühne von Schiller.

Sie fanden auf der Bühne vor, was von Lessing, Goethe und Schiller erworben worden war. Lessing hatte das Bürgertum in die Tragödie eingeführt und im „Nathan“ das deutsche Versdrama hohen Stils geprägt. Gegner der Franzosen und Herold Shakespeares, gestattete er dem Bau des Dramas dennoch nur geringe Freiheit. Etwas von der Strenge französischer klassischer Bühnenkunst blieb erhalten. Goethe paßte sich in „Iphigenie“ und „Tasso“ noch mehr dem Seelendrama Racines an. Schiller hält in seiner reifen Zeit zum guten Teil diese Richtung fest. Gab Lessing dem Gegenwartstück eine Gestalt, deren Umrisse sich noch um 1900 nur wenig verändert wiederfinden lassen, so prägte Schiller die Urform des deutschen geschichtlichen Dramas in Blankversen mit so fester Hand, daß nach ihm auch die stärksten und unabhängigsten Dichter nur noch wenig Neues hinzutun konnten. Ein geborener Bühnenbeherrscher war er wie Lessing und unbedingter als Goethe. Indem Goethe mit Lessing und Schiller das deutsche Bühnenstück wie etwas Neues und noch nicht Dagewesenes in feste Form brachte und dadurch für alle Folgezeit ein bindendes Muster schuf, hatte er das eine Besondere hinzutun: die Ergründung der Frauenseele. Er war da ebenso Lessing wie Schiller überlegen. Überdies gab Schiller im Fortschreiten mehr und mehr den Anspruch auf, der Bühne eindringliche Seelenabzeichnung zuzumuten. Das entsprach den Grundsätzen, die er sich für seine Dramatik erobert hatte; sie wurzelten in der Antike. Die Tragödie des Sophokles und die Lehre des Aristoteles hatten für ihn gleich große Bedeutung wie für Lessing.

Die Brüder Schlegel traten auf die Seite Platons und mißachteten Aristoteles. Das setzte ihre Ansicht von der Tragödie in Widerspruch zu Lessing und zu Schiller, beraubte sie der schlicht-verstandesmäßigen Sicherheit, mit der wie Aristoteles Lessing Fragen tragischer Dichtung entschied. Schiller wagte sich weiter vor in das Bereich des Elementarästhetischen und wollte die Kunstlehre der Tragödie auf Weltanschauung aufbauen, bis er eines Tages erkannte, daß solches Streben noch viele Fragen tragischer Formung offen lasse. Nun ging er unmittelbar auf Erforschung des Handwerks der Bühnenkunst aus. Seiner überlegenen Geisteskraft glückte es, eine Handwerkslehre der Tragik zu gewinnen, die in seinen elementarästhetischen Überzeugungen ruhte und sich mit ihnen zu einer festen Einheit verband. Den deutschen Romantikern entging, was von Schiller da geleistet worden war. Sie hielten sich nur an das Äußerliche und warfen ihm vor, daß er auf der einen Seite zuviel sittliche Ansprüche verfechte, auf der andern Seite dem Schicksal zuviel Rechte zuerkannte. Wer Schillers eigentliche Absicht erfaßt hat, weiß, wieweit Mißverständnis diese Vorwürfe bedingt.

Lessing hatte Shakespeare den Deutschen zum Muster gemacht, dennoch in seiner Lehre wie in seinen Werken sich recht wenig dem Vorbild Shakespeares angepaßt. Schiller kehrte sich seit „Wallenstein“ merklich von Shakespeare ab und nahm fortan nur zögernd da und dort wieder Züge shakespeareischer Art in seine Werke auf. Der Sturm und Drang hatte im Gegensatz zu Lessing „shakespeareisiert“, vielmehr alles, was Shakespeare von antiker und französischer Dramatik trennte, bis zu letzter Einseitigkeit weitergetrieben. Anarchie wurde schon damals im deutschen Drama fühlbar. Weniger Gerstenbergs „Ugolino“ als Goethes „Götz“ ist der Ausgangspunkt. Der Sturm und Drang übertrug diese Anarchie ins Gegenwart-

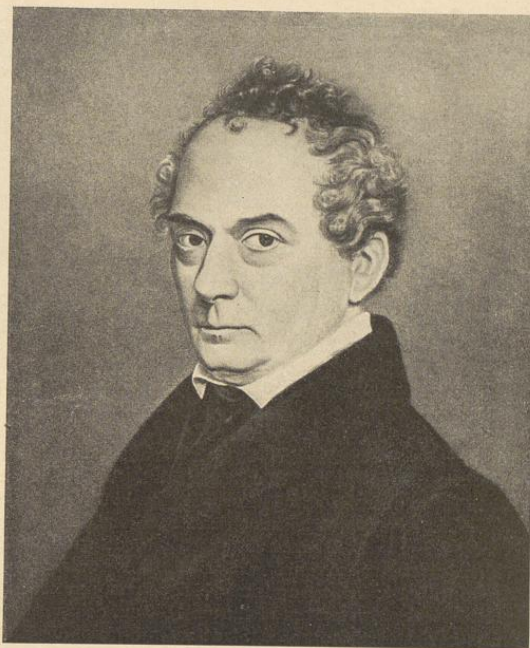
drama. In bezeichnendster Weise gestaltete Lenz den Typus dessen, was man später „deutsches Drama“ nannte. Kennzeichen sind zunächst Lockerung des Baus, Vorliebe für das Ausschöpfen einzelner starkbetonter Augenblicke des Seelenlebens, drastische Übersteigerung im Verknüpfen des Tragischen und Komischen, damit Neigung zur Groteske. Goethes „Götz“ hatte an der Schöpfung dieses „deutschen“ Dramas mitgetan; was Goethe seit dem „Götz“ brachte, kehrte bald zu beruhigterer und besser geordneter Gestalt zurück. Schiller unterwarf von Anfang an Wesenszüge des „deutschen“ Dramas einer strengeren, zielbewußteren und bühnergemäßeren Baukunst. Schon in den „Räubern“ bindet sich Shakespearisches mit der Übersichtlichkeit des französischen Klassizismus. Bei der Abfassung des „Don Karlos“ wurde der französische Stil noch stärker beachtet. So eröffnete sich die Bahn zu den eigentlichen Leistungen der Tragödie des deutschen Hochklassizismus.

Die Romantiker neigten von vornherein zur deutschen Form. Noch unbedingter als der Sturm und Drang vergötterten sie Shakespeare. Tieck bezeichnet solche Stellung der deutschen Romantik greifbarer als die Dramen der beiden Theoretiker Wilhelm und Friedrich Schlegel. Aus Calderon holte Tieck nur, was sich mit Shakespeare verbinden ließ, vor allem Reichtum der Farben; solchem Farbenreichtum diene auch Calderons bunte Fülle von dramatischen und lyrischen Versmaßen. Das gipfelt in Tiecks „Kaiser Octavianus“ (1804).

Es ist Tieck nicht geglückt, der Spielfolge der deutschen Bühne auch nur ein einziges seiner Stücke einzufügen. Ein Widerspruch, wie er vielleicht in keinem anderen Dichter gleich stark bestand, wird an Tieck offenbar. Er ist der geborene Schauspieler. Er hat ein ungewöhnliches Verständnis für die Bühne. Er weiß als Kritiker Vorzügliches über Bühnenkunst zu sagen. Seine Dramen bewähren eine große Gabe, bühnergerecht gesprochenes Wort und Geste gleichmäßig geltend zu machen und miteinander zu verknüpfen. Dennoch will sich in seinen Dramen nichts zu Geschlossenem ballen. Soweit sie nicht ihre Vorbilder Shakespeare, Calderon, den jungen Goethe im einzelnen nachbilden, bleiben sie im Epischen stecken, sind sie ein Weitertreiben von „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, setzen sie die Abzeichnung des Lebens, aber auch den Weg zu rechter Lebenskunst in Gespräch, Auftritte und Aufzüge um. Arnim machte das nicht wesentlich anders, übertrumpfte Tiecks Undramatik noch in der Umdichtung von Andreas Gryphius' Barocktragödie „Cardenio und Celinde“, in dem weitschichtigen, mit zahllosen Motiven überfüllten Drama „Halle und Jerusalem“ (1811). Brentano verdenkt seinem Freund Arnim solche Einschachtelungen. Aber seine Dramatisierung der Geschichte Libussas, „Die Gründung Prags“ (1815), spricht nur für seine außerordentliche Fähigkeit, sich in Mythos, Glauben, Lebensgefühl, Ausdrucksform anderer Völker einzuleben. Gerade Arnim und Brentano erkannten das Eigene und Neue der Dramen von Lenz, aber so wenig wie andere aus dem Kreis der eigentlichen Romantik förderten sie das „deutsche“ Drama. Sie mußten das Dichtern überlassen, die unmittelbar auf die Romantik folgten und sich zu ihr schon in Gegensatz fühlten wie Grabbe und Büchner.

Zielbewußter meinten die Romantiker das deutsche Lustspiel erneuern zu können. Trotz allem Widerstand gegen Schiller blieben sie ihm nahe in dem Kampf gegen das rührende Lustspiel der Familiendramatiker, gegen solche Nachfolge der Comédie larmoyante. Es läßt sich nachweisen, daß Friedrich Schlegel vor Schiller den Gedanken einer reinen Komödie aufgriff, die sich mehr oder minder von der ganzen Entwicklung seit der nacharistophanischen Komödie abkehrte; in Aristophanes sah Schlegel den eigentlichen Vertreter eines bloßen Spiels der Freude. Indem Loslösung vom Alltag und freie Schöpfung der Phantasie zum Kennzeichen solcher Bühnenkomik gemacht wurde, setzte sich auch hier Schillers Grundsatz von der Idealität

der Bühne durch. Im Widerspruch zum Familiendrama von Schröder, Iffland und Kotzebue verfiel die Romantik auch innerhalb der Tragödie mit Schiller Idealität. In der Komödie ließ sich das Bedürfnis, den Bühnenvorgang merklich von der Wirklichkeit zu entfernen, dem Zuschauer das Bewußtsein zu erhalten, daß er Kunst und nicht das Leben vor sich habe, durch dauerndes Zerstören der Bühnentäuschung leicht befriedigen. Es besteht bei Aristophanes, dann aber auch in aller Bühnenkomik, die mit dem antiken Mimos irgendwie verwandt ist. Solcher Komik brachte Tieck von Anfang an dauernden Anteil entgegen. Indem Friedrich Schlegel als Verteidiger des Aristophanes und als Vorkämpfer einer Wiedererweckung aristophanischer Komik, zugleich im Dienst „romantischer Ironie“, die Illusionszerstörung zu einer notwendigen Eigenheit der echten Komödie erhob, traf er mit einer Neigung Tiecks überein, die das Wesen von



62. Clemens Brentano. Bildnis von Emilie Lindner
(Nach Werckmeister, Das 19. Jh. in Bildnissen)

Tiecks Lustspiel bezeichnet. Bekanntester Beleg ist Tiecks „Gestiefelter Kater“, noch unbedingter eine Stegreifleistung als andere Schöpfungen Tiecks. Sein „Zerbino“ und seine „Verkehrte Welt“, Brentanos „Gustav Wasa“, gerichtet gegen das gleichbetitelte Stück von Kotzebue, Spiele Eichendorffs und anderer schließen sich an. All das ist mit den Farcen des jungen Goethe verwandt, treibt wie sie Literatursatire, verhöhnt den Philister, spottet über Sentimentalität, greift zu Mitteln Carlo Gozzis und damit auch zu Bräuchen der Commedia dell' arte, nutzt Holberg. Illusionszerstörung war auch der Farce des jungen Goethe nicht fremd. Zu lachen gibt es da genug, vor allem für den guten Kenner des Zeitalters. Allein an Aristophanes reicht dieser ganze Bestand auch nicht von ferne heran.

