



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart

Walzel, Oskar

Wildpark-Potsdam, 1930

II. Zwischen Juli- und Märzrevolution

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

II. ZWISCHEN JULI- UND MÄRZREVOLUTION

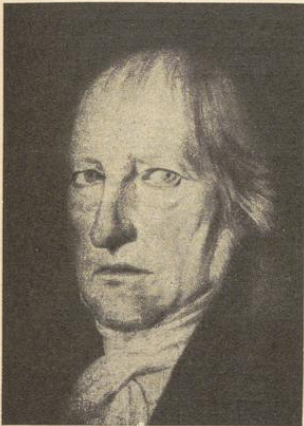
1. Jungdeutsches Wesen und Kämpfen

1830 und 1848 vollzieht sich in Paris ein Umsturz. Beidemale wird das Muster der großen Französischen Revolution nachgebildet. Doch was geschieht, greift weit weniger tief und wirkt sich in viel bescheidenerem Maßstab aus. Die Fortschrittsfreunde in Deutschland begnügen sich 1830, bewundernd und zustimmend ihre Blicke nach Paris zu richten. Erst 1848 wagen sie zu tun, was schon 1830 in Paris getan worden war. Sie unterliegen, und während in Frankreich beidemale ein Schritt nach vorwärts getan wird, gewinnt auf dem gesamten deutschen Boden der Rückschritt nur noch stärkere Macht. Die Umstürzler kommen ins Unrecht. Man verdenkt ihnen minder, daß sie nichts erreicht, als daß sie falsche Mittel in Bewegung gesetzt haben. So stellt sich, was nach 1848 im deutschen Geistesleben die Oberhand gewinnt, gegen die Vorbereiter und Träger der Revolution von 1848.

Allein schon in den achtzehn Jahren zwischen Juli- und Märzrevolution fällt den politischen Fortschrittsdichtern durchaus nicht die gesamte Führung des deutschen Geisteslebens zu. Das „Junge Deutschland“ und die „Politischen Dichter“ stoßen sofort auf eine Gegenbewegung. Sie bereitet vor, was dann nach 1848 den Kampf gegen die erfolglosen Umstürzler aufnimmt, den „Realismus“, der in mannigfacher Abwandlung bis zum Ende des Jahrhunderts und noch ein paar Jahre später in der deutschen Dichtung herrscht. Das Junge Deutschland tut den Mund weit genug auf, um zunächst den Eindruck zu wecken, als sei es der eigentliche und entscheidende Ausdruck des Zeitalters. Vielmehr wird ihm früh von dem keimenden Realismus der Raum eingeengt, am fühlbarsten in den bernischen Dorfgeschichten von Jeremias Gotthelf, doch auch in mehr oder minder verwandten Erzählungen aus anderer Gesellschaftsschicht, Zeit, Umwelt. Wie laut auch Junges Deutschland und politische Dichter ihre Stimme erklingen lassen, sie können gleichwohl den Zug der Zeit nicht von dem Ziel ablenken, zu dem damals schon die deutsche Dichtung strebt, um es nach 1848 zu erreichen.

Jungdeutsche und politische Dichtung kehrt sich ebenso von der Romantik ab wie der frühe Realismus. Es gilt da wie dort nicht bloß, romantisches Dichten, sondern romantisches Wesen zu überwinden. Dabei geht der Realismus ein wesentliches Stück über die politische Umsturzdichtung hinaus. Indem er sie bekämpft, ist er sich bewußt, daß auch in ihr noch viel Romantisches sich auslebt. Ja er macht dies Romantische zur Ursache des Mißerfolgs der Freiheitsforderer aus der Zeit vor 1848. Er verdenkt ihnen, daß sie wie das ganze Leben auch die Politik nicht realistisch genug gesehen haben. Die Realisten stehen unter der Wirkung des keimenden deutschen Materialismus und fühlen sich deshalb der Romantik um so fremder. Freilich arbeitet auch schon das Junge Deutschland mit materialistischen Gedanken, sucht sie indes mit der Verherrlichung des Geistes, die durch Hegel im höchsten Sinne verfochten worden war, zu verknüpfen. Der Jungdeutsche fühlt sich als Ritter vom Geist noch zu einer Zeit, in der die Wissenschaft den Geist bereits abgesetzt und an seiner Stelle den Stoff zum Herrscher erhoben hatte. Er weiß allerdings, daß er eine Stellung verteidigt, die der Vergangenheit angehört, also schon überwunden ist.

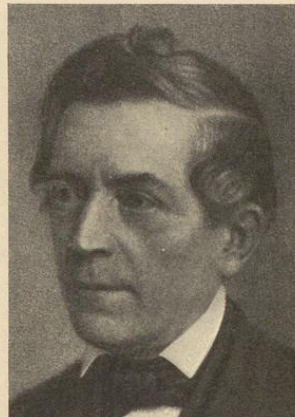
Der deutsche Materialismus entstammt unmittelbar der Schule Hegels. Kurz vor seinem Tod (1831) beginnen Schüler Hegels als Junghegelianer ihren eigenen Weg zu gehen, mit den Denkmitteln ihres Lehrers das Gegenteil seiner Lehre zu verfechten. 1830 waren Ludwig Feuerbachs „Gedanken über Tod und Unsterblichkeit“ erschienen, der erste Vorstoß des deutschen Materialismus, der erste Versuch, den Menschen den Glauben an eine jenseitige



77. Hegel. Gemälde von Schleiermacher. Berlin, Nat.-Gal.



78. Ludwig Feuerbach. Photographie



79. David Friedrich Strauß. Zeichnung

Welt abzugewöhnen. Feuerbach bricht, nachdem seit langer Zeit Philosophie ein allerwichtigstes Feld deutscher Geistesarbeit gewesen war, den Stab über sie und spricht aus, was bis über das Ende des Jahrhunderts hinaus allgemeingültige Ansicht bleiben sollte: Seine Philosophie sei, daß er keine Philosophie habe.

Fünf Jahre nach Feuerbachs Schrift vernichtet der andere Junghegelianer, David Friedrich Strauß, durch sein „Leben Jesu“ den Versuch Hegels, Glauben und Wissen zu versöhnen, mit Hegels Philosophie das Christentum als absolute Religion zu erweisen. „Kritisch“ betrachtet Strauß die Überlieferungen von Jesus, er nutzt die Mittel wissenschaftlicher Quellenuntersuchung und sieht dabei Jesus gleichfalls nur vom Blickpunkt des Diesseits. Feuerbach bestimmt für lange Zeit und an wichtigster Stelle das Denken Heines. Das Buch von Strauß spielt eine große Rolle in Gutzkows Sinnen und Dichten. Doch was der Materialismus dem deutschen Dichter eigentlich zu geben hatte, stellt sich erst später heraus und wird zuerst von Gottfried Keller erreicht: eine unbeschränkte Freude am Reichtum des Diesseits, eine Erklärung der Wirklichkeit; wer wie Feuerbach alles Erleben des Menschen nur noch im Diesseits sich abspielen läßt, legt ja von vornherein nahe, das Diesseits bis in seine letzten Winkel auszukosten und nur in ihm Erfüllung aller Wünsche und mit ihr Befriedigung zu finden.

Eine neue Stellung zur Wirklichkeit nimmt auch das Junge Deutschland für sich in Anspruch. Ihm hat ja die Romantik vor allem zu danken, daß sie einer späteren Zeit weltfremd und träumerisch vorkam. Aber noch fehlt dem Jungdeutschen die Ruhe, sich in den Reichtum der Erscheinungswelt hineinzuleben. Wenn er von Wirklichkeit spricht, meint er anderes: Der Gegenwart will er gerecht werden, dem Augenblick seine Wünsche abhören. Er ist der geborene Tagesschriftsteller, dem die Vergangenheit so gut wie nichts, dagegen das, was Tag für Tag sich ereignet, alles bedeutet. Es heißt, den Reichtum der deutschen Romantik unterschätzen, wenn ihr die Neigung, dem Tag gerecht zu werden, völlig abgesprochen würde. Arbeitet sie doch der einen tagesschriftstellerischen Ausdrucksform vor, die im Jungen Deutschland sich mehr und mehr ausbildet, dem Feuilleton. Aber gerade die deutsche Romantik hatte den Zusammenhang der Gegenwart mit früher und frühester Vergangenheit her-



80. Rahel Varnhagen. Relief von Friedrich Tieck

zustellen versucht. In diesem Sinne kämpfte sie gegen die Französische Revolution und gegen deren Folgeerscheinungen. Das Junge Deutschland erblickte in der Französischen Revolution notwendigerweise sein Vorbild und daher mindestens in der späten deutschen Romantik das gefährlichste Hemmnis, auf deutscher Erde zu erreichen, was die Französische Revolution erstrebt hatte. Hier liegt die wahre Voraussetzung des Kampfes, den das Junge Deutschland, den am merklichsten Heines Buch über die Romantik gegen die deutsche Romantik führt.

Indem zurückgegriffen wird zu den Absichten der Französischen Revolution, rückt die Weltanschauung wieder in den Vordergrund, mit der die Französische Revolution gearbeitet hatte: die Aufklärung des 18. Jahrhunderts. Sie war vom deutschen Klassizismus und der deutschen Romantik überwunden worden. Der Irrationalismus, den man gegen die Aufklärung aufgeboten hatte, erstieg seinen Gipfel in der späten Romantik. So wird er zu einem Angriffspunkt der Jungdeutschen, ebenso wie die Wendung zum Katholizismus,

die Hand in Hand mit ihm in der Romantik sich zuletzt durchsetzt. Selbstverständlich verbindet sich mit all dem der Kampf gegen die Vorrechte höherer Stände; ihn empfahl schon die Französische Revolution, während die Romantik, der Überlieferung getreu, alte Ständeordnung aufrecht erhalten wollte. So scheidet sich das Junge Deutschland scharf und deutlich ab von der späten Romantik. Aber sie selbst war ja Grundsätzen untreu geworden, die sie in ihren Anfängen vertreten hatte. Viel zu erbittert kämpfte die neue Zeit gegen damals jüngste Vergangenheit, als daß sie sich bewußt geworden wäre, wie viel sie mit einer nur wenig älteren Vergangenheit noch gemein hatte. Man übersah, daß schon Widerspruch gegen die späten Absichten der Romantik Gesinnungsverwandtschaft mit der Frühromantik bedeuten konnte. Nur selten greift ein Jungdeutscher bewußt zurück zu Geistesleistungen der Romantik aus der Zeit um 1800 und nutzt sie für seine eigenen Zwecke. Das tut etwa Gutzkow, wenn er Friedrich Schlegels „Lucinde“ und Schleiermachers Briefe über sie neu herausgibt.

Den greifbarsten Beweis für enge Zusammenhänge von Romantik und Jungem Deutschland bietet die Tatsache, daß zwei Frauen, die von der deutschen Romantik herkamen, den Jungdeutschen ungemein viel bedeuteten: Rahel Varnhagen und Bettine Brentano. Beide leiteten ihren Lieblingsgedanken der frühen Romantik zu. Leicht erweist sich das an Rahel. Sie hatte am Ende des 18. Jahrhunderts mit den Berliner Romantikern, zumal mit Schleiermacher und Friedrich Schlegel, in naher Beziehung gestanden, also mit allerwichtigsten Stiftern der Romantik. Ihr wahrer Beruf war, Gedanken anderer empfänglich nachzuerleben, nicht Eigenes zu schaffen. Vielmehr nahm sie alles Neue, was ihr von der Zeit geboten wurde, mit

Germania
 von
 dem Dichter.

Von Heinrich
 von Kleist, in Dali-
 den 1808 gedichtet
 und neugedruckt zu
 schreiben. —

L. Fick.

1.
 Du bist mein Landmann,
 Du bist mein lieber Mann,
 Du bist mein Freund und Helfer,
 Du bist mein Bruder,
 Du bist mein Liebster,
 Du bist mein Leben,
 Du bist mein Glück,
 Du bist mein Heil,
 Du bist mein Gott!

Ges.

Lied! — Du bist mein Landmann,
 Du bist mein lieber Mann,
 Du bist mein Freund und Helfer,
 Du bist mein Bruder,
 Du bist mein Liebster,
 Du bist mein Leben,
 Du bist mein Glück,
 Du bist mein Heil,
 Du bist mein Gott!

2.

Du bist mein Landmann,
 Du bist mein lieber Mann,
 Du bist mein Freund und Helfer,
 Du bist mein Bruder,
 Du bist mein Liebster,
 Du bist mein Leben,
 Du bist mein Glück,
 Du bist mein Heil,
 Du bist mein Gott!

derart mitfühlender Aneignungskraft hin, daß sie dem großen Kreis der Bewunderer schöpferischer erscheinen mochte als ihre Anreger. Ordnete sich nicht sogar in ihr die große Menge von Zeitgedanken, die sie übernahm und verfocht, zu einem in sich geschlosseneren Ganzen als bei den schöpferischer veranlagten Naturen? In Rahels Glaubensbekenntnis verband sich alles, was von Friedrich Schlegel und Schleiermacher im Dienst höherer Geistesbildung der Frau vorgetragen worden war, mit rückhaltloser Verehrung Goethes. Er war ihr nicht bloß der unerreichbar große Dichter, auch der Befreier der Menschen aus dem Engen einer Weltbetrachtung, die dem Naturhaften im Menschen nicht traute; die Romantik übersah gern, wie nahe ihr auch von dieser Seite Goethe stand. Solche Befreiung des Menschen entdeckte Rahel aber auch in der Gesellschaftslehre des Saint-Simonismus, hier vollends verbunden mit dem neuen Glaubenssatz des 19. Jahrhunderts, dem Altruismus. Nur ganz zuletzt hatte auch Goethe sich solchem Glauben zugewendet.