Mit Recht heißt es, daß eine Erscheinung wie Aristophanes nur einmal da sein konnte, in der Blütezeit antiken Lebens. Damals fühlte sich Athen stark genug, einem Dichter die unbegrenzte Freiheit des Worts zu gestatten, die von Aristophanes in Anspruch genommen wird. In dem Augenblick, der dieses Kraftgefühl Athens zerstörte, war auch die Komödie aristophanischer Art unmöglich geworden; sie machte einem Spiel von zagerer Beschaffenheit Platz. Kein Witzblatt hat seitdem mit der Unverschämtheit des Aristophanes an allem seinen Spott geübt. Vorgänge des Tags, politische Ereignisse, Fragen äußerer und innerer Politik, die Kunst und die Philosophie: alles muß sich gefallen lassen, daß Aristophanes es verhöhne. Sollte es auch besser geschützt sein als die Religion des Staats? Eine religiöse Feier war die Aufführung einer Komödie. Dem Gotte Dionysos galt sie. Und eben dieser Gott wurde von Aristophanes in kläglichsten, menschlich allzu menschlichen Zuständen auf die Bühne gestellt. Solcher Übermut arbeitete natürlich auch ohne Scheu mit dem Sexuellen. Ein großer Gedanke steht nicht im Hintergrund.



63. Der gestiefelte Kater. Freskogemälde von Moritz von Schwind im Tiecksaal der Münchener Residenz

Aristophanes will die Gesellschaft nicht erziehen und nimmt den Spott, den er treibt, so wenig ernst, daß er auch bloßstellt, was er selbst schätzt. Willig drückt er sich herunter auf den Standpunkt der großen Menge, über die sein Blick sonst gern hinweggeht. Er meidet nicht den Anstrich des Philisterhaften, den die vox populi leicht gewinnt. So kann alles und jedes seinem Witz dienstbar gemacht werden. Voraussetzung ist das Leben in einer großen Stadt, und zwar ein Leben, das sich nicht scheu in die Häuser zurückzieht, sondern auf dem Markt sich zeigt. Was von Aristophanes bewitzelt wird, ist seinen Zuschauern durchaus geläufig; keine Anspielung bleibt ihnen unverständlich. Diese gesellschaftliche Voraussetzung der Komödie des Aristophanes fehlt um 1800 auf deutscher Erde völlig. Bestenfalls war noch etwas Verwandtes in der einzigen großen Stadt zu entdecken, die ähnlich nach außen zu leben gewohnt war: in Wien; freilich war von der ungemessenen Freiheit des siegreichen Athens da wenig zu spüren.

Neben dem echten Aristophanes wirkt die romantische sogenannte aristophanische Komödie wie Schreibtischarbeit, bestimmt für Menschen, die ihrerseits am Schreibtisch sitzen. Ihr blieb als Gegenstand und als Ziel ihres Witzes nur die Literatur des Tages; daneben konnten im „Gestiefelten Kater“ entfernte Anspielungen auf die Französische Revolution gewagt werden. Mangelte so die Voraussetzung des reichbewegten Treibens einer großen Stadt, so konnte diese romantische Komödie rechtes Leben nur für enge Kreise gewinnen, kann heute bloß noch zu dem sprechen, der sich für die Geschichte vergangener Literatur interessiert.

Vergeblich trachtet Platen, den Ton des Aristophanes echter zu treffen, indem er dessen kunstvolle Maße nachbildet. Es gehört zum Wesen des Aristophanes, daß er seiner Komödie die hochgesteigerten Ausdrucksmittel der klassischen griechischen Tragödie dienstbar machte. Auch das taugte seinem parodistischen Witz. Platen blieb abermals bei Literaturhändeln stehen und verhöhlte in der „Verhängnisvollen Gabel“ das Schicksalsdrama, im „Romantischen Ödipus“ die Formlockerung der romantischen Tragödie überhaupt. Das ist höhnende Travestie, travestiert aber nicht einmal die Versmaße der Verhöhlten, sondern bildet Rhythmus des Aristophanes nach. Selbsttäuschung wäre, die Ursache von Platens Versagen in der Tatsache zu suchen, daß die Zeit ihm Scherze über Politik verbot. Als später Robert Prutz in seiner „Politischen Wochenstube“ (1843) den Stil von Platens Komödien zu einer politischen Angriffsdichtung verwertete, kam er nicht über Platen hinaus und nicht näher an Aristophanes heran, weckte vielmehr nur den Eindruck der Nachbildung einer Nachbildung.

Noch mit andern Mitteln sollte die Komödie von dem sentimental-rührenden deutschen Lustspiel des 18. Jahrhunderts entfernt werden. Shakespeares Märchenlustspiele waren den Romantikern besonders ans Herz gewachsen. Das Traumhafte des Vorgangs, das Spiel mit

den Worten, dann die Melancholiker, die von Shakespeare gerade in diesen Bereich gern versetzt werden und mit ihrem Lebensüberdruß und mit ihrer Sehnsucht nach einem unerreichbaren Glück der tollen Lustigkeit des Spiels zur Folie dienen, fanden auch im romantischen Lustspiel ein Unterkommen. Das Shakespearisieren nimmt in ihm eine neue Gestalt an. Wie sehr diese Richtung romantischer Lustspiele den Absichten Schillers ebenso wie Friedrich Schlegels entgegenkam, erhärtet der Umstand, daß eine der bezeichnendsten Leistungen solcher Art, Brentanos „Ponce de Leon“, durch ein Preisausschreiben veranlaßt wurde, zu dessen Veranstaltern Schiller zählte. Eichendorff, Immermann, auch noch Büchner in „Leonce und Lena“ trieben das weiter. Neben Züge der Märchenkomödien von Shakespeare traten vor allem bei Eichendorff noch Formgebräuche von Calderons Lustspielen; Eichendorff fühlte sich durch Calderon stark gefesselt, übertrug auch einige seiner „Autos sacramentales“.

Auch die Lustspiele dieser zweiten Richtung betraten und betreten nur selten die Bühne. So hat die Romantik eine Übermenge von Witz und glücklichen Einfällen recht erfolglos vertan und ihr Ideal einer reinen Komödie nicht siegreich verwirklicht. Fragen läßt sich, ob Kotzebues, des so viel Befehdeten, „Deutsche Kleinstädter“ diesem Ideal nicht erfolgreicher sich nähern. Mit der Sicherheit des Genies traf das Wesentliche der Schöpfer des „Zerbrochenen Krugs“. Zuviel Ernst warf die Romantik wie Schiller dem deutschen Lustspiel vor, also ein Arbeiten mit tragischen Möglichkeiten, eine Neigung, zu sittlich das Unsittliche zu verhöhnen und dadurch dem Sittlichen in der Komödie Spielraum zu schaffen. Auch Schiller wollte die Fragen der Vernunft und mit ihnen der Sittlichkeit in der Komödie nicht zulassen; alles „Praktische“ (nach Kants Ausdrucksweise) sollte nur „theoretisch“ den Verstand fesseln. In der Tragödie dürfe unser Mitleid dem gehören, der wie Lear Undank erleidet; in der Komödie müsse der lächerlich gemacht werden, der irgendwelchen Dank erwartet. Molières „Tartuffe“ galt für Schiller nur als echte Komödie, soweit der Titelheld nicht abscheulich, sondern dessen Umwelt, die er betrügt, lächerlich erscheinen kann. Richter Adam wird im „Zerbrochenen Krug“ nicht gerichtet. Rat Walter ist emsig zu verhindern bemüht, daß dem Entlarvten ein schlimmes Schicksal erstehe. Nicht nur von dieser Seite schaltet Kleist alles aus, was fröhliche Lustspielstimmung ins Tragische umkehren könnte. Entscheidend aber wirkt das eine, daß Richter Adam, der Lügner, der Trinker und Gefräßige, der Verdreher des Rechts, der Schürzenjäger, trotz all seinen schlechten Eigenschaften uns lieb genug bleibt, sein schamloses Spiel mit der Wahrheit mitzuerleben, als wären wir selbst an diesem Spiel beteiligt. Wenn irgendein Lustspielheld, so kann Richter Adam mit der „absoluten moralischen Gleichgültigkeit“ hingenommen werden, die für Schiller in der Komödie herrschen soll.

Ein reines Spiel des Verstandes ist der „Zerbrochene Krug“. Was vor dem Beginn des Stücks geschehen ist, tritt wie ein Rätsel vor uns hin. Wer den Krug zerbrochen hat, enthüllt



64. Heinrich von Kleist. Miniatur. Über dieses Bildnis schreibt Kleist an Wilhelmine von Zenge: „Mögest Du es ähnlicher finden, als ich. Es liegt etwas Spöttisches darin, das mir nicht gefällt, ich wollte, er hätte mich ehrlicher gemalt. Dir zu Gefallen, habe ich fleißig während des Malens gelächelt und so wenig ich auch dazu gestimmt war, so gelang es mir doch, wenn ich an Dich dachte.“

sich freilich rasch; sogar auf der Bühne ahnt man den wahren Sachverhalt. Um so mehr spitzt sich das Bühnenspiel auf die Frage zu, ob dem Richter Adam gelingen wird, die Wahrheit zu verdunkeln und sich aus der Schlinge zu ziehen, in die er geraten ist. Kleistisch dehnt sich das lange hin. Hemmnisse aufzubauen, die den Weg zum Ziel aufhalten, ist Kleist auch hier erfinderisch. Wenn endlich die Wahrheit unwiderleglich enthüllt ist, steht zwar ein Liebespaar versöhnt und vereinigt auf der Bühne. Doch nicht wie im Rührlustspiel wirkt das als das eigentliche Ergebnis, und vor allem soll es nicht Rührung wecken. Auch Frau Marthe Rull hält sich innerhalb der Grenzen, die von Schiller dem echten Komischen zugewiesen werden. Nicht daß sie recht hat, kommt in Betracht, sondern ihre unerschütterliche Streitsucht, ihr Bedürfnis, sich in belfernden Worten auszutoben. Gleich dem Richter Adam ist sie ein komischer Charakter, bestimmt, uns lieb zu werden, noch wenn sie ins Widersittliche gerät. Ähnlich verhält es sich mit dem Schreiber Licht. Neben Adam ist Frau Marthe ungebrochenste Vertreterin von Kleists Wortkunst und dadurch rechter Träger seiner Ausdrucksform. Ihr Schelten und Poltern gestattet Kleist, einer Lieblingsneigung nachzugehen und ein einzelnes Wort in steter Wiederholung über längere Strecken des Stücks hin herrschen zu lassen. Ein Wort, das von Mund zu Mund geht, trägt kleistisch gern das Gespräch. Das verbindet sich wirksam mit Kleists Neigung, die Menschen voll Ungeduld sich wechselseitig unterbrechen zu lassen. So wirkt sich starke Spannung aus. Einen Höhepunkt erreicht diese Gesprächsführung, wenn Ruprecht den nächtlichen Vorgang, in dem der Krug zerbrach, endlich berichtet. Was er sagt, muß jedem der Anwesenden wichtig sein; sogar Adam ist begierig zu hören, wie der Vorgang eigentlich war, der ihm selbst übel mitspielte, ihm indessen in seinen Einzelheiten noch unklar ist. Der Schreiber Licht paßt auf jedes Wort, das ihm bestätigt, er vermute richtig, wenn er Richter Adam für den Schuldigen hält. Ruprecht erzählt:



65 Dorfrichter Adam zieht die Amtsrobe an. Holzschnitt von Adolf von Menzel in der illustrierten Ausgabe des „Zerbrochenen Kruges“. Paris 1884

Zum Fenster eil' ich hin, und find' den Kerl
Noch in den Pfählen hängen, am Spalier,
Wo sich das Weinlaub aufrankt bis zum Dach.
Und da die Klinke in der Hand mir blieb,
Als ich die Tür eindonnerte, so reið' ich
Jetzt mit dem Stahl eins pfundschwer übern Detz ihm;
Den just, Herr Richter, konnt' ich noch erreichen.

Adam: War's eine Klinke?
Ruprecht: Was?
Adam: Ob's —
Ruprecht: Ja, die Türklinke.
Adam: Darum.
Licht: Ihr glaubtet wohl, es war ein Degen?
Adam: Ein Degen! Ich — wie so?
Ruprecht: Ein Degen!
Licht: Je nun!
Man kann sich wohl verheören. Eine Klinke
Hat sehr viel Ähnlichkeit mit einem Degen.
Adam: Ich glaub' — !
Licht: Bei meiner Treu! Der Stiel, Herr Richter?
Adam: Der Stiel!
Ruprecht: Der Stiel! Der war's nun aber nicht.
Der Klinke umgekehrtes Ende war's.
Adam: Das umgekehrte Ende war's der Klinke!
Licht: So! So!

Ruprecht: Doch auf dem Griffe lag ein Klumpen
Blei, wie ein Degengriff, das muß ich sagen.

Adam: Ja, wie ein Griff.

Licht: Gut. Wie ein Degengriff.
Doch irgend eine tück'sche Waffe muß' es
Gewesen sein. Das wußt' ich wohl.

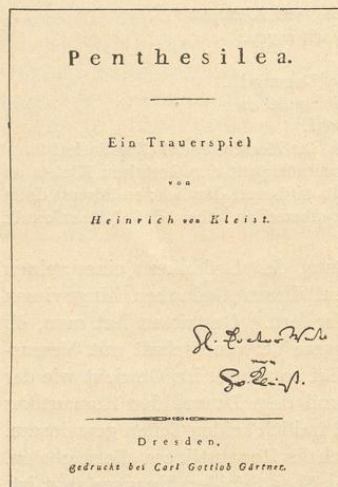
Rat Walter schließt die Episode ab mit dem Satz: „Zur Sache stets, ihr Herren, doch! Zur Sache!“

Brentano hatte solche Stellen im Sinn, wenn er von der Schwerhörigkeit der Gestalten Kleists an Arnim (3. Februar 1816) schrieb: „Er denkt sich alle Personen halb taub und dämlich; so kömmt dann durch Fragen und Repetieren der Dialog heraus.“ Sollte Brentano übersehen haben, daß Bühnenkomik mit verwandten Mitteln längst Spannung zu wecken gewohnt war?

Darf der „Zerbrochene Krug“ als glücklichste Erfüllung des Gedankens einer reinen Komödie gelten, mag selbst Kleist durch Adam Müller auf diesen Gedanken hingewiesen worden sein, dem romantischen Lustspiel steht er doch sehr fern. Gestritten hat man, ob Kleist Romantiker war oder nicht. Seine größere oder geringere Verwandtschaft mit Wesenszügen des engeren Kreises der Romantik fällt bei weitem nicht so schwer ins Gewicht wie der überstarke Gegensatz, der zwischen seiner Bühnenkunst und dem Drama der Romantiker besteht. Einzelheiten, vor allem in der Wahl der Motive, sind freilich beiden Teilen gemeinsam. Im „Käthchen von Heilbronn“ kommt Kleist dem Stoffbereich der Romantik am allernächsten. Allein mit Schiller verbindet ihn weit mehr. Und soweit er über Schiller hinausgelangt ist, dankt er das nicht der Romantik, sondern dem Mut, seine Anlage zu bühnengemäßer Darstellungskunst an den Dramen der Antike und Shakespeares zu schulen.

Kleists reifstes Werk „Prinz Friedrich von Homburg“ überwindet manches, was er früher geschaffen hatte; es gibt indes auch echt Kleistisches preis. Ungebrochener erklingt in „Penthesilea“ sein eigenster Ton. Bewundernswert bleibt, in welchem Maße Kleist sich auf dem Wege von „Penthesilea“ zu „Homburg“ bändigen gelernt hat. So gelangt er zu dem Stück, das in seiner Gestaltung wie in seinem sittlichen Gehalt mit den Tragödien des reifen Schiller am verwandtesten ist, überdies den Grundriß des „Kampfs mit dem Drachen“ hat. Die Blicke aber vor allem auf „Homburg“ richten, heißt, sich die Möglichkeit erschöpfender Einsicht in Kleists Kunst verbauen. Es war einer der Schritte, die zu Schiller hin Kleist tat, daß er im „Homburg“ die übermächtige Dämonie seiner Menschen einschränkte.

Als Schiller den Dramen, die mit „Wallenstein“ beginnen, immer mehr zum Gesetz machte, eindringliche Seelenzeichnung preiszugeben, wich er nicht nur von Shakespeare ab; er zog zugleich die letzten Folgerungen aus der Form des Tragischen, die dem 18. Jahrhundert, dem Zeitalter der Aufklärung, entsprach und schon von Lessing festgestellt worden war. Wurzel der Tragik ist für Shakespeare die unbezwingliche Leidenschaft seiner Menschen; sie allein bestimmt alles, auch die innere Notwendigkeit des Bühnenvorgangs, unbekümmert um das Wohl und Wehe anderer. Dem 18. Jahrhundert sind die Pflichten, die der Mensch gegen seine Mitmenschen hat, zu heilig, als daß es dem Dämon, der den Menschen treibt, gleiches Recht zubilligen dürfte. Lessings Gestalten kennen die Verantwortung, die ihnen von der Gesellschaft auferlegt wird. Schiller schenkt seinem Karl wie seinem Franz noch etwas von einer Dämonie, die sich um den Mitmenschen nicht kümmert. Ungebrochener erweist sich das in Franz, dieser Studie nach Shakespeare, während Karl zwar zum Räuber und Mörder wird, aber auch noch in solcher Gestalt den Menschen Glück zu bringen meint. In „Don Karlos“ arbeitet die Handlung dauernd mit dem Traum, ganze Völker zu beglücken. Dann gewinnt Schillers Lehre von der Tragödie dank Kants kategorischem Imperativ noch eine schärfere Formung von Lessings Ansicht: der tragische Mensch wird den Pflichten gerecht, die ihm innerhalb der Gesellschaft



66. Heinrich von Kleists „Penthesilea“.
Titel der Erstausgabe

die Sittlichkeit vorschreibt, indem er noch im Untergang und gerade im Untergang seine freie Selbstbestimmung wahrte. Dämonische Leidenschaft war damit aus der Tragödie herausgenommen, konnte auch nicht länger die Motivierung tragen. Den Menschen zu dem Ziel zu geleiten, das Schiller in der Tragödie ihm zuwies, war es demgemäß unnötig, ihm ein starkbetontes, von einer Leidenschaft einseitig bestimmtes Seelenleben zu schenken.

Die Romantik berief sich gegen Schiller auf Shakespeare. Aber ihr lag nicht, Menschen von unbeirrbarer Kraft der Leidenschaft ins Werk zu setzen. Sie überließ es Kleist, unter das Drama des 18. Jahrhunderts einen Strich zu ziehen und da wieder zu beginnen, wo Shakespeare stand. So erfüllte er, was seit Gerstenberg der Sturm und Drang verlangt hatte. Durch Gerstenberg war ja Shakespeare zum Seelenzeichner gestempelt worden. Die Forderung, die später von Otto Ludwig am klarsten und unbedingtesten verfochten wurde, Tragik shakespearisch nur aus der Seele eines Menschen abzuleiten, war notwendige Folgerung aus Gerstenbergs

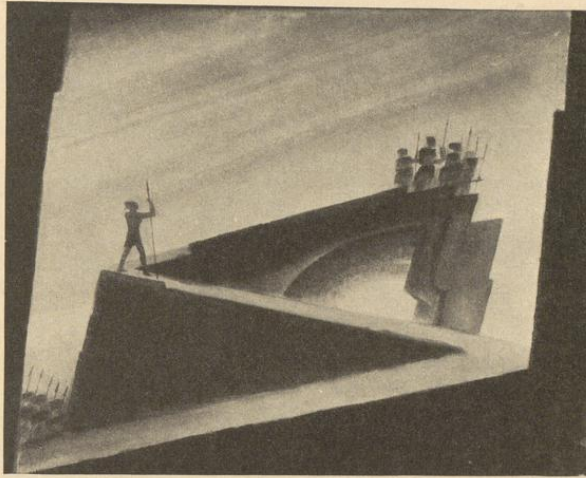
Ansicht. Doch auf dem ganzen Wege von Gerstenberg bis Otto Ludwig, ja noch später, wollte es keinem so wie Kleist glücken, diese Aufgabe zu lösen, weil keiner, auch Otto Ludwig nicht, gleich shakespearisch seinen Menschen einen hemmungslosen Drang einzufloßen wußte, der stark genug war, dem Ablauf einer Tragödie unbestreitbare Notwendigkeit zu schenken.

Am stärksten erfüllt sich das in „Penthesilea“. Ungeheures, Entsetzliches geht auf der Bühne vor, aber Schritt für Schritt entwickelt sich alles aus der Seele Penthesileas, mit einer Folgerichtigkeit, die keinen Einwand zuläßt. In der „Familie Schroffenstein“ bleibt es bei dem Ansatz zu Verwandtem. Der spätere Ablauf des Stücks verwertet Zufälle, die das Motivieren beeinträchtigen. „Käthchen von Heilbronn“ ist folgerichtiger, soweit die unbeirrbare Sicherheit der Titelheldin durch den Ausgang bestätigt wird; aber auch hier drängt sich zuletzt manches Beeinträchtigende auf. Im „Homburg“ kehrt Kleist vollends zu Schillers tragischem Menschen zurück, den das Schicksal erhebt, gerade indem es ihn zu zermalmen droht. Selbstüberwindung führt zu dem glücklichen Ausgang. Nichts liegt der Amazonenfürstin ferner als Selbstüberwindung. Sie bewährt sich als unverwandt mit Romeo und Othello, mit Antonius und Kleopatra.