81. Bettine von Arnim.
Medaillonbild von A. v. Arnim Baerwalde

Bettine Brentano überlebte Rahel und konnte daher den Wünschen der politisch vorwärtsdrängenden Zeitgenossen noch gerechter werden, sich mit dem König auseinandersetzen, der die Hoffnungen der Jungdeutschen und der politischen Dichter nicht erfüllte, mit Friedrich Wilhelm IV., ihm schonendere Behandlung eines dieser politischen Dichter, Gottfried Kinkels, freilich erfolglos, empfehlen. Dem König schilderte sie auch eindringlich die Not des Arbeiterstandes. In Schatten stellte sie selbst alle ihre anderen Werke durch ihr berühmtestes, höchstgefeiertes und schärfstverurteiltes Buch: „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde“. Von anderem Gesichtswinkel und mit durchaus verschiedenen Tönen huldigte sie wie Rahel dem Großen, gegen den das Junge Deutschland zunächst Sturm lief. Bettine konnte sich noch der Bekehrung freuen, die sich den Jungdeutschen an dieser Stelle endlich ergab; Heine, aber auch Gutzkow schritt weiter zu einer Verklärung Goethes.

Wer nur Nachblüte der Romantik in einem guten Teil des Wirkens der Jungdeutschen sieht, darf sich auf deren Verhältnis zu Rahel und Bettine berufen. Den Mittelpunkt bedeutet da der Kampf für die Geistesrechte der Frau. Indem die Jungdeutschen einen neuen Typus der Frau herausbilden wollen, denken sie an Rahel und Bettine, nehmen sie besonders gern wieder auf, was von Rahel mit gleicher Absicht gesagt worden war, und treffen mit Schleiermacher überein, der mehr als einen Satz Rahels über die neuen Ziele der Frau ihr vorweggenommen hat. Naheliegende Folge war, daß die neue Frau des Jungen Deutschlands in Leben und noch mehr in Dichtung den Frauen der Romantik (vor allem der romantischen Romane)



82. Ludwig Börne.
Gemälde von Oppenheim

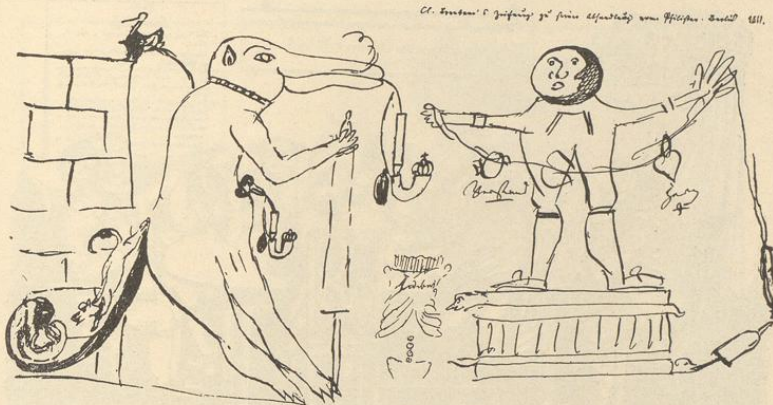
ähnlich sieht. Genau so behält der neue Mann des Jungen Deutschlands viel vom Wesen des Romantikers, zunächst von dessen Verfalligkeiten. Das ist immer noch Nachfolge Werthers. Sie hat sich inzwischen an Byron gebildet, lange ehe der jungdeutsche Mensch sich herausgestaltete. Immer noch ist Ideal nicht der Nervenkräftige, sondern der Feinfühlige, der Nervöse, der Geistreiche. Das Schillernde romantischer Naturen bleibt in den Jungdeutschen bestehen, der „Okkasionalismus“ steigert sich noch. Unverrückbar Festes gibt es auch



83. Joseph Görres.
Gemälde von Settegast

für sie nicht, es sei denn der Wunsch nach größerer Freiheit im Leben der Gesellschaft. Sogar dieser Wunsch hält nicht durch. Die jungdeutschen Dichter selbst hatten bald von Abtrünnigen zu berichten, die um des Vorteils willen ihre politische Überzeugung aufgaben; Gutzkow tut das im Drama, Laube im Roman. Vollends ist „Okkasionalist“ in Fragen der Politik Heine. Ihn traf aus nächster Nähe bald der Vorwurf, er sei ein Talent und kein Charakter. Hätte er nicht das Recht gehabt, seinen Widersachern entgegenzuhalten, solche Charakterlosigkeit entspreche dem Geist des Zeitalters?

Am Eingang des Jungen Deutschlands steht indes ein Mann, der im strengsten Sinne des Worts charaktervoll genannt werden darf. Jude wie Heine, vertritt er einen durchaus anderen Typus. Heine weist gute und bedenkliche Züge des Kulturjudentums, vor allem aber die Neigung, sich selbst zu bewitzeln, mit dem Hintergedanken, durch solche Selbstverspottung die eigene Geistesfreiheit und Überlegenheit zu bezeugen. Börne ist von dem einheitlicheren und einseitigeren Lebensgefühl des Gettojudentums erfüllt. Fanatisch verfiert er seine rückschrittföndliche Gesinnung. Das drängt ihn von vornherein zur Verneinung. Entspricht indes grundsätzliches Ablehnen der Ansicht anderer nicht auch dem Gettojudentum? Schon als Börne nur Bühnenkritik zu treiben hatte, kennzeichnete sich die volle Schärfe solchen Verurteilens. Nicht einmal die Romantik war gleich weit gegangen. Um so mehr bleibt in der Nachfolge Börnes bis auf unsere Tage seine Haltung bestehen. Sicherlich kämpft er als Kritiker manchen guten Kampf, lehnt ab, was Ablehnung verdient, etwa die Schicksalstragödie, hat Verständnis für Wertvolles, das anderswo unverstanden blieb. Neue Gesichtspunkte und Fragen der Ästhetik hatte er so wenig aufzuzeigen wie das gesamte übrige Junge Deutschland. Es übernahm da, was es vorfand, zunächst Gedanken Schellings, die von Klassizismus und Romantik vorbereitet worden waren, dann auch manches von Jean Paul. Das gilt genau so wie von Börne auch von dem Verfasser der „Ästhetischen Feldzüge“ (1834), von Ludolf Wienbarg. Nur später hatten Jungdeutsche wie Theodor Mundt Förderliches über Einzelfragen der Poetik vorzutragen, etwa über die Novelle, dann über die Kunst ungebundener Rede. Neu ist



84. Zeichnung Brentanos zu seiner Abhandlung vom Philister. Berlin, Staatsbibliothek.
Sg. Varnhagen

an Börnes Kritik der Zug zum unkünstlerischen Maßstab, zunächst zur Beurteilung der Dichtung vom Standpunkt der Politik. Man fühlte sich als Fortsetzer Herders und Jean Pauls, wenn man Kunst nicht gleich dem Hochklassizismus und der Frühromantik vom Standpunkt der Kunst sehen wollte, sondern vom Standpunkt des Lebens. Im Leben des Zeitalters aber standen politische Fragen an der Spitze. Mehr und mehr gewannen in Börnes Schriften politische Erwägungen den Vordergrund. Das bezeugen die Aufsätze, die er 1822/23, schon zur Zeit des ersten Aufenthaltes in Paris abfaßte, dann, seine berühmteste Leistung, die „Briefe aus Paris“; sie entstanden, seitdem er unmittelbar nach der Julirevolution in Paris sich angesiedelt hatte. Unentwegt, zunächst erfolglos, später freilich stark nachwirkend, predigen sie den Umsturz. Sie treiben Politik im Sinne des Gemüts, politische Einsicht verraten sie nicht. Sie vertreten den Standpunkt des Tages so unbedingt, daß sie ohne Bedenken heute als falsch erscheinen lassen, was sie ein paar Tage vorher für das einzig Richtige gehalten hatten.

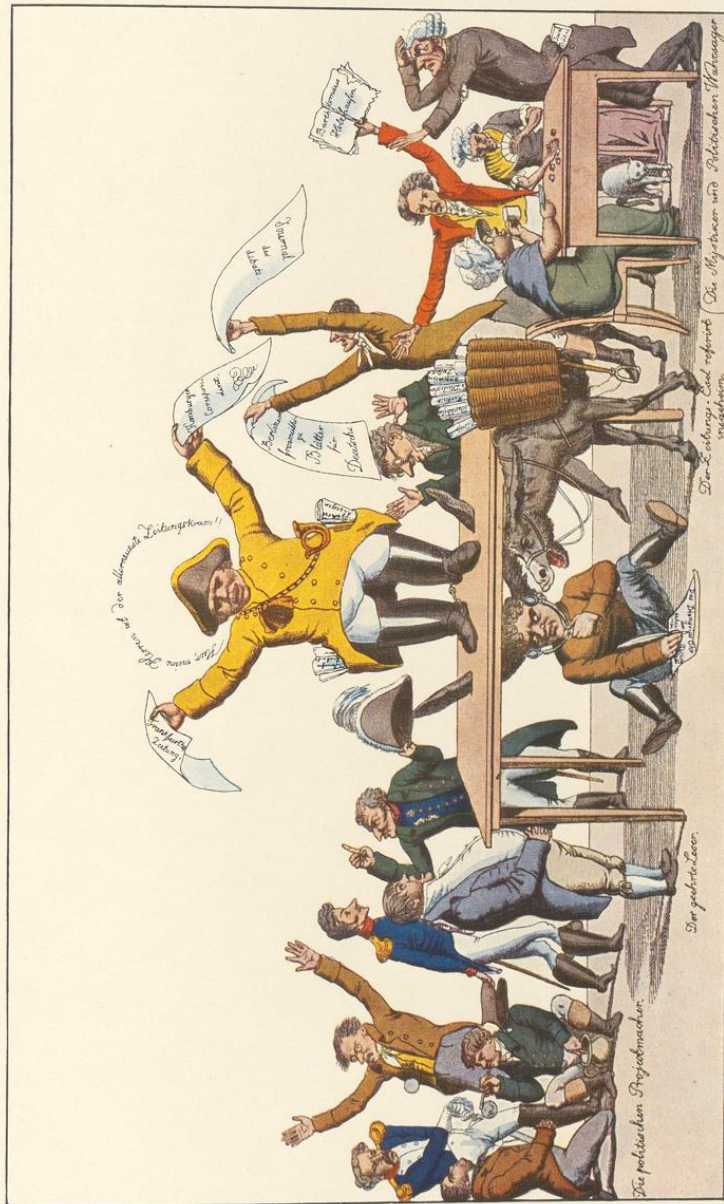
Zur eigentlichen Leistung Börnes wird dergestalt nicht der Gedanke, den er vertritt, sondern der Ausdruck, den er dem Gedanken schenkt. Börne ist einer der wichtigsten Vorbereiter der kommenden Tagesschriftstellerei. Die Sprache der Presse gewinnt durch ihn eine völlig neue Form. So zählt er auch zu den Ahnherren des deutschen Feuilletons, mindestens des Feuilletons, das in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vor allem von der Wiener Presse gepflegt wurde. Es mag überraschen, daß in solchem Zusammenhang auch Jean Paul zu einem der Vorbereiter des Feuilletons wird. An Jean Paul hatte sich Börne gebildet, in seinen Anfängen mit Ausdrucksbräuchen Jean Pauls die Lieblingsgegenstände von Jean Pauls Spott aufs Korn genommen, voran das Kleinliche und Bedrückende deutschen Lebens in kleinstaatlicher Zeit. Ein Zusammenhang mit der Romantik und mit ihrem Kampf gegen den Philister ergibt sich da; auch die Romantik, voran Clemens Brentano, hatte in diesem Kampf Waffen Jean Pauls benutzt. Führende Rolle fällt wie bei Jean Paul und Brentano auch bei Börne dem Witz zu. Worthäufungen, zuweilen auch wie ironische Zeugnisse für scheinbare Gelehrsamkeit gefaßt, wollen witzig wirken. Sogar Heine arbeitet in seiner Jugend gern mit ihnen. Fortschreitend gibt er wie Börne sie auf. Heine selbst wies hin auf die Wandlung, die



85. Der Denker-Club. Auch eine neue deutsche Gesellschaft.
 Karikatur auf die geistige Bevormundung des deutschen Volkes durch die Karlsbader Beschlüsse.
 Um 1820

in Börnes letzten Schriften, auch in dem Pamphlet „Menzel, der Franzosenfresser“, dem Stil Börnes erstand und ihn läuterte und hob.