Ob auch in „Robert Guiskard“ unbeirrbarer Leidenschaft das Stück bis zum Ende getragen hätte, wer wagt das zu entscheiden? Nur das Eingangsportal ist erhalten geblieben, eine Probe für Kleists frühe Meisterschaft, in wenige Verse eine Fülle von Leben zu senken und schon im Anfang eines Dramas bange Ahnungen kommender Tragik wachzurufen. Zugleich ein Beweis, mit wie sicherem Griff Kleist seinen Helden mitten in einen weiten Umkreis von Menschen hineinversetzt und aus diesem Umkreis ihm treue Anhänger wie Gegner erstehen läßt. Daß neben Shakespeare auch Sophokles ihm viel bedeutet, läßt sich hier rasch erkennen. Die beiden Stücke aus dem Stoffkreis der Antike, „Amphitryon“ und „Penthesilea“, weisen weniger greifbar Züge des Sophokles auf. Minder schwer als man anzunehmen pflegt, wiegt die Tatsache, daß „Penthesilea“ auf Einteilung in Aufzüge verzichtet. Schon als Schiller dem Vorbild des Sophokles am nächsten kommen wollte und die „Braut von Messina“ schuf, führte er nur nachträglich Scheidung in Akte ein. Überdies hielt er am Chor fest; Kleist wagte das nur im „Guiskard“, zaghaft

genug, teilte dann die Umwelt Achills und noch mehr die Pentheseileas in eine Reihe von Sprechern auf. (Der Chor der Bardes in der „Hermannsschlacht“ steht auf einem andern Blatt.)

Wie Goethes Dramen deutet „Pentheseilea“ eine Frauenseele. Gleiches geschieht in „Amphitryon“ und in „Käthchen von Heilbronn“; „Hermannsschlacht“ und „Homburg“ sind wesentlich Männerdramen und lassen der Frau wenig Wirkung übrig auf die Entscheidungen der Männer. Goethes Frauen erleben freilich keine so umstürzenden Erregungen wie Pentheseilea; auch Gretchen nicht. Erkannte doch Goethe selbst fortschreitend,

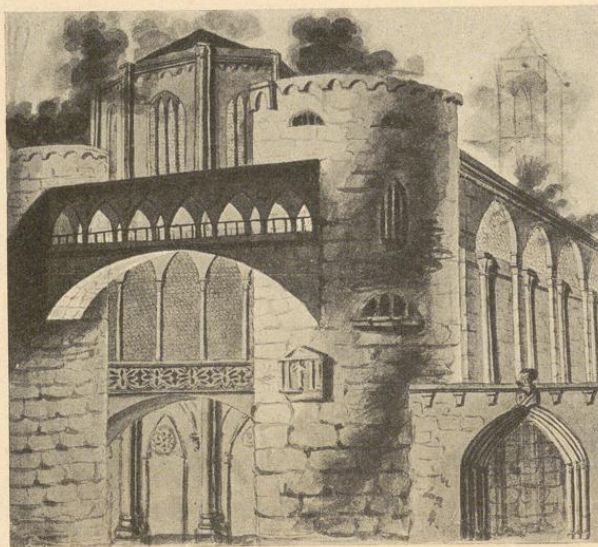


67. Bühnendekoration von Ludwig Siewert für eine Aufführung der „Pentheseilea“ in Frankfurt a. M. September 1921

wie es ihm untragbar gewesen wäre, als Dichter letzte tragische Aufwühlungen seiner Menschen zu gestalten; es hätte ihn zerstört. Deshalb wehrte er sich auch gegen Kleists Stück, in dem er von seinem Standpunkt aus nur etwas Pathologisches sehen konnte. Von der tragischen Wucht der großen Dramen der Welt ist freilich in „Pentheseilea“ weit mehr als in Goethes Bühnenschöpfungen, schier zu viel.

Fast könnte „Pentheseilea“ schon eine Tragödie der unverständenen Frau heißen, wäre die Heldin nicht Amazone und deshalb dem Fühlen der Frau von Anfang an ferngerückt. Ihre Tragik wurzelt zunächst in dem Gegensatz zwischen den Lebensbräuchen der Amazonen und dem, was sonst in der Welt und auch bei den Griechen das Gegebene und Selbstverständliche darstellt. Neben diesen äußerlichen Konflikt tritt noch ein innerlicher. Erstens fordert das Gesetz der Amazonen, daß die Frau sich den Gatten gewinne, indem sie ihn im Kampf zu ihrem Gefangenen macht. Beleidigend zugleich und in der liebevollen Absicht unverständlich ist das allen Männern. Sie meinen eine blutgierige Feindin vor sich zu haben, während ihnen aus der Niederlage doch nur schönstes Glück erstehen soll. Verstehen die Griechen den Sinn des Brauchs der Amazonen nicht, so bleibt den Amazonen gleichfalls das Gebaren der Griechen unbegreiflich. Achill denkt groß genug zu sein, um mit einer einzigen Wendung all diese Hemmnisse zu beseitigen. Eine Frau ernst zu nehmen, ist ihm nicht gegeben; so erfüllt er zum Schein, was von Pentheseilea ersehnt wird, tut, als hätte sie ihn besiegt und bereitet sich durch die gutgemeinte Unwahrheit sein Schicksal. Zweitens steht nicht nur Brauch der Amazonen gegen Brauch der Griechen; Pentheseilea selbst gerät in Widerspruch zum Amazonentum. Es gewährt nur die eine Wahl, den besiegten Gegner zu freien, nicht aber darf Liebesleidenschaft mitreden und die Amazone verleiten, in dem leidenschaftlich Begehrten ihren Gegner zu suchen. Pentheseilea ist Amazone und handelt gleichwohl ganz als Weib in einem Sinn, der dem Amazonentum fremd ist. Darum wird ihr entscheidend wichtig, ob Achill sie liebt oder nicht. Weil sie sich von ihm für betrogen hält, erwacht echt weiblich in ihr bitterer Haß. Achill stellt sich ihr, abermals wie im Spiel, ungerüstet zum Kampf, um sich von ihr besiegen zu lassen und dadurch die Bedingung des Amazonengesetzes zu erfüllen. Wie eine Sinnberaubte überfällt sie den Wehrlosen und zerfleischt ihn, wetteifernd mit ihren Hunden. Grauenhafter kann sie der Absicht des Amazonengesetzes nicht zuwider handeln.

Gefühlsverwirrung ist die Folge, wenn Amazone und Grieche einander nicht begreifen. Gefühlsverwirrung ist die Voraussetzung, wenn die Amazone das Gebot ihrer Heimat verletzt.



68. Bühnendekoration von E. T. A. Hoffmann zu Kleists „Käthchen von Heilbronn“. Der Burgbrand

tryon vernimmt die hohe Botschaft von dem Kinde Herakles, das sie gebären soll; sie selbst wird in Amphitryon nie mehr erblicken, was er ihr einst gewesen war, und so kann sie das Stück nur mit dem klagenden Seufzer „Ach!“ beschließen. Homburg findet aus dem verwirrten Gefühl den Weg zurück zur Selbstbesinnung und zur Selbstüberwindung; zuletzt wird auch ihm gewährt, was zu Beginn des Stücks ihm wie ein schöner, aber überkühner Traum erschienen war.

Den Stoff des „Amphitryon“ hatte vor Kleist die Komödie verwertet. Erst Kleist bindet Drastisch-Komisches der alten Verwechslungsposse mit der Tragik einer Frauenseele. Verkennen und Verwechseln bleibt wie in den vorkleistischen Komödien von Amphitryon der Ausgangspunkt. Aber aus einer Komödie der Irrungen wird eine Tragödie; sie bewegt sich also innerhalb des Bereichs, das — nicht nur von Schiller — der Komödie zugewiesen wird und auch im „Zerbrochenen Krug“ besteht. „Theoretisches“ Fehlgreifen, im Gegensatz zu den „praktischen“ Anliegen des Trauerspiels, ist in allen ernstesten Dramen Kleists anzutreffen. Schon in den „Schroffensteinern“ wird ausdrücklich alles auf „Versehen“ zurückgeführt. In „Amphitryon“ reiht sich eine Verwechslung an die andre. „Homburg“ beginnt gleich mit dem Mißverstehen des Schlachtbefehls. Graf Wetter vom Strahl kann glauben, im Fiebertraum nicht zu Käthchen, sondern zu Kunigunde von Thurneck vom Cherub geführt worden zu sein. Theoretisches Irren läßt Kohlhaas im Kampf um sein Recht zum Verbrecher werden. Andere Erzählungen Kleists arbeiten mit demselben Mittel.

Indem Kleist einen Wesenszug der Komödie seinen tragischen Dramen dienstbar macht, geht er beträchtlich ab von einem guten Teil der Weltichtung. Konflikte, die durch Mißverstehen oder durch Verwechseln entstanden sind, wären zu beheben, wenn rechtzeitig das

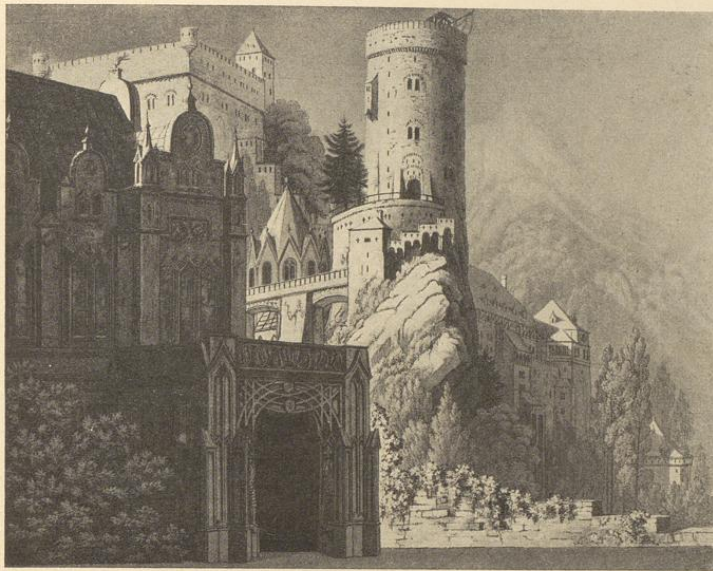
In der Gefühlsverwirrung hat Goethe den Mittelpunkt von Kleists Schaffen festgestellt. Auch in Kleists Erzählungen ruht Tragik auf diesem Boden. Verwirrt wird vollends Alkmenens Gefühl durch einen Jupiter, der ihr in der Gestalt ihres Gatten Amphitryon erscheint und doch mehr und Besseres ist als Amphitryon. Verwirrt wird das Gefühl Homburgs, wenn er im stolzen Bewußtsein des Siegers sich auf Leben und Tod angeklagt und verurteilt sieht. Unbeirrbar bleibt nur das Gefühl Käthchens; ihr wird auch zuteil, was ihrem Fühlen als letztes und schönstes Ziel sich offenbart. Alkmenens Dasein ist durch den Wundervorgang zerstört; nicht sie, nur Amphitryon



Holzschnitte von Adolf Menzel aus der illustrierten Ausgabe des
„Zerbrochenen Kruges“, Paris 1848
Vorderseite: Die Gerichtssitzung; Rückseite: Dorfrichter Adams Flucht

Tafel IV
(Rückseite)



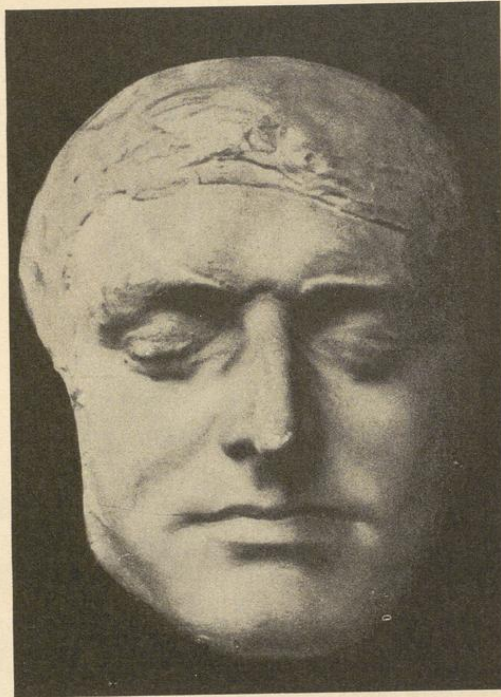


69. Bühnendekoration von Schinkel zu Kleists „Käthchen von Heilbronn“.
Berlin, Rauch-Schinkel-Museum

Mißverstehen beseitigt und die Verwechslung richtiggestellt würde. Was Antigone zu Kreon in Gegensatz bringt oder was das Schicksal Macbeths bedingt oder den Gegensatz Hamlets zu seiner Umwelt, was zwischen Karl und Franz Moor liegt, zwischen Wallenstein und dem Hause Habsburg, zwischen Maria und Elisabeth, auch zwischen Egmont und Alba: all das wäre nicht zu beseitigen durch den Nachweis, es ruhe nur auf einem Mißverständnis. Nur am letzten Ende von „Romeo und Julia“ waltet vernichtende Täuschung. Ebenso hätte Ferdinand nicht Luise das Gift gereicht, wenn ihm rechtzeitig klageworden wäre, daß nur Lüge Eifersucht in ihm geweckt habe. Vielleicht kündigt sich auch in „Tasso“ Verwandtes an; wäre Tasso dem wohlgemeinten Rat seiner Umgebung zugänglicher, er verfiel nicht den Beirrungen, die sein Lebensglück vernichten. Ist Tragik, die im Mißverstehen und Verwechseln wurzelt, also im Theoretischen, wirklich ein Ergebnis neuerer Kultur? Lessing vertritt sie noch nicht, weder in „Miss Sara Sampson“ noch in „Emilia“. Von anderer Seite erweist sich in solcher Tragik des Mißverstehens und der Verwechslung jüngerer Lebensgefühl. Sie hemmt die Scheidung zwischen guten und schlechten Menschen, sie wirkt sich am besten da aus, wo Persönlichkeiten miteinander in Konflikt geraten, deren Standpunkt etwas gleichmäßig Berechtigtes in sich trägt. Solche Konflikte gehen wesentlich von Goethes „Clavigo“ aus, wie schon Schopenhauer erkannt hat. Hebbel tritt unbedingt auf ihre Seite. Wirklich ließe sich auch die Tragik einzelner Stücke Hebbels überwinden, wenn deren Träger rechtzeitig ihren Verstandesirrtum einsehen und die Wahrheit erkennen könnten. Ein Beleg ist „Herodes und Mariamne“. Kleist steigert das in „Penthesilea“ zur Höhe. Penthesilea und Achill lieben einander. Achill ist sogar bereit, Penthesilea ihren Willen zu lassen und, wäre es auch nur für kurze Zeit, den Bräuchen der

Walzel, Deutsche Dichtung II.

6



70. Mutmaßliche Bildnis-Maske Kleists, wahrscheinlich über dem lebenden Gesicht geformt. Düsseldorf, Akademie
(Nach Jahrbuch d. Kleistgesellschaft 1921)

sich heute nur der ungünstige Eindruck, daß Käthchen einer ebenbürtigeren Gegenspielerin würdig gewesen wäre. Auf Kunigunde ist so viel Schlechtes gehäuft, daß sich Graf Wetters langwährende Unentschiedenheit der Wahl kaum begreifen läßt. Geht vielleicht auf gleichen unglücklichen Rat auch die Tatsache zurück, daß nicht Käthchens unbeirrbar reine Persönlichkeit allein sie würdig macht, Gräfin Wetter zu werden, daß noch ein Kaiser aufgeboten werden muß, der in ihr seine natürliche Tochter erkennt?

In „Käthchen von Heilbronn“ bleibt echt kleistisch der Zickzackweg des Ablaufs der Handlung bestehen. Heißt es doch, Kleist narre gern, vor allem in der Erzählung, seine Leser, indem er in steter Wiederholung Ausblicke auf einen Schluß eröffnet, der ganz anders ist als der tatsächliche. Oder aber indem er immer wieder die endgültige Lösung in greifbarste Nähe rückt, um sofort neue Hindernisse aufzubauen. In „Amphitryon“ gibt Jupiter mitten im Stück beinahe schon die Lösung des Rätsels, dennoch können Irrtum und Spannung sich noch durch lange Zeit lebendig erhalten. Durchaus Verwandtes vollzieht sich im „Zerbrochenen Krug“. Es ist der Rhythmus sogar von Kleists Sprache. Sie schreitet nicht folgerichtig Schritt für Schritt vor, sie bewegt sich von Pol zu Pol. Zu festen Massen zusammengeballt, wechselt Ausdruck gegensätzlicher Stimmung. Wie etwas Unerwartetes folgt auf einen Satz der nächste.

Amazonen sich zu unterwerfen. Nur weil Penthesilea diese Absicht Achills mißversteht, vergreift sie sich an ihm. Homburg und der Große Kurfürst stehen einander nicht wie Schwarz und Weiß entgegen; weil Homburg die sittliche Größe des Kurfürsten verstehen lernt, und weil der Kurfürst fähig ist, den sittlichen Adel des Prinzen zu voller Kraft zu wecken, ergibt sich ein veröhnliches Ende. Wäre es möglich, das Erziehungswerk an dem Prinzen zu leisten, wenn hier nicht Gut gegen Gut stünde? In den „Schroffensteinern“ verharrt Kleist freilich noch auf dem andern Standpunkt; zwischen Rupert und Sylvester besteht sittlich eine weite Kluft. Noch stärker überspitzt ist der Gegensatz Käthchen und Kunigunde. Es kann befremden, daß Kleist ein Zerrbild von Widersittlichkeit und Häßlichkeit gestalten konnte wie Kunigunde. Gerechtfertigt wird das nur durch den Märchentönen des ganzen Stücks. Allein gerade dies Märchenhafte hatte Kleist auf den Rat anderer, dem Publikum entgegenzukommen, beträchtlich eingeschränkt und dadurch um die rechte künstlerische Wirkung gebracht. So ergibt

Wenn Odysseus berichtet, wie das erste Zusammentreffen von Penthesilea und Achill verlaufen ist, besagt jedes neue Wort und jede neue Gebärde Penthesileas das Gegenteil von dem, was nach dem Vorausgehenden zu erwarten war. Dieser Zickzackweg hebt die Folgerichtigkeit des Gesamtablaufs nicht auf, am wenigsten in „Penthesilea“. Hier vor allem läßt die Wucht der Leidenschaft ein anderes Ende nicht erwarten.

Analytische Form nutzt der Lustspiieldichter Kleist im „Zerbrochenen Krug“, nutzt nicht der Tragiker. Er benötigt solche Stütze der Motivierung nicht, er ist ein Seelendramatiker, der glaubhaft macht, was auf der Bühne sich abspielt, weil er seinen Menschen einen unwiderstehlichen Drang leiht, der nur dies eine Ende möglich erscheinen läßt. In solchem Sinne ist abermals Penthesilea eine tragische Persönlichkeit, deren Zuviel ein versöhnendes Ende ausschaltet. „Homburg“ dagegen erweist sich auch von dieser Seite als ein Schritt, hingetan zu Schiller. Nur Selbstüberwindung führt zu dem glücklichen Ende. Homburg ist bekehrbar. Die „Hermannsschlacht“ weist um so reiner kleistisch einen Helden, der jenseit von Gut und Böse sein Befreiungswerk in Gang bringt und, ohne auch nur einen Schritt von seiner Bahn abzuweichen, durchsetzt.

Vom Standpunkt der Bühne ist Kleists Drama weit mehr gesehen, als das oft angerufene Wort Goethes an Kleist erwarten ließe. Theatralik, wie Schiller sie besaß, und wie die Romantiker sie mißachteten, trägt Kleists Stücke. Schillers Kunst, Stimmungskurven durchzuführen, ist auch Kleist eingeboren. Ihr dient noch der Zickzackweg seiner Darstellung. Er kann im Finale ebenso zu einem Fortissimo hinauf steigen („In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“) wie herab zum leisesten Ausklingen (Alkmenes „Ach!“). Am reichsten ist der musikalisch gefühlte Stimmungswechsel in „Penthesilea“; hier tönt es versöhnend beruhigt aus, nachdem kurz vorher ein Höhepunkt der Steigerung erreicht ist, der auf der deutschen Bühne wohl allein dasteht.

Bewußter als Schiller und mit tieferm Einblick in die Musiklehre formte Kleist seine Schöpfungen im Sinn musikalischer Baukunst. Im Gegensatz zu Schiller verfügte er über eindringliche Fachkenntnisse. Vielleicht hinderten nur Zufälle ihn, auch Tonstücke zu gestalten. Im Sommer 1811 erklärte er ausdrücklich, er habe von frühester Jugend an alles Allgemeine, das er über Dichtung gedacht habe, auf Töne bezogen. Er fügte hinzu: „Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind.“ Hätte doch Kleist diese Behauptung näher erläutert und begründet. Sicherlich muß sie ganz ernst genommen werden. Gut genug kannte Kleist das Handwerk des Musikers. Die Themenführung seiner Werke gemahnt den Tieferdringenden immer wieder an Verwandtes in Werken der Musik. Am stärksten erweckt solchen Eindruck das Bruchstück des „Guiskard“. Wirkt Dichtung hier wie Musik, sie wirkt nicht wie ein Operntext. Kleist schafft nicht Vertonbares, das nach dem Komponisten ruft, sondern Wortkunst, die mit Musik in Wettbewerb tritt. Freilich kann die Musik von Kleists Versen sich nur einem Zeitalter vernehmlich machen, in dem hohe Kunst des Versesprechens besteht. Weil das heute nicht der Fall ist, greift die Spielfolge der deutschen Bühne recht selten zu seinen Werken.