Wie innig Börne den Dichter und vor allem den Menschen Jean Paul schätzte, bezeugte nach Jean Pauls Hingang seine Gedenkrede. Jean Paul spielte er gegen Goethe aus. Er setzte fort, was schon bei Görres sich ankündigt. Mochte die Gruppe um die Brüder Schlegel im Laufe der Zeit viel zurücknehmen, was sie einst zu Goethes Gunsten gesagt hatte, so setzte sich erst bei Görres ein Übergang aus Goethes Lager in das Jean Pauls und demgemäß auch Herders durch. Börne geht weiter zu unbedingter Ablehnung Goethes, Wolfgang Menzel tat es nicht anders. Schon dies gemeinsame Ankämpfen gegen Goethe verrät Verwandtschaft zwischen den dreien. Börne hätte Menzel, Menzel das gesamte Junge Deutschland und dieses Junge Deutschland Görres nicht so erbittert befehdet, wenn nicht im Hintergrund das Bewußtsein gestanden hätte, aus einer Bundesgenossenschaft von einst habe sich Gegnerschaft ergeben, der eine sei dem anderen abtrünnig geworden. Was von Görres im „Rheinischen Merkur“ verfochten worden war, hätte freilich nie die Zustimmung Börnes oder Heines gefunden. Als indes die politische Reaktion nach dem Wiener Kongreß zu erwachen begann, hatte das preußische Ministerium den Bundesgenossen von einst im Kampf gegen Napoleon, Görres, übel genug behandelt, um ihn in das Lager der Gegner zu treiben. Solche Haltung hätte Görres zum rechten Förderer des kommenden Jungen Deutschlands gemacht, wäre er nicht Vorkämpfer des Katholizismus geworden. Menzel vollends stand, sosehr er Gesinnungsgenosse von Görres und romantisch-burschenschaftlich Verfechter des Deutschtums war, noch lange den Vertretern der jungdeutschen Generation sehr nahe und verwertete als Schriftleiter gern ihre Begabung. Endlich erkannte er, was ihn von diesen Mitarbeitern trennte. Ins Gewicht fiel nicht am wenigsten die Verehrung, die von jungdeutscher Seite den Franzosen entgegengebracht wurde, dann aber auch den politischen, gesellschaftlichen und sittlichen Umsturzgelüsten der Pariser. Der Franzosenfresser Menzel klagte die Jungdeutschen beim Bundestag an; als Denunziation



Die Politiker.

Karikatur aus dem Berliner Vormärz. Verspottung der politischen Kammergäßerei und der kritiklosen Aufnahme von Zeitungsnachrichten

wurde das von ihnen empfunden. Unsäglich wurde ihnen ihre Schriftstellerei durch das Vorgehen des Bundestags erschwert. Zugleich aber sahen sie sich, fast zu ihrer Überraschung, durch den Bundestag zu einer einheitlichen Gruppe, eben zum „Jungen Deutschland“, verknüpft. Heine, Gutzkow, Wienbarg, Mundt und Laube wurden durch den Erlaß des Bundestags vom 10. Dezember 1835 weit enger miteinander verbunden, als sie selbst bisher ihr wechselseitiges Verhältnis gefaßt hatten. Begreiflich war, daß sie rasch wieder auseinander strebten und daß sich bald Gegensätze von einer Schärfe ergaben wie der zwischen Heine und Gutzkow.

Der Ausdruck Junges Deutschland war freilich schon vorher von denen gebraucht worden, die der Bundestag zu Jungdeutschen stempelte; auch Wienbargs „Ästhetische Feldzüge“ verwerten ihn. Sie bestimmen, was die neue Altersschicht bezeichnet. Es ist zum guten Teil Verneinung; nicht anerkannt wird der Adel, die tote Gelehrsamkeit, das Philistertum, zumal soweit sie sich als altdeutsch geben. Gegen das Alte wird das lebendige Leben aufgerufen. Lebensnäher soll die Welt des Schönen werden, sittliche Ästhetik gegen ästhetische Sittlichkeit sich kehren. Das ist auch Kampf im deutschen Sinne gegen Überschätzung der künstlerischen Gestalt. Wienbarg folgert, daß solch unmittelbaren Lebensansprüchen Versichtung nicht mehr genüge. Sosehr er Heine schätzt, er erblickt in ihm weit weniger den Lyriker als den Neugestalter ungebundener Rede, den Schriftsteller, der das Leben im ganzen Umfang zum Gegenstand seiner Werke macht. Abermals erweist sich, wieweit die eigentliche künstlerische Leistung des Jungen Deutschlands in dem liegt, was es für die deutsche Prosa geleistet hat. Wenige Jahre später sollte den politischen Zwecken der Jungdeutschen der Vers wieder in stärkstem Ausmaß dienen. Die „politischen“ Dichter der vierziger Jahre entfesselten in gebundener Rede neue aufwühlende Kräfte. Dennoch wurde von Wienbarg vorweggenommen, was im späteren 19. Jahrhundert sich mehr und mehr durchsetzte. Die beherrschende Stellung, die der Erzählung in ungebundener Rede dann zufiel, erhärtet, wie richtig er gesehen hat. Es kam wirklich ein Zeitalter der Prosa zustande.

Wienbarg dachte vor allem an Heines Schriften in ungebundener Rede. Der Erzählung standen sie grundsätzlich fern. Heine ist kein Erzähler und bleibt bewußt mit dem Roman der Weltliteratur nur soweit in Fühlung, als dieser Roman — was er seit ältester Zeit immer gern tat — seine Gestalten auf Reisen schickt. Ehe Heine nach Paris ging, hatte er in seinen „Reisebildern“ die eine Form seines künstlerischen Ausdrucks festgelegt, ungefähr gleichzeitig im „Buch der Lieder“ von 1827 eine andere, den ersten Typus seiner Lyrik. Da wie dort knüpft er an Vorhandenes an. Das reicht auf der einen Seite über Jean Paul zurück bis zu Laurence Sterne, auf der andern Seite zur Romantik. In Menge sind Mittel seiner ungebundenen Rede schon bei Sterne nachzuweisen, am leichtesten soweit Witz in Frage kommt. Ebenso gibt es bei Eichendorff, Wilhelm Müller und anderen Romantikern, zuweilen sogar bei Goethe, Versfolgen, die wie Arbeit Heines klingen. Romantische Ironie lebt sich in Heines Lyrik aus. Aber wie sie bei ihm zu einem sicher gehandhabten Werkzeug spitziger Schlußwirkung des Gedichts wird, so gewinnen auch die Bräuche von Sterne und von dessen Nachfolge in Heines Hand eine ganz neue Sicherheit epigrammatischer Wirkung. Solch freies und zielgewisses, schon dank der Zielgewißheit über das Bestehende hinausgehendes Schalten mit vorhandenem Besitz bleibt bis in unsere Tage Kennzeichen der Wortkunst von Heines Stammesgenossen.

Sterne liebt es, Vorgänge nicht bis an ihr Ende zu verfolgen, erotische Erlebnisse in ihren Einzelheiten der Phantasie zu überlassen. Ein paar Gedankenstriche brechen den Bericht ab und gestatten dem Leser, sich selbst auszumalen, was dann noch geschieht. Dies wohlberechnete Verstummen ist auch Heine nicht fremd. Aber dem Gedankenstrich hat er noch ganz anderes abzulocken. Der Zensur ein



86. Heinrich Heine.
Zeichnung von Tony Johannot

Hund — Du bist nicht gesund — Du bist vermaledeit — In Ewigkeit! — Vor deinem Biß — Behüte mich mein Herr und Heiland Jesu Christ, Amen“. Ebenso wie mit der Politik halte er es mit der Theologie. Vom französischen Lustspiel hat er noch viel zu sagen. Der dritte Brief gelangt endlich zu der Beobachtung, den Deutschen sei in den Werken französischer Dichter der unaufhörliche Sturm und Drang der Leidenschaft ebenso unbegreiflich wie den Franzosen die stille Heimlichkeit, das ahnung- und erinnerungstüchtige Traumleben selbst der leidenschaftlich bewegtesten Dichtung der Deutschen. Der Deutsche kenne nur ein Gestern und ein Morgen, kein Heute, erinnere sich beständig der Vergangenheit und ahne beständig die Zukunft, wisse aber die Gegenwart nicht zu fassen, in der Liebe wie in der Politik. „Mit Verwunderung betrachten sie uns Deutsche, die wir oft sieben Jahre lang die blauen Augen der Geliebten anflehen, ehe wir es wagen, mit entschlossenem Arm ihre Hüften zu umschlingen. Sie sehen uns an mit Verwunderung, wenn wir erst die ganze Geschichte der französischen Revolution samt allen Kommentarien gründlich durchstudieren und die letzten Supplementbände abwarten, ehe wir diese Arbeit ins Deutsche übertragen, ehe wir eine Prachtausgabe der Menschenrechte mit einer Dedikation an den König von Bayern... „O Hund, Du Hund — Du bist nicht gesund...“ Das ganze Hundegebet schließt den dritten Brief ab.

Nicht immer bindet Heine gleich Umfangreiches durch solche Kehrreimtechnik zu einem Ganzen zusammen. Im ersten Teil des Buches „Lutezia“ (Abschnitt XI) verspottet er den Grafen Montalembert. Der Graf erzählte die Legende von der heiligen Elisabeth von Ungarn. Sie sei von so schrecklich christlicher Demut gewesen, daß sie mit ihrer frommen Zunge den rüdigsten Bettlern die Schwären und den Grind leckte, ja daß sie vor lauter Frömmigkeit sogar ihren eigenen Urin soff. Schon auf der nächsten Seite tritt die Wendung kehrreimartig wieder auf. Inzwischen aber scheint es zu ganz anderen Dingen weiterzugehen. Von einer Interpellation ist die Rede, die durch Benoît Fould in der französischen De-

Schnippchen zu schlagen, war den Schriftstellern der Zeit beliebter Sport; genug hatten sie unter ihr zu leiden. Stellen, die von der Zensur gestrichen wurden, konnten durch Gedankenstriche ersetzt werden. Heines „Buch Le Grand“ im zweiten Band der „Reisebilder“ gestaltet das zwölfte Kapitel, wie wenn auch hier die Zensur eingegriffen hätte. Es beginnt mit den Worten „Die deutschen Zensoren“, dann folgt eine lange Reihe von Gedankenstrichen, endlich noch das Wort „Dummköpfe“ und abermals eine Reihe Gedankenstriche.

Solche Witzwirkungen gewinnen indes bei ihm später noch eine berechnete Gestalt. Mehr und mehr entwickelt er zu dem sichersten Spottmittel eine Darstellungsweise, die zunächst irgendeine Wendung stark betont, sie dann nach längerer Zeit kehrreimartig in dem Augenblick wieder hervorholt, in dem sie als vernichtende Pointe sich ausleben kann. Im zweiten Brief „Über die französische Bühne“ 1837 erwägt Heine die Frage, warum wir kein gutes deutsches Lustspiel haben. Nicht der Mangel an politischer Freiheit sei Ursache. Er verfolgt den Gedanken indes nicht weiter, weil er, vom Bundestag an den Pranger gestellt, das politische Gebiet grundsätzlich meide. Jedem politischen Gedanken gehe er auf zehn Schritte aus dem Wege wie einem tollen Hunde. „Wenn mir in meinem Ideengange unversehens ein politischer Gedanke begegnet, bete ich schnell den Spruch... Kennen Sie, liebster Freund, den Spruch, den man schnell vor sich hinspricht, wenn man einem tollen Hunde begegnet? ... „O Hund, Du

putiertenkammer vorgebracht worden war. Thiers erwiderte sie mit einer Antwort, die nach Heine ein Meisterstück von Perfidie war. „Hörte man ihn reden, so konnte man am Ende wirklich glauben, das Leibgericht der Juden sei Kapuzinerfleisch.“ Heine spricht Thiers unmittelbar an, den „großen Geschichtsschreiber und sehr kleinen Theologen“, und entwickelt, welche Bedeutung für das Judentum die Grundanschauung von Reinem und Unreinem gehabt habe. Er schließt: „Nein, die Nachkömmlinge Israels, des reinen, auserlesenen Priestervolks, sie essen kein Schweinefleisch, auch keine alte Franziskaner, sie trinken kein Blut, ebenso wenig wie sie ihren eigenen Urin trinken, gleich der heiligen Elisabeth.“

Angriff auf eine Persönlichkeit bereitet sich bei Heine oft auf solche Weise vor. Einmal — im 4. Buch des „Ludwig Börne“ — läßt er auch Börne dies Mittel verwerten. Heine stellt da fest, gleich ihm selbst habe Börne immer sich für die „Integrität“ Deutschlands eingesetzt. „Ich muß ihm in dieser Beziehung das glänzendste Zeugnis erteilen. Auch keinen deutschen Nachtopf würde ich an Frankreich abtreten“, rief er einst im Eifer des Gesprächs, als jemand bemerkte, daß Frankreich, der natürliche Repräsentant der Revolution, durch den Wiederbesitz der Rheinlande gestärkt werden müsse, um dem aristokratisch absolutistischen Europa desto sicherer widerstehen zu können. „Keinen Nachtopf tret' ich ab“, rief Börne, im Zimmer auf- und abstampfend, ganz zornig. „Es versteht sich“, bemerkte ein Dritter, „wir treten den Franzosen keinen Fußbreit vom deutschen Boden ab; aber wir sollten ihnen einige deutsche Landsleute abtreten, deren wir allenfalls entbehren können. Was dächten Sie, wenn wir den Franzosen z. B. den Raumer und den Rotteck abtreten?“ „Nein, nein“, rief Börne, aus dem höchsten Zorn in Lachen übergehend — „auch nicht einmal den Raumer oder den Rotteck trete ich ab, die Kollektion wäre nicht mehr komplett, ich will Deutschland ganz behalten, wie es ist, mit seinen Blumen und seinen Disteln, mit seinen Riesen und seinen Zwergen... nein, auch die beiden Nachttöpfe trete ich nicht ab!“