Ein Meister der Theatralik ist in romantischer Zeit und wie Kleist in Gegensatz zu den andern Romantikern Zacharias Werner. Der Theaterleiter Goethe erkannte das von Anfang an, während er Kleists Bühnenbegabung nicht begriff. Iffland, der unbedingter als Goethe Bühnenwirkung zum Wertmaßstab machte, setzte gleichfalls große Hoffnungen auf Werner. Er verspürte die Verwandtschaft mit Schiller, dem ja die Romantiker vorwarfen, daß er sich zuweilen mit Kotzebue berühre. Werners „Martin Luther“ (1807) darf beinah als Leistung

6*

„Wanda, Königin der Sarmaten“ (1810), einer der Vorstöße Werners in das Stoffgebiet des Ostens von Europa, zählt zu den geschlossensten, auch den kürzesten seiner Stücke. Goethe führte es in Weimar auf. Ein Amazonendrama aus dem deutschen Mittelalter, im gleichen Jahr veröffentlicht wie Kleists „Penthesilea“, bei aller Verwandtschaft des Stoffs gründlichst von dem Stücke Kleists unterschieden, das den Beifall Goethes nicht gefunden hatte. Die Motivierung ruht lediglich auf Entschlüssen, die von der Titelheldin und von ihrem Partner vor schnell zu Beginn des Stücks gefaßt werden. Eine Zwangslage wird geschaffen, die sie von ihm trennen muß. Einst haben sie sich kennengelernt und sich auf den ersten Blick geliebt. Jetzt sucht er sie wieder auf; sie ahnt sein Kommen nicht und kann deshalb sich verpflichten, zum Heile ihres Landes keinen Mann zu ehelichen. Er aber entbindet seine Vasallen ihrer Pflicht, wenn seine Werbung abgelehnt wird und er dann im Kampf mit den Amazonen nicht siegt. So muß sie ihn abweisen, auch nachdem sie ihn wiedererkannt hat; er aber wird ganz machtlos nach dem Sieg der Amazonen. Um das Ziel zu erreichen, das nach Libussas Worten dem Dichter als das schönste erscheint, benötigt es allerdings einer Lage von solcher Aussichtslosigkeit. Wanda tötet den Geliebten und sich; in einer höheren Welt werden sie sich vereinigen. Theatralik herrscht auch hier. Werners Neigung, ins Opernhafte überzugehen, lebt sich im Einzelnen wie im Ganzen und am stärksten im Finale aus. Lange Versreihen rufen nach Vertonung. (So weit geht weder Schillers noch Kleists musikartiger Stimmungswechsel. Aber es dürfte sich auf Schiller berufen und auf die Hoffnung, die er der Oper entgegenbrachte; sie wahrt ja noch unbedingter als ein Chordrama von der Art der „Braut von Messina“ die Entfernung zwischen Wirklichkeit und Kunst.) Spätere Dramen Werners wurden noch opernhafter. An Richard Wagners „Tristan“ mahnt „Wanda“, wie alles Verwandte in Werners Schaffen, schon durch den Ausblick in eine beglückende höhere Welt, die das Erdenleid zweier Liebenden überwinden wird. Etwas echt Romantisches kündigt sich da an. Schon Novalis legt das Hauptgewicht nicht auf das diesseitige Leben der Menschen, sondern auf das künftige jenseitige. Er beruft sich auf die christliche Lehre. Der Antike war das Leben auf dieser Erde sinnerfüllt genug, um ihr auch in der Tragödie das Sterben zu einem Abschluß von höchster Wichtigkeit zu erheben. Noch christlich gedachtes religiöses Drama hatte den Ernst dieses Abschlusses stark empfunden, vollends alle ungeistliche Dramatik, auch die Schillers, mochte Schiller immer im Leben nicht der Güter höchstes erblicken. Die Romantik untergräbt dies Gefühl. Ihr wird — wie Herbert Cysarz richtig sagt — der Tod zu einem Übergang. Für Wagner wird er zu einer Offenbarung. Doch Wagner wie Zacharias Werner zerstört von dieser Seite den alten Sinn der Tragödie. Hier wird mehr erschüttert als aufgebaut. Auch da gibt romantische Dramatik das Feste und Sichere alter Bühnenkunst auf.



72. Zacharias Werner,
Kupferstich nach Schadow



73. Kupferstiche zu Zacharias Werners „Söhne des Tals“

Solche Absichten benötigten nicht eindringlicher Seelendeutung. Menschen stellt Zacharias Werner überhaupt nicht auf die Bühne, nur Träger von Ideen oder vielmehr Träger seiner Heilslehre. In dem Bedürfnis, jähem Übergang von einer Stimmung zur entgegengesetzten aufzuzeigen, nimmt er freilich Züge des Menschen seiner Zeit auf und dem kommenden Drama viel vorweg. Werners Attila treibt schon das Hin und Her, das in Karl Moor durch den Wechsel von Titanismus und Empfindsamkeit sich auswirkt, weiter zu Augenblicken, in denen weiche Rührung und Mordsucht eiligst aufeinander folgen. Ähnliches spielt sich in Kaiser Heinrich II. ab, dem Gatten Cunegundens der Heiligen.

Noch Werners berühmtestes und nachwirkungsreichstes Stück, „Der 24. Februar“, gedruckt erst 1815, arbeitet nicht mit echtem Menschentum, allerdings auch nicht mit Werners Heilslehre. Goethe hatte ihm eine Bühnenaufgabe gestellt, die sichtlich auf Schillers tragischer Theorie ruhte. Schon daß Analysis im „24. Februar“ eine Rolle spielt, verrät den Zusammenhang. Schillerisch besteht dank einer langen Vorgeschichte von Anfang an eine Zwangslage. Vom Schicksal ist mindestens so viel die Rede wie bei Schiller. Aber weit mehr ist das Handeln der Bühnengestalten nur Ergebnis einer rätselhaften Macht, die nicht in ihnen ruht und sie unaufhaltsam ins Verderben treibt. Triebhaft hat man einst gesündigt und Nächststehende getötet, der eine, indem er Anlaß des Schlaganfalls wird, dem sein Vater erliegt, der andere, indem er in kindlichem Spiel sein Schwesterchen schlachtet. Wenn jetzt nach Jahren die beiden Schuldigen wieder zusammentreffen, kommt es vollends zu einer gewollten Mordtat: Der Vater ersticht, verzweifelt wegen seiner Mittellosigkeit, den eigenen Sohn, ohne ihn wiederzuerkennen; retten soll ihn das Geld, das er bei dem Sohn vermutet; tatsächlich bleibt dem Mörder nur der Weg zum Gericht. Noch ist auf der Bühne, trotz der analytischen Anlage des Stücks, die letzte Mordtat zu motivieren. Wirklich holt Werner von allen Seiten Mittel der Begründung heran; nicht bloß den Fluch, der auf dem Hause lastet, auch die düstere Stimmung, erzeugt durch die Notlage, fühlbar gemacht durch das

Immer drückender und lastender prägte Werner Barockhaftes, je mehr er sich zum Katholizismus hingezogen fühlte. Es war, als wollte er die Überlieferung des katholischen Dramas aus dem 17. Jahrhundert mit Willen weiterleiten. Calderons Motiven und den Seelenerlebnissen von Calderons Menschen hat kein anderer damals im Drama gleichen Raum gelassen. „Cunegunde die Heilige, Römisch-Deutsche Kaiserin“, noch vor der Bekehrung verfaßt, spiegelt romantisch das Leben des Mittelalters: Kaisermacht, die um Italien ringt, und ihre Widersacher deutscher wie italienischer Abkunft. Das Stück schaltet frei mit einer Legende und stützt die innere Notwendigkeit des Bühnenvorgangs fester auf das Vertrauen, rechter Glaube an Gott könne Wunder wirken, als auf die peinlich errechnete und verwickelte Abfolge der Ereignisse, die dauernd neue, wenig stichhaltige Mittel in Bewegung setzen muß. „Die Mutter der Makkabäer“ gipfelt in dem langen Auftritt, der den Märtyrertod der Söhne Salomes vorführt, und in dem gottvertrauenden Stoizismus der Mutter, die ihre Kinder zum Opfertod treibt und ihn zuletzt selbst erleidet. Ekstase hebt Cunegunde und Salome über alles Irdische empor. Beide Dramen zählen auf Zuhörer, die solche Stimmung mitzufühlen fähig sind. Werners Bühnenbegabung erweist sich an der „Mutter der Makkabäer“ noch einmal durch die Tatsache, daß Otto Ludwig wesentliche Eingriffe in die Überlieferung des Stoffs nicht viel anders als Werner zu gestalten vermochte.

Die Schicksalstragödie stellt den größten äußeren Erfolg dar, den die Dramen aus dem Umkreise der Romantik erreicht haben. Nur noch an einer einzigen anderen Stelle fiel der Romantik eine gleich starke Nachwirkung auf der deutschen Bühne zu. Nicht durch ein Kunstwerk der Romantik, auch nicht durch kritische Erörterungen, nur durch Wilhelm Schlegels Hinweis auf die Bedeutung von Shakespeares Historien wurde das Drama wachgerufen, das nach Shakespeares Vorbild Vorgeschichte deutscher Heimat verklart. Als Wilhelm Schlegel in seinen Wiener Vorlesungen am Ende des ersten Jahrzehnts des Jahrhunderts den deutschen Dichtern solche deutschen Historien ans Herz legte, erfüllte ihn schon das Lebensgefühl der kommenden Befreiungskriege. Einzig Schillers „Tell“ wies ihm, was er verlangte. (Darum fand dies Stück Gnade bei ihm, der sonst den Dramen Schillers nicht viel Gutes nachzusagen hatte.) Scharf schied Wilhelm Schlegel, was er erstrebte, von den lokalpatriotischen Ritterstücken des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Aus Shakespeares Werken war ihm als eigentlicher Sinn der Historie aufgegangen, daß sie aus der Vergangenheit holt, was für die Gegenwart fühlbare Bedeutung hat. Freilich schrieb er solche Bedeutung allzuwillig den Hohenstaufen und dem Hause Habsburg zu. Er konnte nicht ahnen, daß Kleist demnächst in seinem „Homburg“ das Wesentliche viel glücklicher und sicherer treffen werde.

Die Hohenstaufentragödie entwickelte sich bald überreich, am umfangreichsten bei Raupach. Er hatte das Erbe Kotzebues angetreten, ein gewandter Beherrscher der Bühne, stets bereit, den Wünschen des Publikums nachzugeben. Ein erfolgreicher Stofffinder, brachte er auch als erster den Stoff des Nibelungenlieds auf die Bühne (Fouqués „Held des Nordens“ hatte die nordische Überlieferung des Stoffs zur Grundlage genommen). Die vielen Hohenstaufenstücke Raupachs stellen sogar unmittelbar einen Zusammenhang zwischen der preußischen Politik des Tages und dem Mittelalter her, nutzen die Verwandtschaft zwischen zeitgenössischem Gibellinismus und dem Kampf der Hohenstaufen gegen die Kirche. Gleichwohl bedingen sie am stärksten die scharfe Verurteilung, die dem Hohenstaufendrama bald zuteil wurde; Hebbel überschüttete es mit Hohn.