Börne selbst führt dergleichen Angriffe mit weniger kunstvoller Berechnung. Immerhin kann er sie wie einen Trumpf am Ende ausspielen, freilich verzichtet er dabei auf das Kehrreimartige und bereitet nur sachlich, nicht gleich Heine durch ausgetüftelte Wahl und Formung eines Wortwitzes vor. Börnes Brief 95 aus Paris erörtert in dem Abschnitt, der vom 7. Januar 1833 datiert ist, Chateaubriands Schrift über die Gefangenschaft der Herzogin von Berry. Natürlich bekämpft Börne diesen Vorstoß eines Legitimisten. Zuletzt berichtet er, in den ersten vierzehn Tagen seien 30 000 Exemplare der Schrift gekauft worden und hätten dem Verfasser 50 000 Franken eingebracht. „Fünzigtausend Franken für sieben Bogen, die Arbeit einiger Tage! So viel hat mir mein dicker Liberalismus in meinem ganzen Leben nicht eingebracht. Der Mund wässert einem darnach, ein Royalist zu werden. Zum Glücke bezahlen sie einem in Deutschland schlecht. Um fünfzigtausend Franken zu verdienen, müßte ich die Schweiz, ganz Nordamerika, Kolumbien, Buenos-Aires, Mexiko totschiagen und fünf oder sechs Preßfreiheiten, ebenso viele Konstitutionen, die Reformbill, den Dr. Wirth, den ganzen Hambacher Berg, Rotteck, Welcker und zum Dessert mich selbst verschlingen. Das wäre ein saurer Verdienst.“

Als Abschluß eines Abschnitts gewinnt hier ein Scherz, der zugleich einen Angriff auf eine Person birgt, tektonische Bedeutung. Bezeichnet aber wird das Wesen des Scherzes — wie meist bei Börne — durch die Häufung mehr oder minder verwandter Begriffe, dies alte Mittel grotesken Humors. Sterne und Jean Paul schätzten es. Heine überholt Börne auch an dieser Stelle; was alles an Satire und Ironie von ihm in eine scheingelehrte Häufung eingeschmuggelt wird, bezeugt er etwa im 13. Kapitel des „Buchs Le Grand“. Börne verwertet die Häufung auch im Dienst scheinbar etymologischen Spiels mit dem Sinn eines Worts; den Sinn des Worts umzukehren, ist ihm ja lieb: „Unter den Bäumen stehen eine unzählige Menge Strohstühle nebeneinandergereiht; es sind Lehn-Stühle, kaum sitzt man darauf, kommt eine Frau, die Lehnspflicht einzufordern.“ So heißt es in der Schilderung des „Gartens der Tuilerien“. Oder Börne wetteifert mit Abraham a Santa Clara und schreibt in der „Monographie der deutschen Postschnecke“: „Der Ort... heißt Bruchsal, aber mir ist er ein Trübsal und Scheusal.“

Vorbereitet ist viel von der Wortkunst Börnes wie vollends Heines schon im Epigramm des 17. und 18. Jahrhunderts. Lessing leitet solche Epigrammatik weiter in die ungebundene Rede. Ein zweites Mal lernt dann ungebundene Rede noch innerhalb des 18. Jahrhunderts vom Versepiogramm: Die Frühromantiker übertragen Kunstgriffe der „Xenien“ auf ihre kritischen Äußerungen, am liebsten, wenn sie „Fragmente“ schaffen: „Hogarth hat die Häßlichkeit gemalt und über die Schönheit geschrieben.“ Noch näher an Börne heran kommt A. W. Schlegel in der Gegenüberstellung: „Johannes Müller tut in seiner Geschichte oft Blicke aus der Schweiz in die Weltgeschichte; seltener aber betrachtet er die Schweiz mit dem Auge eines Weltbürgers.“ oder gar: „Klopstock ist ein grammatischer Poet und ein poetischer Grammatiker.“

Heine drängte das deutsche Lied romantischer Prägung ins Epigrammatische hinüber. So war es

ihm leicht, auch in ungebundener Rede Epigramme zu formen. Zuweilen wird ihm in glücklicher Stunde eine längere Ausführung zu einer Kette von Epigrammen, die ein witziges Nacheinander von romantischen Fragmenten bedeutet. So etwa am Ende des zweiten Abschnitts im dritten Buch der „Romantischen Schule“. Von Arnim hat Heine berichtet und zuletzt eine ausführliche Inhaltsangabe und ein eingehend charakterisierendes Verzeichnis der Gestalten von Arnims „Isabella von Ägypten“ geboten. Was er da zu melden hat, dient ihm zum Nachweis, die Franzosen sollten lieber nicht mit der deutschen Romantik in Gespenstergeschichten wetteifern. (Gedacht ist vor allem an Viktor Hugo.) „Wenn Ihr Gespenster beschwört, müssen wir lachen. Ja, wir Deutschen, die wir bei Euren heitersten Witzen ganz ernsthaft bleiben können, wir lachen desto herzlicher bei Euren Gespenstergeschichten. Denn Eure Gespenster sind doch immer Franzosen; und französische Gespenster! welch ein Widerspruch in den Worten! In dem Wort ‚Gespenst‘ liegt so viel Einsames, Mürrisches, Deutsches, Schweigendes, und in dem Wort ‚Französisch‘ liegt hingegen so viel Geselliges, Artiges, Französisches, Schwatzendes! Wie könnte ein Franzose ein Gespenst sein, oder gar wie könnten in Paris Gespenster existieren!“ Eindringlich schildert Heine dann, wie lustig es um die Mitternachtsstunde in Paris zugeht. Gäbe es Gespenster in Paris, sie würden sich da weit mehr amüsieren als bei uns die Lebenden. Wüßte er, daß man in Paris als Gespenst existieren könne, er fürchtete nicht mehr den Tod. „Ihr deutschen Landsleute, wenn Ihr nach meinem Tode mal nach Paris kommt und mich des Nachts hier als Gespenst erblickt, erschreckt nicht; ich spuke nicht in furchtbar unglücklich deutscher Weise, ich spuke vielmehr zu meinem Vergnügen.“

Abermals dient kunstvoll unfänglicherer Aufbau einer Schlußwirkung. Solche Baukunst ist bei Börne nicht anzutreffen. Hat Heine sich da eines Mittels bemächtigt, das dem Franzosen besser liegt als dem Deutschen? Man nennt zuweilen Paul Louis Courier als einen Pariser Wegbereiter von Börnes Feuilletonstil. Courier aber ist weit mehr Tektoniker als Börne; neben Courier wirkt Börne romantisch locker in der Gliederung. Heine steht diesem wie anderen französischen Feuilletonisten viel näher. Ganz romanisch beherrscht Heine auch die Kunst, einen Gedanken knapp antithetisch in wenige Worte zu bannen. Lessing vermochte das, dann Schiller. Von dem Epigrammatiker Schiller aber kamen die romantischen Fragmentisten her.

Die anderen Jungen Deutschen strebten Heine nach, sie erreichten ihn nicht. Gutzkow wagt in seiner „Wally“ Prosaepigramme, die wieder an die Fragmente der Romantik erinnern: „Religion ist Verzweiflung am Weltzweck!“ „An zwei Begriffen siechte gleich anfangs die Reformation: an einem, den sie abschaffte, an der Kirche; und an einem, den sie neu erfand, am Evangelium!“ Allein Gutzkows Atem reicht nicht weit. Er kann ein knappes Epigramm ersinnen; er kann nicht gleich Heine eine längere Folge von Sätzen zielsicher aufbauen. „Wally“ weist schon die schlimmen Entgleisungen, die noch den späten Arbeiten ihres Verfassers verdacht wurden. Abschnitt 9 des 2. Buchs beginnt: „Am folgenden Morgen, als Wally sich noch in den ersten Umrissen ihrer Toilette befand und im neusten Hefte der Revue de Paris blätterte, wo sie durch die Schwärmereien eines französischen Gelehrten über deutsche Zustände, die er aber falsch verstanden hatte, sehr belustigt wurde, riß eine unangemeldete Hand die Tür ihres Zimmers auf und stürzte mit einem freudigen Gruße zu Wallys Füßen.“ Die schmutzige Hand, die alles, was ihr vorkommt mit Füßen tritt, ist also beim späteren Gutzkow nichts Unvorbereitetes und Gottfried Kellers scharfes Urteil über Gutzkows „freche Sprach- und Stilverderberei“ (vom 28. April 1859) besteht zu Recht. Mit solchen Mitteln war Heines herrscherhaftes Können nicht zu erreichen, geschweige denn zu überholen.

Hatte deutsche ungebundene Rede die Epigrammatik der Witzwirkung Heines bisher noch nicht erreicht, noch nicht gelernt, dergleichen Wirkung sorgsam, fast geduldig früh vorzubereiten, fortan ließ sie sich das nicht entgehen, später noch weniger als zu Heines Zeiten. Zwar weist das Junge Deutschland neben Heine, aber auch neben Börne kaum Träger ebenbürtiger Stilkunst; um so eifriger nutzte es das Kampfmittel, das sich bei Heine gern, so gleich in der Verwertung des Hundegebets, mit der Kehrreimtechnik ungebundener Rede verbindet: Ein Satz, der sich fast zwanglos einfügt, enthüllt sich unversehens als scharfer Hieb gegen die bestehenden Mächte; er entzieht sich der Zensur, indem er harmlos tut. Gutzkow nutzt das im Drama und macht die politische Anspielung zu einem ständigen Behelf des Dialogs. Aber auch andere scheuen es nicht, mitten aus einer ganz anderen Umwelt verurteilend auf die Gegenwart hinzuweisen. Chamisso tut das in Balladen von ausgesprochen uhlandischem Stil.

1/

Engel I.

In trübigen Monds Hogenen war's,
Die Tage wurden trüb,
Der Wind ist von den Bäumen ins Laub,
Du weißt'ist auf Stübfland finstler.

Und als ist an der Grenze kein
Du fühlst ist ein Härteres Gessen
In warmer Brust, ist glantz gegen
Die Augen beginnen zu troffen

Und als ist die süßste Freude verworfen,
Du wirst mir selbstem Stübfland;
Ist nicht einig anders, als ob das Lenz
Nacht ungenugsam verblüht.

In kleinen Hosenmüschchen sang.
His sang mit wasser Gefisse
Und selber Kinnern, das war ist sehr
Gerüfent von fremde Meile.

Heinrich Heine. Deutschland, ein Wintermärchen.

1. Kapitel. Handschrift des Dichters. (Nach dem Faksimiledruck, hersg. von F. Hirth)

Nie sang von Liebe und Liebesgram,
Aufs fröhlich und wiederfinden
Dort oben in jener besten Welt,
Wo alle Lieben spinnen.

Nie sang vom irdischen Tummelplatz,
Von finden, die bald zerstreuen,
Nur Tausende, wo die Seele spinnet
Versteht in ewigen Wunden

Nie sang das alte Fußstegungslied,
Das Cygopayer vom Himmel,
Womit man einleitet wenn es regnet,
Das Volk, den großen Himmel.

Ich kann dir nicht, ich kann den Feind,
Ich kann auf den Marfester;
Ich weiß, die tranken fröhlich Wein
Und gediegen öffentlich tranken.

Ein neues Lied, ein bestes Lied,
O Freunde, will ich euch dichten:
Wir wollen hier auf Erden schon
Das Himmelreich errichten.

Wir wollen auf fernem glücksel'gen Lager
Und wollen nicht mehr darben;
Hochflammen soll nicht der faule Rauch
Aus fleisige Gründe erwarben.

Es wächst siccarden Brod genug
Für alle Menschenkinder,
Auf Rosen und Myrten, Pfirsich und Laub,
Und keine Felsen nicht wider.

Ja, keine Felsen für Fesseln,
Sich bald die Fesseln glücken!
Den Himmel überlassen wir
Den Engeln und den Engeln

Und wachen uns flügel auf dem Tod
So wollen wir fünf befügen
Dort oben, und wir wir essen und feien
Die besten Vögel und Linsen

Sei unser Lied ein bestes Lied
Es klingt wie Flöten und Geigen!
Das Meisewort ist vorbey
Die Haselglocken pfeifen.

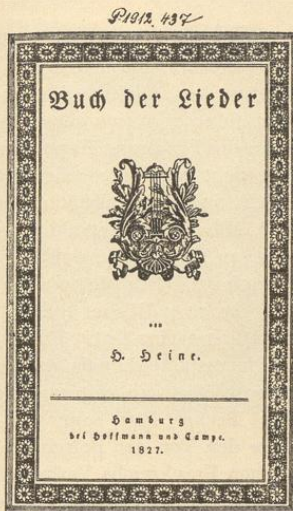
Die Jungfer Feiropa ist verlobt
Mit dem schönen Geinista
Der freyheit, sie liegen einander im Arm,
Sie spöhlen im ersten Luste.

Und steht der Pfaffenstube drey,
Die sie wird gütig gütig nicht minder -
Es lebt Bräutigam und Braut,
Und ist gütigen Linder!

Ein Hochzeitkarren ist mein Lied,
Das besten, das war!
Du meinst, daß das geseh³ auf
Die Karren der süßten Weis -

Geistliche Karren, sie laden wild
Zerfließen in flammenbächen -
Sie fließen auf wunderbar erstarrt,
Sie könnten liegen zerbrochen!

Nicht ist auf deutsches Land
Dunstströmen auf Gaubachstä -
Die Riese hat wieder die Mutter berufen
Und es wissen ihn aus die Kräfte.



87. Umschlag der Erstausgabe von Heines „Buch der Lieder“

Heines Prosa stellt nicht nur eine beträchtliche Weiterentwicklung deutscher ungebundener Rede dar. Falsch werteten Gegner Heines, die in seinen Büchern über die deutsche Romantik und über die Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland, dann in den kleinen Aufsätzen, die sich mit deutscher Sage und deutschem Märchen auseinandersetzen, nur witzige Formkunststücke sahen oder bestenfalls treffsichere Polemik. In diesen Schriften stiftet Heine der Welt seine wesentlich neue und für lange Zeit bestimmende Fassung der Heilsbotschaft vom Dritten Reich. Heute läßt sich klar nachweisen, in welchem Maß Jakob Burckhardt als Deuter der Renaissance, Nietzsche als Ver-

Romanzero

von

Heinrich Heine.