Tatsächlich hatten Immermann und Grabbe, sogar Eichendorff schon vor Raupach Hohenstaufendramen verfaßt. Stoffquelle war für alle Friedrich Raumers „Geschichte der Hohenstaufen“ (1823–25). Immermann traf das Wesen einer Historie Shakespeares noch besser, als er den Kampf Tirols gegen Napoleon und gegen das mit Napoleon verbündete Bayern auf die Bühne stellte. Seinen geschichtlichen Dramen ist von Schiller der Weg vorgezeichnet. Immermanns „Trauerspiel in Tirol“ (1828) wandelte sich in einen „Andreas Hofer“

(1835) und verzichtete dabei sogar auf manches, was nur Übersteigerung der wunderbaren Motive von Schillers „Jungfrau von Orleans“ war. Seine große Trilogie „Alexis“ (1832) beschreitet den Boden von Schillers „Demetrius“ und nimmt in dem Gegensatz Peters des Großen zu seinem Sohn Alexis das Thema des „Don Karlos“ auf, überwindet allerdings mit Willen die allzu nahe Verwandtschaft, indem sie nicht den Sohn, sondern den Vater zum Träger der Tragik macht.

Immermann, der ausgezeichnete Dramaturg, hatte mehr Andacht für das bestehende deutsche Drama als sein Schützling Grabbe, ein bewußter Umstürzler. Weder Schiller noch Shakespeare fand vor Grabbes Auge Gnade, Tiecks unentwegter Kampf für Shakespeare in Grabbe einen Gegner, der freilich immer noch genug von Shakespeares Kunst mitnimmt. Sein eigentlicher Beruf war, eine Form des Tragischen zu gewinnen, die gut deutsch ihr Gesetz



75. Dietrich Grabbe. Lithographie

nur in dem geistigen Gehalt des Stoffs sucht, also nur innere Gesetzmäßigkeit und nicht die überindividuellen Formbestimmungen des antiken, aber auch des neuen klassischen Dramas anerkennt. Nun sollte endgültig durchgeführt werden, was man gemeint hatte, als die organische Gesetzmäßigkeit des Kunstwerks verfochten wurde. Allmählich nur erreichte Grabbe den Weg, der sich seinem Ziel näherte. Er beschritt ihn in den losen Szenenfolgen seines „Hannibal“ und seiner „Hermannsschlacht“. Die „deutsche“ Form, die sich hier bildet, verzichtet auf Einteilung in Aufzüge, holt aus dem geschichtlichen Vorgang desto sicherer die großen und entscheidenden Augenblicke heraus. Realistisch ist alles gesehen, auch der Gegensatz zwischen groß und klein, zwischen tragisch und komisch. Mitten in die weltgeschichtlichen Augenblicke von Hannibals Dasein fügt sich das Spottweckende einer Duodeztyrannennatur, des Königs Prusias von Bithynien, ein. Vorweggenommen werden die spitzen Scherze, die sich um 1900 Serenissimus gefallen lassen mußte. Bedeutungsvoller noch als bei Shakespeare wird hier der Wechsel von Komik und Tragik.

Nicht unbedingt verknüpft mit dem Gedanken einer organischen deutschen Form, sondern Ergebnis von Grabbes Geistesart sind andere Züge seiner Dramen. Er war Verfallmensch. So kann er auch noch einer Heldengestalt von Hannibals Größe Merkmale krankhafter Entartung schenken. Beim Abschied von Italien fühlt Hannibal sich zu wohl und fürchtet ebendeshalb fast, es stehe ihm ein Unglück bevor. Tatsächlich wirft ein verkleideter Römer ihm alsbald den Kopf seines Bruders Hasdrubal vor die Füße. Hannibal nimmt das mit der stoisch-kalten Bemerkung hin: „Gut! Das Schauspiel endet, wie es muß! Mit einem Theaterstreich!“ Das ist der Stoizismus des Verfallmenschen, der sich schon bei Werner ankündigt. Ihn vertreten bei Grabbe noch drastischer seine ersten Helden, Gothland, aber auch Heinrich der Sechste. Vor allem enthüllt sich dieser Hohenstaufe als innerlich überweicher und feinfühlig empfindender Mensch, der indes den andern nur wie ein gefühlloser Stoiker erscheinen möchte.

Anton!

Bleib bei mir, Anton!

Ihm Zwang anzuweisen
sagen wie du ihm befehlen
kannst.Anton Erwachen.Ich lasse ihm nichts befehlen, er
braucht für was er will seinen
Grund.Anton!Aber für was er will hat
er!Anton Erwachen.für was er will hat er
seinen Grund.Anton!

Du bleibst?

Anton.

Du bleibst.

Anton!Und rüffest! Nur du rüffest-
st!76. Handschrift Dietrich Grabbes. Seite aus der
„Hermannsschlacht“. Berlin, Staatsbibliothek

So geht es auch bei ihm wie bei Werner hin und her zwischen erschütternder Rührung und gewissenloser Grausamkeit. Etwas von den Menschen Hebbels ist da vorweggenommen. So geartet ist Meister Anton, so verhüllt Mariamne ihr Herz sogar vor den Augen des Gatten Herodes und läßt sich lieber verkennen, als daß sie verriete, was sich eigentlich in ihr abspielt. Bei Grabbe gerät das, nicht nur im „Gothland“, immer der Groteske nahe. Etwas Übersteigertes und Überspanntes besteht bei ihm, auch wenn er Don Juan und Faust zusammen auf die Bühne bringt. Die Neigung zur Groteske gibt dem Spiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ noch ein paar Züge, die dem romantisch-aristophanischen Drama sonst fehlen. Auch das Übermaß von Reflexion, in „Gothland“ zu zernichtendem Pessimismus gesteigert, war nicht dem Gedanken einer organischen Tragödie eingeboren. Noch die Hohenstaufen reden zuviel von ihrem Hohenstaufentum. Das klingt zuweilen, als spräche ein Geschichtsdarsteller des 19. Jahrhunderts und nicht ein Hohenstaufe aus, was die Stellung der Hohenstaufen in der Geschichte bestimmt. Grabbes „Napoleon“ nimmt eine Zwischenstellung zwischen den Hohenstaufendramen und den letzten Stücken ein. Grundsätzlich zeichnet Grabbe den Napoleon der hundert Tage nach der Legende, nimmt die Worte und die Gebärden Napoleons, aber auch seiner Anhänger und seiner Gegner so auf, wie sie der Welt geläufig waren und zum Teil noch geläufig sind. Realistisch, daß es der Bühne von damals undarstellbar blieb, ist die Gestaltung der Kämpfe hier wie auch noch in der „Hermannsschlacht“. Auch heute könnte nur der Film alle Ansprüche Grabbes befriedigen. Neben solchem Realismus ge-

stattet sich das Drama von Napoleon auch raschen Wechsel in der Entfernung zwischen Wirklichkeit und Bühne. Das weite Bereich, das in einer Schlacht von den gegnerischen Truppen eingenommen wird, schrumpft unversehens genug zusammen, um über tatsächlich große Entfernungen weg ein Gespräch zwischen den Führern der feindlichen Armeen zu gestatten. Später gibt Grabbe dergleichen auf. Mehr und mehr holt er nur die Augenblicke heraus, die am stärksten erfüllt sind von weltgeschichtlicher Bedeutung und von Gefühlswirkung. Die Bruchstücke, die für ein Stück „Alexander der Große“ bestimmt waren, erinnern in der Kühnheit, mit der sie den starken Augenblick auf wenige Verse zusammendrängen, an die „Fetzen“ der Frankfurter Fragmente des jungen Goethe; Goethe wahrte auch da immer noch mehr künstlerische Dämpfung als Grabbe, der vielleicht, gerade weil er sich als kränklichen Verfallmensch empfand, gern überdeutlich die Haltung eines weltbezwingenden Genies spüren ließ und deshalb dem Vorwurf der Großmannssucht verfiel. Ein gewollt genialer Gestalter genialer Menschen, kennt Grabbe schon die Tragik des Genies: es leistet Unerhörtes und bricht eines Tags zusammen; es vergeht, während die Vielzuvielen bleiben. Hannibal steigt zur Höhe empor und stürzt von ihr herab, aber in Karthago verändert sich daneben nicht viel. Der Junge, der dort heute, weil Hannibals Name in aller Mund ist, seine Fische als „Hannibals“ ausruft, ist unausrottbar; er wird morgen seinen Fischen nur einen andern Namen geben. Die Menge macht sich schon in den Hohenstaufendramen Grabbes neben den großen einzelnen erkennbar. Sie kann zuweilen sogar recht haben, wenn etwa die Westfalen Heinrichs des Löwen sich in Italien nach der nahrhaften Kost der Heimat sehnen und damit in ihrer Sprache ausdrücken, was ihr Fürst gegen hohenstaufisches Ringen um Italien einzuwenden hat, das der deutschen Heimat zu wenig Aufmerksamkeit übrig läßt.

Georg Büchner geht weiter zu einer ganz pessimistischen Wertung des Genies.

Grabbes Gestalten sind — mit Goethe zu reden — nur gedacht. Georg Büchner stellt lebendige Menschen auf die Bühne. Bruder des Materialisten Ludwig Büchner, ist er geneigter als Grabbe, die Wirklichkeit zu erfassen, sie nicht gleich Grabbe zu vergewaltigen; doch rechte Wirklichkeitsfreude setzt sich bei ihm noch nicht durch. Schon vom Standpunkt der Staats- und Gesellschaftslehre hat dieser Sohn Hessens gegen die bestehenden Zustände zuviel einzuwenden, als daß er, was seine Sinne ihm weisen, schlechthin zu bejahen fähig wäre. Kämpferhaltung ist ihm angeboren gegen die Zustände eines der reaktionärsten Länder von damals. Dann aber auch gegen eine Weltanschauung, die das Lebendige preisgibt, um sich der Idealwelt desto unbedingter zu verschreiben. So geht für Büchner jede Möglichkeit verloren, sich in großem Sinne zu fassen, ebenso auch die Welt in großem Sinne zu sehen. Ihm werden die Träger der Weltgeschichte zu Paradegäulen und Ecksteinen. Wenn Hegel das Los der großen geschichtlichen Persönlichkeit beklagt, weil sie von dem Werdegang der Menschheit in dem Augenblick vernichtet wird, in dem sie ihre geschichtliche Aufgabe gelöst hat, so sagt Büchner dem Genie nach, sein Ringen mit dem ehernen Gesetz des Werdegangs der Menschheit sei lächerlich, sei nur ein Puppenspiel. Darum liegt es ihm, die Träger der Geschichte vom Standpunkt des Kammerdieners zu sehen, nur ihr beengt Menschliches vor Augen zu haben und es ihren Ansprüchen auf Unsterblichkeit entgegenzuhalten. Solcher Wertung war das Revolutionsgenie Danton ein willkommener Stoff: Einer, der zeitweilig glauben konnte, den Zeiger der Weltuhr weitergerückt zu haben, und der dennoch alsbald einem anderen, Robespierre, erliegt. Allein der Künstler Büchner hatte für das Menschentum des allmählich zusammenbrechenden Danton so reiche Farben bereit, daß ein Kunstwerk der Menschengestaltung zustande kommen konnte. Dantons Gegenspieler Robespierre mochte daneben sich mit den