Hamburg.

Hoffmann und Campe.
1851.

88. Titel der Erstausgabe von Heines „Romanzero“

künder des Übermenschen dem Kampf Heines gegen Spiritualismus und Nazarenertum und für Sensualismus und Hellenismus verpflichtet ist. Ermessen wir doch heute die schweren Gefahren, die dieser Kampf brachte. Heine führt ihn unverkennbar vom Standpunkt des Materialismus und geht, mag er immer eine Verknüpfung der Gegensätze, einen mittleren Weg zwischen ihnen empfehlen, tatsächlich auf Verherrlichung des Sinnenmenschen und Entwertung des Geistesmenschen aus. Als endlich im 20. Jahrhundert dem Materialismus eine Weltanschauung entgegentrat, die dem Geist wieder bessere Rechte zubilligte, enthüllte sich, wie stark Heine, aber auch seine Gesinnungsgenossen, die seine Gedanken weiterspannen, die Welt ins materialistisch Diesseitige und die Menschen ins ungehemmt Triebhafte und daher Unsittliche hineingedrängt hatten.

Heine meinte eine neue Glücksbotschaft zu verkünden, indem er riet, nicht vom Jenseits Belohnung für alles Erdenleid zu erwarten, sondern hier auf Erden zu genießen. Als einer der ersten wollte er solches Glück allen Menschen, auch ihren untersten Schichten zuführen. Aufmerksamen Auges verfolgte er alle Versuche, das Wesen und die Rechte des vierten Standes festzustellen. Zwar wehrte sich der Künstler in Heine gegen das Gleichmachen, das sich schon damals in solchen Versuchen ankündigte. Doch in einer Zeit, die, wo sie auf Umsturz zielte, immer noch den Standpunkt des Bürgers festhielt und nur vereinzelt die Welt mit dem Auge des Arbeiters zu sehen wagte, bot Heine in dem Gedicht „Die schlesischen Weber“ von 1844 nicht nur eine seiner wichtigsten Leistungen, auch das Erschütterndste, was bis dahin dem darbenden Arbeiter in den Mund gelegt worden war. Als nach fast einem halben Jahrhundert Gerhart Hauptmann den Vorgang, der das Gedicht Heines veranlaßt hatte, in seinen „Webern“ dramatisch gestaltete, konnte er die Stimmung und die aufwühlende Macht dieser Verse Heines nicht überholen.

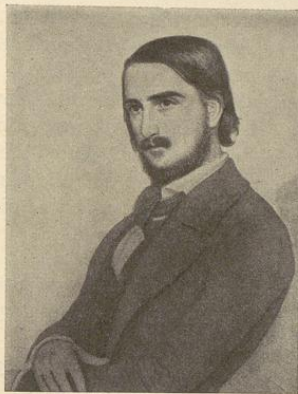
Heines „Schlesische Weber“ verraten, wie schöpferisch er in die politische Dichtung der

vierziger Jahre einzugreifen mußte. Sie berechtigten ihn, auf die politischen Dichter spöttisch herabzublicken. Sie haben Gleiches nicht geleistet, auch nicht Herwegh und Freiligrath. Politische Kampfdichtung ist lange vor 1840 auf deutschem Gebiet zu beobachten. Sie entwickelt sich unmittelbar aus dem Sang der Befreiungskriege. Die Anklage, die sich gegen die deutschen Fürsten richtete, den Befreiungskämpfern sei als Lohn für die Besiegung Napoleons eine freiere Verfassung in der Heimat versprochen, die Zusage aber nicht gehalten worden, ist früh zu vernehmen. Sie wurde nicht völlig zum Verstummen gebracht durch Gewaltmittel der rückschrittlichen Regierungen; seit der Ermordung Kotzebues (23. März 1819) verfuhr man rücksichtslos mit allen Freiheitsforderern. Damals glückte es, die ersten Keime einer politisch-radikalen Dichtung zu unterdrücken. Seltsam genug war es, daß gerade im Lande Metternichs, zu Beginn der dreißiger Jahre, in Anastasius Grüns „Spaziergängen eines Wiener Poeten“ Lust und Mut zum Kampf gegen den Rückschritt erwachten. Selbst Anastasius Grüns Freund Lenau versteckte 1842 in seine „Albigenser“ einen Aufruf zum Umsturz. Damals war in Deutschland politische Kampfdichtung schon an der Tagesordnung. Abermals seltsam war hier der Anfang. Vaterländische Begeisterung trieb 1840 Nikolaus Becker, Max Schneckenburger und bald darauf Hoffmann von Fallersleben zu Sängen, die den Ton der Befreiungslyrik wieder erklingen ließen. Am unmittelbarsten wendet sich gegen Frankreichs Verlangen nach der Rheingrenze (es trat damals wieder einmal hervor) Beckers „Rheinlied“. Es wurde den Deutschen nicht so unentbehrlich wie, freilich viel später, die „Wacht am Rhein“ Schneckenburgers und vollends Hoffmanns „Deutschland, Deutschland über alles“. Die vierziger Jahre begannen also tatsächlich mit einem Wiedererwachen deutschen Volksgefühls. Nur als Rückschlag betritt die politische Dichtung ihren Weg. Robert Prutz setzte ein Fragezeichen hinter Beckers Worte vom freien deutschen Rhein. So wenig wie Hoffmann von Fallersleben oder Gottfried Kinkel taugte diese Gelehrtennatur zu politischem Streit. Vielen anderen, die unter dem Druck der Zeit mittaten, wurde ihre politische Dichtung gleichfalls nur ein schnell überwundener Haltepunkt. Das gilt noch von Gottfried Keller, selbstverständlich auch von dem einen, der in seinen „Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters“ von 1842 die Sprache politischer Angriffsdichtung eindrucksvoll zu sprechen mußte, bald aber ein Hofmann wurde, von Franz Dingelstedt. Geborener Kampfrufer war Georg Herwegh. Einer der wenigen Deutschen, die fähig waren, im Dienst ihrer Aufgabe knappste Formeln zu prägen, bezeugte dieser Schwabe seine landsmannschaftliche Verwandtschaft mit Schiller. Wie einst im Kampf gegen Napoleon der Dichter von „Leyer und Schwert“ wahrte Herwegh in lyrischem Wortausdruck das Weckende von Schillers Sängen, die Kunst, den Blick der Menschen, befreiend vom Schweren und Lastenden der Gegenwart, emporzulenken zu einer Welt freien und ungehemmten Glücks. Wie Körner findet er diese Welt im Diesseits. Sie zu gewinnen, kündigt er Krieg der Regierung an, einen Krieg, dem er guerillaartig alle Kampfmittel freistellt: „Reißt die Kreuze aus der Erden! Alle sollen Schwerter werden, Gott im Himmel wird's verzeihn.“ Unbedingter noch als selbst Körner schenkt Herwegh seinen Versen auch die bannende Musik von Schillers Sprache.

Freiligraths politischer Angriffsang ist abermals nur Folge eines Rückschlags. In seinen Anfängen formt er exotische Welt in einer prangenden, des Fremdworts, besonders im Reim, frohen Sprache. Immer noch sind diese farbensenften, zuweilen barockhaft überladenen Gedichte seiner Frühzeit im Bewußtsein der Deutschen mit Freiligraths Namen am engsten verbunden. In einem dieser Gedichte kehrte er sich gegen Parteisucht. Nun wurde er angeklagt, ein Söldling der Könige zu sein; und erst jetzt wendete er sich jäh dem politischen Kampf zu.



89. Anastasius Grün.
Bildnis um 1840



90. Georg Herwegh. Nach einem
Gemälde von C. Hitz, gestochen
von Gonzenbach



91. Hoffmann von Fallersleben.
Gemälde von E. Henseler. Berlin,
Nat.-Galerie

Er nahm ihn ernster als andere, drang tief genug in das Wesen dieses Kampfes ein, um ihn wie Heine nicht bloß für den Bürger, auch für den Arbeiter auszufechten. Er blieb vor Herweghs unglücklichem Schicksal bewahrt, von weckenden Worten zu umstürzender Tat weiterzugehen und dabei sich als unzulänglich zu erweisen.

Heine hatte Herwegh froh als Mitstreiter begrüßt, bald begann er über ihn zu spotten, am spitzeften, nachdem Herwegh die Rolle des befreienden Helden übel verspielt hatte. Heine rückte überhaupt bald von den politischen Dichtern ab. In „Atta Troll“ fallen sie seinen Witzen zum Opfer; am übelsten ergeht es Freiligrath. Doch fast gleichzeitig bietet Heine in „Deutschland, ein Wintermärchen“ ein Werk sogar unerbittlichster Angriffs- und Umsturz-lust. Das Romantisch-Widerspruchsvolle von Heines Wesen drückt sich da wieder einmal unmittelbar aus. Er selbst meinte, in „Deutschland“ die politischen Dichter weit überholt zu haben; vertrat er doch schon in diesem Werk, das er im Januar 1844 geschrieben zu haben behauptet, ohne Bedenken die Forderung, Deutschland solle Republik werden: „Bedenk' ich die Sache ganz genau, So brauchen wir gar keinen Kaiser.“ „Atta Troll“ aber möchte eine Höhe des Kunstschaffens ersteigen, die weit alle Parteidichtung überragt. Nie spielte Heine seinen Künstlerstolz gleich unbedingt, fast hochmütig gegen Tendenzpoesie aus. Wirklich leistete er diesmal, was ihm sonst unerreichbar geblieben war. „Atta Troll“ ist epischer als alles andere, was von Heine in ungebundener oder gebundener Rede erzählt worden ist. Immer noch knüpft sich an den Vorgang genug abschweifende Betrachtung. Hatte es indes Byron anders gemacht? Eine Landschaft von ungemeinen Formen, die Pyrenäen, gewinnt jetzt in Heines Hand ein eindrucksvolles Abbild. Nicht bloß Naturstimmung soll mitklingen; überholt wird sogar, was er einst in lebensvoller Wiedergabe des Meeres und seiner Stimmungen geleistet hatte. Das gipfelt in dem nächtlichen Gesicht der wilden Jagd. Hat Heine je tiefer die Wurzeln seiner eigenen Künstlerschaft aufgegraben? Hier erweist sich, wie sehr der ganze „Atta Troll“ ein Bekenntnis des Künstlers Heine darstellt. Er verteidigt sein Künstlertum nicht nur gegen die Gegner, die ihn zum charakterlosen Talent stempeln wollten; er ist sich auch bewußt, daß in diesem Künstlertum Kräfte enthalten sind, deren die Welt um ihn entbehrt. Diana, die Fee

Abunde und Herodias ziehen im Gefolge der wilden Jagd an ihm vorüber. In Herodias spiegelt sich die jüdische Geistigkeit Heines; Diana darf er als Verfechter des Hellenismus, der antiken Sinnenfreude, für sich in Anspruch nehmen; die Fee Abunde aber bezeichnet das Gaukeln seiner Phantasie, vielmehr das romantische Bereich seines Schaffens. Weil er diesmal fühlte, wie enge er mit der Romantik innerlich verbunden war, weil er in „Atta Troll“ noch einmal mit Willen die Mittel des Romantisch-Wunderbaren aufgeboden hatte, durfte er „Atta Troll“ das letzte freie Waldlied der Romantik nennen und in der Widmung an Varnhagen dies Romantische des „Atta Troll“ in die vier Verse zusammenfassen, die schärfer, als es Heine sonst glückt, den Mittelpunkt der deutschen Romantik treffen:

Wahnsinn, der sich klug gebärdet!
Weisheit, welche überschnappt!

Sterbeseufzer, welche plötzlich
Sich verwandeln in Gelächter!...

In „Atta Troll“ spottet romantisch der einzelne Große über die Vielzuvielen. Heine erhebt sich über seine tendenzlustigen Angreifer in Höhen seiner Kunst, die ihnen unerreichbar blieben. Aber war es nicht echt heinisch, daß er trotzdem immer noch Zeitgedichte schrieb, die nicht „Atta Troll“, sondern „Deutschland“ fortsetzten und die Erscheinungen verhöhnzten, gegen die sich die politische Dichtung wandte?

2. Erzählung

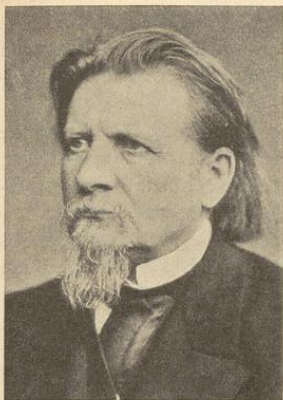
Ungebundene Rede zum wahren Ausdrucksmittel der Zeit zu machen, wie Wienbarg es getan hatte, war einseitig genug. Aber der Aufschwung, den der Roman alsbald nahm, ist ein Zeichen der Zeit. Die Jungdeutschen pflegen den Roman; doch nicht sie, sondern die ersten deutschen Realisten des 19. Jahrhunderts erzielen den wahren Erfolg und geben dem Roman neue Züge. Die jungdeutschen Romane verharren auf der Stufe wertvoller Zeugnisse für das Lebensgefühl ihrer Verfasser. Gutzkows „Wally“ und Laubes „Junges Europa“ kennzeichnen um die Mitte der dreißiger Jahre die jungdeutschen Menschen. Alexander von Ungern-Sternberg gab ihnen schon 1832 in der Überschrift seines Romans „Die Zerrissenen“ eine brauchbare Bezeichnung. Der Wortausdruck dieser Romane kann auch nicht von fern verglichen werden mit Heines Kunst. Wie weit Laube hinter Heine zurückblieb, wenn er ihn unmittelbar nachbildete, sagen seine „Reisenovellen“. Theodor Mundt gab in seiner „Madonna“ zugunsten des Nacheinanders einer Reise das schlichte Erzählen noch unbedingt auf als Gutzkow und Laube; sollte dies Buch in seinem Nacheinander mit Schlegels „Lucinde“ wetteifern? Die Jungdeutschen selber verurteilten das Erzählen ihrer ersten Romane, als sie sehr früh zu einer ruhigeren, sachlicheren und minder bewußt geistvoll überspitzten Darstellung sich wandten. Die große Leistung von Gutzkows Romanen gehört der Zeit nach 1848 an. Laubes „Deutscher Krieg“ (1863–66) vertritt eine Ausdrucksform, die so gut wie nichts von den Merkmalen seiner frühen Erzählungen hat.

Erfolgreicher Wettbewerb erstand den Jungdeutschen rasch in den Romanen einer Frau. Schon im 18. Jahrhundert verfassen Frauen eine kaum übersehbare Menge von Erzählungen, schon wagen sie es, die Welt vom Standpunkt des Weibes zu sehen, mochte auch die große Mehrzahl nicht fähig sein, die gewohnten Wege männlicher Erzähler aufzugeben. Die deutsche Romantik stellt das Weib vor ganz neue Aufgaben; doch sogar Dorothea Schlegel läßt in ihrem Roman „Florentin“ kaum spüren, daß sie als Vorkämpferin des neuen Weibes zu wirken gewohnt war. Friedrich Schlegels „Lucinde“ hat nach dieser Richtung weit mehr zu sagen. Zur Zeit des Jungen Deutschlands ging Gräfin Ida Hahn-Hahn mit Willen weiter. Sie war sich bewußt, daß ihr Zeitalter einen neuen Frauentypus erziehe, sie fühlte sich fähig, von diesem



*Verdunstung bin im kalten Gange lagend,
Off' auf nordwestluf. in der kalten Nacht; u. f. w.
H. Heine*

Heinrich Heine.
Radierung von E. L. Grimm.



92. Karl Gutzkow.
Photographie



93. Gräfin Ida Hahn-Hahn.
Gemälde aus dem Jahre 1843



94. Alexander von Ungern-
Sternberg.
Stahlstich von Hüssener

Typus aus besserer Erkenntnis heraus zu melden als die Männer. Frau von Staëls Roman „Corinne ou l'Italie“ hatte mit Erfolg den Blickpunkt der Frau aufgenommen. George Sand überholte das. Das Junge Deutschland bewunderte ihre Erzählungen; wurzelten sie doch im Saint-Simonismus, der dem Jungen Deutschland viel zu geben hatte. Gutzkow gestand unbedenklich ein, daß seine „Wally“ durch George Sands „Lélia“ mitbedingt sei; er war freilich auch überzeugt, das französische Vorbild überholt zu haben. Ida Hahn-Hahns Romanheldinnen sind mit Lélia wahlverwandt: geistvoll, künstlerisch begabt, von heißer Sehnsucht nach Glück erfüllt, hochsinnig und adlig in ihren Gefühlen. Sie erleben, indem sie wechselnde Liebeschicksale durchmachen, was der Roman sonst, besonders im Gefolge der „Lehrjahre“ von Herzensbezwängern aus dem andren Geschlecht zu melden hatte. Auch ihnen schwebt echte Lebenskunst als Ziel vor. Es lag Ida Hahn-Hahn nahe, ihre Erzählungen im Umkreis des Adels spielen zu lassen. Trotz allem brachte auch das ihr Erfolg in einer Welt, die gut bürgerlich gegen den Adel kämpfen wollte und dabei snobbistisch genug war, Vorgänge aus dem Leben des Adels andächtiger nachzuerleben als aus bürgerlicher Schicht. (Schon Pückler-Muskau's Reiseberichte dankten solchem Brauch ihre starke Wirkung, auch bei Heine, der in seinen Schriften den Adel verhöhnte und im Leben ihm nachlief.) Gewohnt, wandernd in der großen Welt der Kulturländer Europas zu leben, ließ Ida Hahn-Hahn ihre Erzählungen auf gleichem Boden spielen. Solch adlig getönter Kosmopolitismus rückt sie an die Seite der Jungdeutschen, die ihrerseits dem Ausland, zunächst dem französischen, huldigten.

Ähnlich hielt es der andere verwandte Erzähler von adliger Abkunft, Alexander von Ungern-Sternberg. Geistreich erspürte er noch viel später, was an der Zeit war. Sein Roman „Paul“ von 1845 war ein Entdeckerzug in das Leben des Arbeiters; doch dem adligen Helden dieser Erzählung ersteht auf seinen Entdeckerfahrten nur Enttäuschung, und er kehrt reuig in seine adlige Welt zurück. So wenig ist „Paul“ der kommenden Sozialdemokratie gerecht geworden. Desto enger berührt sich mit dem linken Flügel der „politischen“ Dichtung der vierziger Jahre Ernst Willkomm. Auch ihm war gegeben, die Titel seiner Erzählungen zu geflügelten Worten werden zu lassen. So formte er schon 1838 das Wort „Europamüde“,

1845 erzählte er als erbitterter Gegner des Kapitalismus von „Weißen Sklaven“. Robert Prutz, der Wegweiser der politischen Dichter, traf in seiner Erzählung „Das Engelchen“ von 1851 noch mehr überein mit dem Stoff und mit der Gesinnung von Heines Gedicht „Die schlesischen Weber“.

Die deutsche Heimat fuhr da überall schlecht genug; entweder wurden ihre Zustände verketzert oder die des Auslands verklärt. Dennoch erstand zu gleicher Zeit und in merklichem Gegensatz zum Jungen Deutschland eine vielversprechende Heimatkunst. Die beiden Richtungen deutschen Wesens, die heute wie je bestehen, besaßen auch damals volle Kraft: Sehnsucht nach der Ferne und innige Liebe für die eigene Scholle, der Glaube, im Ausland sei es besser, und die frohe Selbstbescheidung, der es im altgewohnten, heimischen Umkreis am wohlsten wird. Auf Kosmopolitismus zielt es dort, auf scharfungrenztes Stammesbewußtsein hier. Was damals jungdeutsch hieß und jungdeutsch fühlte, gehört der einen Richtung an; die andere Richtung wurde notwendigerweise die Grundlage, von der aus das jungdeutsche Wesen überwunden werden konnte. Sie wurde die wahre Wurzel des kommenden deutschen Realismus und zugleich das rechte Mittel, die ungesunde Romantik der Jungdeutschen abzustreifen.

Der Roman der Zeit läßt bis ins kleinste verfolgen, wie es von der einen Seite zur andern weiterging. 1828 bringt Karl Postl seinen ersten amerikanischen Roman; er veröffentlicht ihn in englischer Sprache und nennt sich selber Charles Sealsfield. 1832 beginnt Willibald Alexis die Reihe seiner märkischen Romane. 1837 erscheint die erste bernische Dorfgeschichte von Jeremias Gotthelf.

Postl ist der Europamüde, dem die Zustände Amerikas geglättete Überwindung der Mängel seiner Heimat bedeuten. Die zeitgemäße Liebe für befremdend ferne, zugleich farbenreich prangende und bannende Länder ersteigt in ihm einen Gipfel. Er überholt für den Deutschen sogar Walter Scott; von Amerika war noch Fesselnderes zu melden als vom schottischen Hochland. Dringlicher waren die Fragen, die sich da auftraten: die Unterdrückung der Ureinwohner durch die eingewanderten Europäer, das Sklaventum der Neger, die aufsteigende Bahn einer jungen Republik, die sich von allen europäischen Bräuchen lossagte, die Kulturarbeit, die in schwerem Ringen mit den Mächten der Natur von Hinterwäldlern geleistet wurde, die erfolgreiche Nutzung jüngster Gewinne der Technik, die, wie das Dampfschiff auf den endlosen Strömen Nordamerikas, allein die weithin sich erstreckende Landschaft zu beherrschen erlaubten. So viel Neues hatten die deutschen Erzähler bisher nicht vorzutragen gehabt. Es war eine Tat, die Leser, die von Sealsfields Dichtung gebannt waren, zurückzulocken zu den unsäglich schlichten Zuständen der Mark. Willibald Alexis glückte das; er leistete für die Deutschen endlich in vollem Sinne, was für die eigene Heimat Walter Scott geleistet hatte. Die vor Alexis die Erzählweise Scotts auf deutschem Boden versucht und auf deutsche Stoffe angewendet hatten (wie Hauff oder Zschokke), waren noch nicht bis zu dem Wesentlichsten von Scotts Heimatromanen vorgedrungen. Nicht vereinzelte Erzählungen konnten das erzielen, nur eine ganze Reihe von Romanen, die sich über Jahrhunderte erstreckte, ließ das Bezeichnende der Heimat und ihrer Menschen erfassen, wie es seit langer Zeit bestanden hatte und immer noch weiter bestand. Willibald Alexis setzte in der Zeit Karls IV. ein und schritt weiter bis zur jüngsten Vergangenheit, bis zum Befreiungskrieg gegen Napoleon. Die einzelnen Teile dieser Romanreihe entstanden und erschienen nicht in der zeitlichen Abfolge ihres Stoffs; sie sind auch künstlerisch nicht auf einen einzigen Ton gestimmt, weniger sicherlich als die Erzählungen Walter Scotts. Doch sie bewähren samt und sonders, daß auf dem kargen und

undankbaren Boden der Mark ein Volk von besonderen Eigenheiten wachse und diese Eigenheiten immer noch wie einst wahre. Gerade weil Alexis nicht ein Sohn der Mark ist, kann er die Wesenszüge gut erkennen. Ergebnis seines Schaffens war, daß ein Stück deutschen Bodens, das man bis dahin nur ausnahmsweise (in Kleists, Arnims, E. T. A. Hoffmanns Hand) künstlerisch verwertet gesehen hatte, fortan als dankbarer Stoff empfunden werden konnte. Eine Entdeckerfahrt also, die mit Willen nicht in die Ferne führte, sondern innerhalb eines engen Bereichs des Heimatbodens verharnte. Aber noch blieb, wenn nicht räumliche, so doch zeitliche Ferne bestehen. Das war immer noch romantisch gefühlt und vertraute romantisch auf die Stimmungen, die durch geschichtliche Vergangenheit geweckt werden können.

Den letzten entscheidenden Schritt tat Jeremias Gotthelf. Auch er war gewohnt, mit Scott in die Vergangenheit zurückzugehen. Doch was Scott aus der Vorgeschichte Schottlands, Alexis aus der Vorgeschichte der Mark geholt hatte, das bezeichnende Wesen dieser Menschen der Heimatbezirke: Gotthelf tat es dar an Menschen seiner unmittelbaren Umwelt, an Bauern des Emmentals aus seiner eigenen Zeit. Er erhob den Anspruch, die äußeren und inneren Erlebnisse dieser zeitgenössischen Bauern seien nicht minder beachtenswert, als was von Sealsfield aus dem Leben der Hinterwälder berichtet worden war, eröffne ebenso tiefe Einblicke in das Herz eigentümlich betonter Menschen wie Alexis' Erzählungen, die durch Jahrhunderte das knorrig Wesen des Märkers verfolgen ließen. Alles romantisch Verklärende war aufgegeben, ungehemmt vermochte sich die Freude an der Wirklichkeit des Augenblicks auszuleben. Alexis war ein guter Beobachter. Sealsfield verfügte über einen Stoff, der dem Beobachter weit mehr Auffälliges zu bieten hatte. Gotthelf überholte beide, indem er, was längst Gegenstand deutscher Erzählung gewesen war, mit unerhörter Treue abkonterfeite, ohne Scheu vor häßlichen oder gar ekelhaften Zügen. Seinen Lieblingsausdruck zu gebrauchen, ist Gotthelfs Zeichnung „echter“ als die aller, die bis dahin vom Bauernleben berichtet hatten.

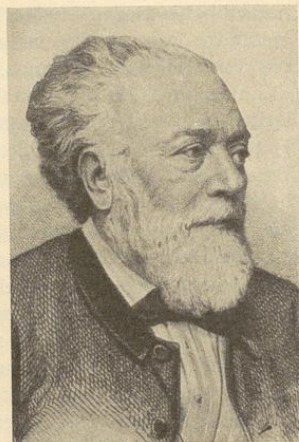
Die arkadische Idylle Salomon Geßners, die bewußt von der Wirklichkeit abrückte, wurde von Deutschen zusammen mit der Anakreontik überwunden, die ihr bester Nährboden gewesen war. Sogar von Geßner selbst. Maler Müller und J. H. Voß setzten schon an die Stelle weichmütiger Schäfer gut gesehenes Bauerntum. Voß' plattdeutschen Hexametern folgten J. P. Hebels alemannische; auch in der ungebundenen Rede von Hebels „Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes“ wurde Dorfleben unmittelbar abgespiegelt. Merkwürdig ist dabei Hebels erzieherische Absicht; er möchte das Bauerntum fördern. Solche Ziele waren der Schweiz längst wichtig. Pestalozzi gab vollends seinem Erziehungswerk „Lienhard und Gertrud“ (1781) die Gestalt einer Dorfgeschichte. Minder auf Erziehung des Bauern bedacht, dafür desto rückhaltloserer Abzeichner des Lebenselends war Ulrich Bräker in seinem „Armen Mann im Tockenburger“ (1789). Ulrich Hegner geht in „Salys Revolutionstagen“ (1814) lange nicht so weit. In Zschokkes „Goldmacherdorf“ (1817) ist der erzählte Vorgang nur leichte und durchsichtige Hülle für Vorschriften, die, bis ins kleinste durchgeführt, dem Bauern sagen sollen, wie er sein Leben und das seiner Gemeinde zu gestalten hat. Auch Gotthelf will belehren und erziehen. Ungehemmter als seine aufklärungsfrohen Vorläufer kündigt er voll starken Glaubens einen strengen, rächenden und strafenden Gott. Doch während selbst Pestalozzi nur auf dem Umweg über seine Erziehungsvorschriften auch Dichter wird und lebendige Menschen schafft, rückt bei Gotthelf der Mensch immer mehr in den Vordergrund, wird sein Fühlen und Wollen, sein Leid und seine Freude, sein Gutes und sein Schlechtes stark von Gotthelf erlebt und greifbar dargestellt, noch wenn Gotthelf eigentlich darauf ausgeht, einem Säufer den Branntwein abzugewöhnen, oder davor warnt, statt beim geschulten Arzt Hilfe zu suchen vielmehr selber Kurpfuscherei zu treiben. Weil ihm das tatsächliche Sein der Menschen vor allem am Herzen liegt, bleibt er nicht wie Zschokke bei einer Darlegung stehen, die zeigen will, wie der Mensch sein sollte. Das Bauernleben der Schweiz, wie es bis ins einzelnste wirklich war, ist kaum aus Pestalozzi, noch weniger aus Zschokke zu erschließen. Gotthelf beobachtet die gesellschaftlichen Zustände, das Leben und Treiben des Tags, Arbeits- und Ruhestunden, Vorgänge im Kreis der Hofbesitzer und der Knechte mit einer Schärfe, die heute dem Gesellschaftswissenschaftler möglich macht, Gotthelfs Schriften als lautere Quellen für seine Forschung zu nutzen.