harten und scharfen Umrissen eines nüchternen Doktrinarismus begnügen. Robespierres Reden nach dem Wortlaut, in dem sie bei den wissenschaftlichen Darstellern der Französischen Revolution erschienen, brauchten nur übernommen zu werden, sein Wesen zu kennzeichnen. Neben ihm steht Danton als „Sensualist“ (nach Heines Begriffsscheidung), als der Sinnenfrohe, als Mensch voll Leben und voll Erlebensfreude. Ihn umgibt erotisch-schwüle Luft. Welcher Deutsche hat vor Büchner die sinnliche Glut einer Hetäre gleich greifbar gemacht? Und wenn alles, was von dieser Seite in Büchners „Danton“ gesagt wird und geschieht, an Brentano gemahnt, so wird nur noch fühlbarer, wie sehr auch Büchner Erotik als sinnlich-übersinnlicher Freier empfand. Romantische Sehnsucht, hinter der sich innere Leere verbirgt, Liebe, die dem Leben Inhalt gibt, waltet wie in Brentano auch in Büchners Danton. Romantisches Gefühl ist da schon bei weltschmerzlicher Blasiertheit angelangt und kann über das Einerlei des Lebens drastisch genug klagen, über die Pflicht, immer das Hemd zuerst und dann die Hose darüberzuziehen und des Abends ins Bett und morgens wieder herauszukriechen und einen Fuß immer vor den andern zu setzen. Ähnliche Stimmung trägt Büchners Lustspiel „Leonce und Lena“, eine Steigerung von Brentanos „Ponce de Leon“. Dem Revolutionsstück verwandt wird dies Lustspiel, indem es mit der Vorstellung eines kommenden Dritten Reiches froher, beglückender Sinnlichkeit spielt. Lustspiel wie Tragödie bewegen sich zwischen den beiden weit auseinanderliegenden Polen: blasierter Weltschmerz und Eröffnung des Weges in eine neue, bessere Zukunft des Gesellschaftslebens. Schwerer als beide Stücke wiegt „Woyzek“, ein Bruchstück, rasch hingekritzelt, doch gerade in solcher Gestalt ein in sich geschlossenes Bild des Lebens, urverwandt der Darstellungsform, die sich viel später im Expressionismus durchsetzen sollte. Nur die entscheidenden Augenblicke sind, noch viel sprunghafter als in Grabbes Spätlingen, herausgeholt und aneinandergereiht. Sie spiegeln das Schicksal eines Unterdrückten, dessen Gefühl überempfindlich ist und dämonisch zu Untaten treibt, wenn es sich tief verletzt sieht. Dummer noch und wuchtender lastet Sinnlichkeit auf den Menschen dieses Stücks als in „Danton“ oder „Leonce“. Viele Worte stehen diesen Triebmenschen nicht zu Gebote; nur wer, Karikatur mehr als Mensch, die Gegenseite vertritt, drückt sich breiter aus. Ein dramatisiertes Volkslied, gestaltet von einem, dem romantisch das Volkslied lieb war, zumal da, wo es den Stimmungen von Bürgers „Lenore“ nahekam.

Der geringe Raum, den dieses Handbuch für die Darstellung der deutschen Romantik gewährt, kann um so eher eingehalten werden, als ja eine ältere Darstellung von mir vorliegt, deren Einzelheiten hier nicht wiederkehren sollen. Sie umfaßt die Bände 232 und 233 der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“, ist 1908 zum erstenmal ausgegeben worden und hat jetzt die 5. Auflage erreicht: „Deutsche Romantik I. Welt- und Kunstanschauung“ (Leipzig und Berlin 1923) und „II. Die Dichtung“ (ebenda 1926). Die oben (S. 31) erwähnte Gefahr, in einer Beschreibung der deutschen Romantik mehr von Weltanschauung als von Dichtung zu reden, ist diesmal ohne Bedenken zu meiden, weil auf den ersten Teil der älteren Arbeit hingewiesen werden kann. Das Nachwort der 5. Auflage des zweiten Teils (S. 95ff.) nimmt Stellung zu der neueren Erforschung der deutschen Romantik und faßt knapp zusammen, was ausführlich in *GuG* dargelegt wird, vor allem in Auseinandersetzung mit Fritz Strich und mit dessen verwandter und doch auch verschiedener Deutung. Sie ist enthalten in dem Werk „Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit“ (zuerst München 1922).

Ein Stück Bibliographie der deutschen Romantik findet sich in meiner Ausgabe von R. Hayms Werk „Die romantische Schule“ (S. 929ff.). Für die 5. Auflage (Berlin 1928) hat Josef Körner dieses Verzeichnis ergänzt. Einem weiteren Umkreis deutscher romantischer Dichtung dient Körners Bibliographie zu Wilhelm Scherers und Oskar Walzels „Geschichte der deutschen Literatur“ (4. Auflage, Berlin 1928, S. 836ff.). — Eine wertvolle Würdigung der neueren Arbeiten über deutsche Romantik ist Julius Petersens „Wesensbestimmung der deutschen Romantik“ (Leipzig 1926).

S. 25ff. Richard Ullmann und Helene Gotthard, Geschichte des Begriffes „Romantisch“ in Deutsch-

land (Germanische Studien, hrsg. von E. Ebering, Heft 50, Berlin 1927). Diese Frankfurter Dissertation möchte ausführlich begründen, was von Franz Schultz in der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 2, 349ff. gegen die wissenschaftliche Benutzung des Wortes „Romantik“ vorgebracht worden war. Der Wert der Arbeit liegt in der reichen Fülle von Belegstellen für die Geschichte des Wortes „romantisch“. Dagegen vergreift sie sich aus Mangel an Weitblick, soweit sie aus diesem Stoff Folgerungen zieht. F. Schultz' Artikel „Romantik“ R 3, 107ff. tut einen Schritt zurück, indem er (S. 110) eine recht brauchbare Begriffsbestimmung im Sinn einer „Arbeitshypothese“ vorträgt; überhaupt ist der Artikel minder umstürzlerisch, als nach älteren Äußerungen des Verfassers zu erwarten wäre, nimmt aber zu manchem nicht Stellung, was in jüngster Zeit über Romantik gesagt worden ist.

S. 26. Künstlerische Absicht: *GuG* S. 67ff. — Haptik und Optik: Hermann Friedmann, Die Welt der Formen, System eines morphologischen Idealismus, 2. Aufl., München 1930; vgl. *GuG* S. 410.

S. 26ff. Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Regensburg 1912–18; 2. Auflage ebd. 1923–28. Der dritte Band enthält die Darstellung der Romantik bis 1814. J. Nadler, Die Berliner Romantik 1800–1814, ein Beitrag zur gemeinvolkischen Frage: Renaissance, Romantik, Restauration, Berlin 1921. Vgl. O. Walzel, Deutsche Romantik in neuem Licht (Zeitschrift für Bücherfreunde, N. F. 14, 8ff.).

S. 27. Erweckung nichtdeutscher Romantik durch die deutschen Romantiker: Josef Körner, Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa (Schriften zur deutschen Literatur, für die Görresgesellschaft hrsg. von Günther Müller, Bd. 9, Augsburg 1929).

S. 28. Brüder Boisseree: vgl. O. Walzel, Göttingische gelehrte Anzeigen 1918 S. 447ff.

S. 29. Wilhelm Schlegel, Umriss, entworfen auf einer Reise durch die Schweiz (Sämtliche Werke, Leipzig 1846, 8, 154ff., bes. S. 161ff.).

S. 30. Ricarda Huch, Romantik: A 2, S. 337ff.

S. 31ff. Carl Schmitt, Politische Romantik, 2. Aufl. München 1925.

S. 34. Der Dichter als Wissender des Unbewußten: vgl. O. Walzel, Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit, München 1913, bes. S. 77ff.

S. 35. Diltheys Typen: s. oben zu S. 12.

S. 38f. Hier ist nur kurz angedeutet, was in *GuG* S. 328ff., in dem Kapitel „Deutsche Gotik und deutsche organische Form“, dargelegt und daher hier nicht wiederholt wird. Vgl. auch A 2 S. 85ff. und 114ff.

S. 40f. „Auf dem See“: oben 1, 234 zu S. 225. — Lieder aus Tiecks „Magelone“: A 2 S. 102ff.; *GuG* S. 341ff.

S. 45ff. Wortausdruck der Romantik: Hermann Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil, Leipzig 1878, S. 96ff. — Farbe: Walter Steinert, L. Tieck und das Farbenempfinden der romantischen Dichtung, Dortmund 1910.

S. 48. Musikalität und Promusikalität: *GuG* S. 352ff.

S. 50. W. Schlegel und Bernhadi über Sonett und Verwandtes: *GuG* S. 181ff.

S. 51f. Laurence Sterne: oben 1, 140f., 145f.

S. 52. Jean Pauls Inhaltsverzeichnisse: *W* S. 130f.

S. 53ff. Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung, Marburg 1927, 1, 388 zu „Hesperus“, Hundsposttag 34. — Morgenstern: vgl. O. Walzel, Ironische Umkehrung des Wortsinns (Zeitschrift „Die Böttcherstraße“, Heft 10, April 1929 S. 9ff.) — „Jetzt legte er den schönen Weg . . .“: „Hesperus“, Hundsposttag 28, Dritter Osterfeiertag (kurz vor dessen Ende).

S. 55. Introvertiert und extravertiert: *GuG* S. 397 zu S. 79.

S. 56. Fritz Brüggemann, Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment, Jena 1909; vgl. O. Walzel, Deutsche Romantik, 5. Aufl. 1, 18ff.

S. 59. Lyrische Einlage: P. Neuburger, Die Verseinlage in der Prosadichtung der Romantik, Leipzig 1924. — „Ofterdingen“: *GuG* S. 205ff.

S. 67. Wanderjahre; oben 1, 348ff. — Novelle: *W* S. 231ff.

S. 71. Schillers Lehre von der Tragödie: oben 1, 310ff.

S. 72. Gebärde bei Tieck: Ignaz Gentges, Tiecks Märchenbühne, die Geste als Wort und Gebärde im Drama Ludwig Tiecks (Jahrbuch „Das deutsche Theater“ 1, 144ff. Bonn und Leipzig 1923). — Romantische Komödie: O. Walzel, Zeitschrift für den deutschen Unterricht 30, 481ff.

S. 75ff. Vgl. O. Walzel, Heinrich von Kleists Kunst, Bonn 1928.

S. 77f. Tragik im Zeitalter der Aufklärung: oben 1, 30.

S. 85. Herbert Cysarz, Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft, Halle a. d. S. 1926 S. 297.