95. Willibald Alexis.
Holzschnitt von A. Neumann



96. Jeremias Gotthelf.
Stahlstich



97. Berthold Auerbach.
Lithographie von Meyerfech 1878

Nur auf solchem Wege war echter Realismus zu erzielen, ja der Weg bis zum späteren Naturalismus zu eröffnen. Wo immer seit dem Klassizismus die Wirklichkeit treuer wiedergegeben worden war, hatte sich noch irgendwie der Wunsch kunstvollen Zurechtrückens erhalten; oder aber nicht hinreichende Sachkenntnis machte volle Treue unmöglich. Ungefähr gleichzeitig mit Gotthelfs Erstling erzählte Immermann vom „Oberhof“; über westfälisches Bauernleben hatte er sich ausführlich und eindringlich berichten lassen. Doch Gotthelf lebte mitten unter seinen Bauern als ihr Seelsorger und hatte zugleich, ein Sohn der kleinen Stadt Murten, genug Entfernung vom Emmentaler Bauernleben, um dessen Wesenszüge stark zu fühlen und über sie von der Höhe herab Überschau zu gewinnen. Wie sehr realistisches Dichten sich wissenschaftlichem Forschen nähert, ist schon an dieser Stelle zu erkennen. Der Naturalismus Zolas konnte nachmals solche Verwissenschaftlichung der Dichtung nur noch grundsätzlicher aussprechen.

Nicht bloß Immermann, auch Berthold Auerbach trat bald nach Gotthelf mit einer Dorfgeschichte hervor. Rasch erstand ein umfängliches Gefolge; in ihm ging es von der Erzählung zur Bühnendarstellung weiter. Über den künstlerischen Wert dieser Nachfolge wurde viel gestritten, sogar Keller reichte Auerbach den Preis. Ursprünglicher schöpferisch veranlagt als alle anderen war Gotthelf, und nur er hatte zu bieten, was die Zukunft befruchtete. Gleich anderen späteren Erzählern von Dorfgeschichten war Auerbach im Dorf selbst geboren und brauchte nur zu berichten, was er von Kindheit auf um sich erblickt hatte. Doch ehe er Dorfgeschichten verfaßte, hatte seine Neigung zur Philosophie (Spinoza war sein Liebling; ihn hat Auerbach verdeutscht) die Stoffwahl seiner ersten Romane bestimmt. Seinen Dorfgeschichten drängte sich Philosophie immer mehr auf. Am ungebrochensten setzte sich treue Wiedergabe des Bauernlebens in den ersten Versuchen durch, kleinen Skizzen, die einzelnes herausgriffen und schon dadurch der Gefahr entgingen, Probleme des Dorflebens aufzuwerfen und sie mehr vom Standpunkt des Denkers als des wirklichkeitsfrohen Beobachters zu lösen. Diese Gefahr beeinträchtigt Auerbachs spätere Leistungen; war er doch ein denkender Dichter.

Heimatkunst im engeren Sinne des Worts wurde fast alle Dorfdichtung des Jahrhunderts. Das läßt erkennen, wieweit sie durch Walter Scott bestimmt war. Er hatte in ein engeres Gebiet des vereinigten Königreichs geführt. Nun folgte auf Gotthelfs Emmental das Westfalen Immermanns, der Schwarzwald Auerbachs, fortan ein Stück deutscher Erde nach dem anderen. Mit Scott ist die Dorfgeschichte noch durch ein neues Mittel des Erzählens verknüpft. Scotts Erzählungen meiden nicht Sprachmischung; dem Franzosen werden gelegentlich französische Wendungen in den Mund gelegt, dem Angelsachsen angelsächsische, dem Schotten gälische.

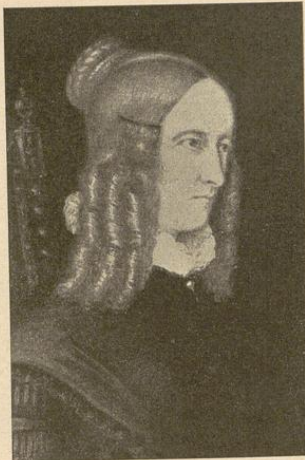


98. Illustration zu Auerbachs Barfüßle von B. Vautier-Düsseldorf

Gotthelf läßt seine Bauern in heimischem Dialekt sprechen. Voß und Hebel hatten die Mundart durch lange Versreihen durchgeführt. Viel später nahm Heimaterzählung in ungebundener Rede den Brauch auf, nur Dialekt zu reden. Aber schon Scotts und Gotthelfs Neigung, gesprochene Sätze einzufügen, die sich einer andern Sprache bedienten als der Bericht selbst, war etwas Ungewohntes. Der deutsche Klassizismus und auch die Romantik hatten in ernster Erzählung das gemieden. Zu komischen Zwecken nutzte solche Mischung im 18. Jahrhundert der komische Roman, etwa J. G. Müllers „Siegfried von Linderberg“. Brentano, der es ausgezeichnet verstand, auf einem ihm neuen Boden das Bezeichnende des da geläufigen Ausdrucks, in Österreich z. B. das Charakteristische nicht nur der Wiener Umgangssprache, auch ungarischen oder rumänischen Wortgebrauchs herauszuhören, nutzte solche rasch erworbene Kenntnis, um witzig zu wirken. Scott zielte mit seiner Sprachmischung vielmehr auf das Pittoreske, das seine Kunst bezeichnet. Sealsfield erweist sich als williger Nachfolger Scotts auch auf diesem Feld. Spanische und amerikanisch-englische Wörter und Sätze sind seinen Menschen geläufig; er geht noch weiter und leiht auch dem Gespräch in deutscher Sprache die Bräuche nordamerikanischer Syntax. Was in allerjüngster Zeit den Nordamerikanern wichtiger und wichtiger wird, das Besondere ihrer Sprache in Dichtungen gegen reineres Englisch auszuspielen, ist schon bei Postl angebahnt. Überhaupt liebt er, die Verballhornung zu kennzeichnen, die im Munde Fernstehender einer Sprache zuteil wird. Eine ganze Reihe seiner Menschen treibt solches Radebrechen; der Franzose, wenn er Englisch, der angelsächsische Nordamerikaner, wenn er Französisch, vor allem der Negersklave, wenn er die Sprache seiner Herren meistern will. Das gibt der Darstellung einen Zug ins Bühnengemäße. Die Menschen haben eine Rolle zu spielen, die in ihnen ganz genau vorgezeichnet ist. Dies chargenmäßig Rollenhafte hilft, die ungemein große Zahl von Menschen, die hier in Bewegung gesetzt werden, voneinander zu scheiden. Als einer der ersten erfüllt Postl in der Erzählung den Wunsch einer kollektivistischen Zeit, die Menge in weitestem Umfang zu beteiligen. Er bietet Ensembleauftritte, die einer Fülle von Menschen Anteil am Gespräch gewähren. Das nimmt den spätern Impressionismus vorweg. Und zwar nicht bloß, soweit der Dichter selbst berichtet. Postl überläßt das Erzählen sogar sehr gern einem seiner Menschen; und auch der gibt zuweilen nur wieder, was ein anderer ihm vorträgt. Gewahrt aber bleibt auch im Mund dieser Mittelsmänner der vielgestaltige Ausdruck, das rasch wechselnde Hin und Her des Gesprächs. Abermals impressionistisch wird in bewegteren Augenblicken der Vorgang so stark von den Erzählern miterlebt, daß sie in der grammatischen Form der Gegenwart berichten, als ob das, was sie erzählen, im Augenblick des Erzählens sich abspielte. Der Mittelsmann nimmt dem Dichter Postl auch die Schilderung der Umwelt, die oft langatmige Erörterung gesellschaftlicher und politischer Fragen ab, dann die immerwiederkehrende Gegenüberstellung der alten und der

Walzel, Deutsche Dichtung II.

8



99. Annette von Droste-Hülshoff.
Gemälde. Pyrmont, Privatbesitz

neuen Welt, damit auch das Bekenntnis zu der Lebensform, die für Postl die richtigste zu sein scheint. Es ist die Haltung des nord-amerikanischen Südens, nicht die der eigentlichen Yankees. Es ist vor allem die Überzeugung, daß die Kulturarbeit Nordamerikas unerläßlich Sklaventum fordere, daß also nicht Abschaffung der Sklaverei, nur mildere Behandlung der Negerklaven in Betracht komme. (Gerade diese Überzeugung mußte Postl eines Tages durch die Weltgeschichte widerlegt sehen.) Postl schreckt nicht davor zurück, all dies auch unmittelbar und ohne Mittler selbst vorzutragen. Fühlbar aber bleibt sein künstlerisches Bedürfnis, es einem anderen Ich anzuvertrauen. Ich-Darstellung in der Erzählung übt er meisterlich sicher, trotz allen Schwierigkeiten, die sie stellen muß. Dies Ich ist nicht immer ein Mensch, der durchaus auf Zustimmung rechnen darf. Mag er auch den Überlegenen spielen, er muß sich doch von Einsichtigeren belehren lassen und dann erkennen, daß er seiner Gottähnlichkeit da und dort schon zu gewiß gewesen sei.

Sogar Gotthelf legt seinem Bekennerwillen zunächst die Zügel der Ich-Erzählung an. Sein Erstling „Der Bauernspiegel oder Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf“ (1837) überläßt Bericht und Stellungnahme einem anderen; ebenso zwei Jahre später der Roman „Leiden und Freuden eines Schulmeisters“. Gotthelf selbst, mochte er sich auch auf dem Titel seiner Schriften immer Jeremias Gotthelf nennen, ist weder Bauer noch Schulmeister gewesen; er hieß Albert Bitzius, hatte den Bildungsweg eines Geistlichen zurückgelegt und ließ in den zwei Romanen einen anderen nur sprechen, weil er dadurch den Bauern noch näherkam, zu denen er reden und die er am besten erziehen konnte, wenn er sich als mehr oder minder Gleicher zu ihnen gesellte und ihr Lebensgefühl mit ihnen teilte. U. Bräker hatte wie Grimmselshausen seine eigene Jugend erzählt, mit einer nicht geringeren Wirklichkeitstreue, ohne Angst vor Abschreckendem und Erniedrigendem. An „Simplicissimus“ gemahnen auch die beiden Ich-Erzählungen Gotthelfs in ihrer Abspiegelung unsittlichen Menschentums. Gotthelf aber sieht mit Willen vor allem nur die Züge von Unverstand, Herzlosigkeit, Roheit, die sein Stoff ihm weist, weil er zu Besserem hinleiten will; wirklich gestaltet er hier auch einzelne, die den rechten Weg gehen, freilich immer noch im Kampf gegen eine unredlich mißgünstige Welt. Sein Bedürfnis, die Schattenseiten des Lebens ungemildert wiederzugeben, macht ihn zum Wegbereiter des Naturalismus. Kaum ein anderer hat im 19. Jahrhundert vor Zola der Erzählung gleich viel Häßliches zugeführt, dem Häßlichen innerhalb der Kunst so viel Raum hinzugewonnen. Doch Zola nimmt die Aufgabe bei allem Bedürfnis, eine bessere Welt anzubahnen, weit mehr im Sinn wissenschaftlicher Vollständigkeit, während Gotthelf das Häßliche nur vorbringt, um von ihm abzuschrecken. Fortschreitend wandte er sich mehr der Darstellung des bejahten Guten zu. Nun kam, wo er zu verneinen und Widriges vorzutragen hatte, sein Humor zum Durchbruch. „Uli der Knecht“ berichtet die vielangegriffene Episode von der eifersüchtigen Magd, die ihre Nebenbuhlerin ins „Mistloch“ verlockt. Das wird mit einer Freude an ekelhaften Einzelheiten vorgetragen, die im „Bauernspiegel“ noch nicht zu beobachten ist. Aber das Ganze ist humoristisch getönt; lachen soll der Leser. Lachen soll er auch, wenn in „Anne Bäbi Jowäger“ ein „Meitschi“ mit ungefügen Mundartworten geschildert und zu einem Ausbund schwerfälliger Häßlichkeit gestempelt wird. Solcher Betätigung des Humors bot der richtende Ernst des „Bauernspiegels“ noch kein Unterkommen. In der Dorfgeschichte sollte dieser humoristische Ton bald weiter klingen; die Mundart kam ihm entgegen, ihre Ausdrucksweise diente ihm zur Stütze, bei denen, die sie zu sprechen gewohnt waren, wie bei den andern, die von vornherein das Ungewohnte der Mundart mehr oder minder komisch empfanden. Auch Postl stellte die verschiedenen Arten des Sprachgemenges, die er bietet, zuweilen in den Dienst humoristischer Wirkung.

Die Dichtung vom Bauernleben griff gleichzeitig mit Gotthelfs Anfängen wieder zum Vers. Franz Stelzhamer und Franz von Kobell setzten fort, was Hebel begonnen hatte, Stelzhamer in oberösterreichischer, Kobell in oberbayrischer, auch in oberpfälzischer Mundart. Weit schwerer wiegt die Leistung Annette von Droste-Hülshoffs. Sie verzichtet auf den

Dialekt. Im westfälischen Münsterland geboren, schöpft sie in ihren Versen den schwermütigen Stimmungsreichtum ihrer Heimat aus. Wie ihren Heimatgenossen ist ihr das Übernatürliche ein geläufiges Erlebnis. Sie erwirkt mühelos das Gefühl betörenden Grauens, das dem Westfalen sich aufdrängt, schon weil jeder unheimliche Eindruck ihm altbekannte Gespenstergeschichten ins Gedächtnis ruft. Da wird das Leben zu einem bedrückend schaurigen Märchen; der Boden Westfalens fördert solche Stimmung. Gerade diesen Boden fängt Annette in bezwingende Worte ein, weil ihr Auge seine heimlichsten Züge kennt, weil noch mehr ihr Ohr seine lauten wie seine leisesten Geräusche festhält. Stimmungsdichtung ist das von unüberwindlicher Wucht, verwandt mit der Kunst, die in Bürgers „Lenore“ waltet. Klanghaft wie Bürgers Verse, barockhaft schwerflüssig ist ihre Sprache. Barockhaft schreckt sie nicht zurück vor überkräftigen Spannungswirkungen. So hält es schon ihre Dorfgeschichte aus dem 18. Jahrhundert, „Die Judenbuche“. Wie die Stimmungen ihrer westfälischen Heimat kennzeichnet sie auch die der Schweiz, verfügt hier über gleichen Wortreichtum in der Wiedergabe des Geschauten und Gehörten, darf auch in der Schneewüste des Großen St. Bernhard Schauerweckendes antreffen, mag es immer minder dem Bereich des Wunderbaren angehören als ihre Heimatwelt. Gezähmt wurde die Wucht ihres Schaffens durch die Beruhigung, die ihr der ererbte katholische Glaube spendete. Sie war nicht so streng katholisch, beharrte auch nicht so unbedingt auf altadligen Gebräuchen wie ihre Verwandten. Sie litt unter diesem Gegensatz und unter den vorwärtsweisenden Wünschen, die sie in sich trug; schon weil sie ihr Erleben als Dichterin aussprach, entfremdete sie sich ihrer Umwelt.

Romantisches Dichten, das die Stimmung einer Landschaft ausschöpft, ersteigt in ihr nochmals eine Höhe. Sie scheidet sich dadurch fast von der gesamten Dorfgeschichte. Ein so vorzüglicher Beobachter wie Gotthelf meidet das Schaurige nicht, vermag ihm indes nicht eine besondere landschaftliche Tönung zu schenken, vor allem aber nicht diese Tönung auch in der Musik des Wortes so fühlbar zu machen wie die Droste. Es genügt nicht, Annette eine bessere Fähigkeit des Schilderns nachzusagen. Auch Scott schildert, manchem vielleicht zuviel. Gotthelf wurde wegen seiner Fähigkeit zu schildern von Keller homerischer Dichtung gleichgestellt. Aber all das deutet nur auf Sachlichkeit der Wiedergabe. Annetts Schildern nimmt das Gefühl gefangen, ist deshalb von vornherein romantischer. Gegenständliche Schilderung, die den Vorwurf übermäßiger Ausführlichkeit nicht scheut, vertraten die ersten Dichtungen Adalbert Stifters. Seine „Studien“ von 1844 ließen durch ihr Streben, Landschaft bis in ihre kleinsten Züge nachzuzeichnen, noch nicht ahnen, wieviel mehr Stifter künftig zu bieten hatte. Dieses Mehr erschloß sich erst einer späten Nachwelt. Lange meinte man, die „Studien“ bezeichneten Stifters Wesen am treffendsten, und schränkte sein Können auf ein sachgemäßes Schildern ein, das in seinem Gesamtwerk tatsächlich nur eine wesentliche, aber nicht entscheidende Rolle spielt.

Vom jungdeutschen Wesen rückte Stifter weit ab, doch auch Gotthelf (viel mehr als Auerbach) ist Gegenpol der Jungdeutschen, schon wegen seines unerschütterlichen Gottes-



100. Adalbert Stifter. Zeichnung von Daffinger. Prag, Stifter-Archiv



101. Titelblatt zu den Studien von Adalbert
Stifter. VI. Band

auch Teufelsglaubens. Annette von Droste, wenn auch Übergangsmensch, blieb dem Glauben ihrer Väter zu treu, als daß sie sich in das materialistische Fahrwasser der Jungdeutschen hätte locken lassen. Gotthelf schätzte das „echte“ Alte auch in der Heimat hoch genug, um die politischen Umstürzler, die aus Deutschland nach der Schweiz gekommen waren und die Schweizer im Sinne solchen Umsturzes erziehen wollten, aufs schärfste abzulehnen.

schärfe abzeichnen selbst gelangen hingegen die Vertreter des bestehenden Alten und Bekämpfer der politischen Streitrufer dichterisch kaum zum Wort. Moritz Graf Strachwitz formte 1842 den Titel der Sammlung seiner Verse in bewußtem und auffälligem Gegensatz zu Herweghs „Liedern eines Lebendigen“. Seine „Lieder eines Erwachen- den“ riefen nach dem Alexander, der den gordischen Knoten zerhauen sollte, nach dem Helden, der die Zeit der Schreier und Schreiber überwinde. Die große Welt der alten Helden ist der liebste Gegenstand von Strachwitz' Balladen. Stimmungsdichtung steht auch hier in unmittelbarem Zusammenhang mit altschottischer und nordischer Überlieferung. Auf Strachwitz' „Herz von Douglas“ folgte bald Theodor Fontanes kunstvollere „Archibald Douglas“. Auch Fontanes Balladen sind mit Stimmung gesättigt, sie melden mit gleicher Freude von altem Adel und von dessen Helden-

tum, bewegen sich vollends auf dem Boden von Strachwitz' Stoffen, wenn sie große Augenblicke nordischer Geschichte festhalten. Als sie 1851 zum erstenmal in Buchform erschienen, mochten sie noch mehr als die Gedichte von Strachwitz unzeitgemäß, ja zeitwidrig wirken. Die Aufwiegler von 1848 nicht nur, sogar ihre Besieger trafen da auf ein fremdes Lebensgefühl. Tatsächlich kündigte sich in Fontanes Heldengesängen an, was in den nächsten zwei Jahrzehnten zu vollem Leben erwachen und der Weltgeschichte eine ganz neue Wendung geben sollte. Preußen hatte die große und schöne Aufgabe zu lösen. Wenig Zeit verging, und Fontane erschien der Welt als begnadeter Seher in die Zukunft. Doch er war schon damals nicht ganz vereinsamt. Denn 1849 erschien Christian Friedrich Scherenbergs erstes Schlachtepos, erfüllt von stolzer Freude über preußische Waffentaten von einst. Schon 1848 bot Emanuel Geibel seine „Juniuslieder“. Ihm erstand bald das neidenswerte Los, den heiligsten Wünschen seiner Landsleute rechten Ausdruck zu schenken, zu sagen, was sie ersehnten, dann aber auch zu bejubeln, was ihnen, herrlicher als sie erwartet hatten, an Erfüllung ihrer Wünsche gewährt worden war.

3. Drama

Das Drama des Jungen Deutschlands litt an dem Erbe der Romantik. Es wollte neue Wege einschlagen, stimmte dabei dem neuen „deutschen“ Drama nur sehr bedingt zu, allein es stand immer noch vor der Entscheidung, Kunstwerke oder leicht zugängliche Bühnenware zu zeitigen. An die Stelle des Wettbewerbs mit Kotzebue war nur inzwischen der mit Raupach und Charlotte Birch-Pfeiffer getreten. Das Junge Deutschland war zu unbedingt von der Neigung erfüllt, aus dem Augenblick heraus auf den Augenblick zu wirken, als daß es sich so bissig-scharf von den Lieblingen des Publikums gesondert hätte wie die Romantiker. Heinrich Laube, der später die erste deutsche Bühne der Zeit, das Wiener Burgtheater, leiten und beträchtlich fördern sollte, bezeugte von Anfang an vorzügliche Kenntnis der nicht immer künstlerisch wertvollen Mittel, das Publikum zu gewinnen. Seine geschichtlichen Dramen erweisen sich schon durch die Stoffwahl als Nachfolge Schillers. Laube stieg in ihnen herunter zu politisch gedachten, affektiv vorgetragenen Wendungen; neben sie traten, wo es Liebe darzustellen galt, Gemeinplätze, die zielgewiß die Rührung der Zuschauer weckten. Den Ansprüchen der Bühne, vor allem in der Geste, werden seine Gestalten immer gerecht. Mehr als bloß gutgesehene Träger von Rollen sind seine Sonderlinge, ist überhaupt alles bei Laube, was an die Charge grenzt.

Dem Burgtheater führte Laube auch deutsche Dichter zu, voran Otto Ludwig. (Hebbel fühlte sich durch Laube tief unterschätzt und schwer geschädigt.) Breiten Raum indes gewährte er den Franzosen. Die Vorliebe des Jungen Deutschlands für französische Kunst, zumal für neuere, ist auch bei Karl Gutzkow mit Händen zu greifen. Seine Arbeit für die Bühne folgt auf die Reihe seiner ersten Romane, macht dann den umfangreichen späteren Romanen wieder Platz. Sie bleibt also Episode in der rastlosen Tätigkeit eines Unermüdlichen. Daß Gutzkow, nachdem er der Bühne so viel Arbeit gewidmet und auf ihr auch fortwirkenden Erfolg erzielt



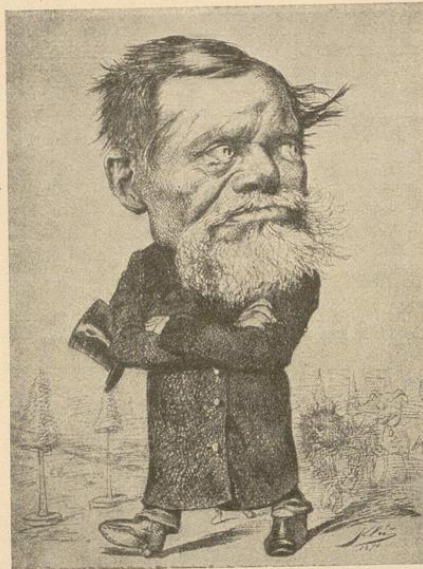
Prinz Louis Ferdinand.

Von Ch. Fontane

erhs Fuß hoch aufgeschossen,
Ein Kriegsgott anzuschau'n,
Der Liebling der Genossen,
Der Abgott schöner Frau'n;
Blauäugig, blond, verwegen
Und in der jungen Hand
Den alten Preussendegen.
Prinz Louis Ferdinand.

Farbdruck von G. Raville in Berlin.

102. Wisniewsky, Illustr. zu Fontane, Prinz Louis Ferdinand.
(Aus Argo, Album für Kunst und Dichtung)



103. Heinrich Laube.
Karikatur aus dem „Floh“. 1870

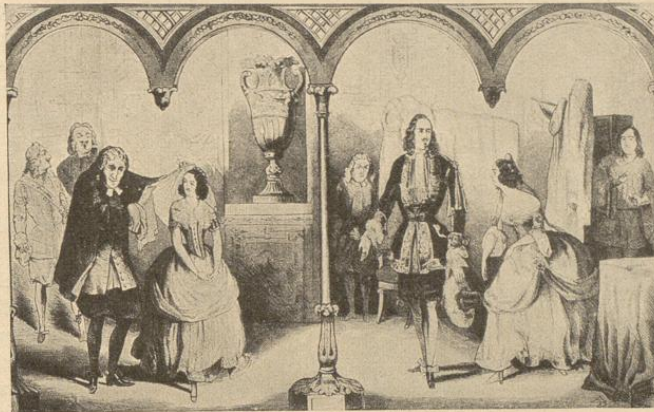
hatte, eines Tages ihr den Rücken kehrte, erweist die Nichtbefriedigung, die dem schwer zu Befriedigenden auf dem Gebiet des Dramas erwachsen ist. Sein „Uriel Acosta“ (1846) und seine Intrigenlustspiele nahmen durch lange Zeit einen festen Platz in der Spielfolge deutscher Bühnen ein. Frankreich stand diesen Stücken Pate. „Zopf und Schwert“ (1843), „Das Urbild des Tartüffe“ (1847), auch der minder geglückte „Königsleutnant“ (1852) gewinnen der deutschen Dichtung wesentliche Züge von Eugen Scribes geistreichen Intrigenspielen. Weniger greifbar ist französisches Gut in „Uriel Acosta“. Verglichen mit den Werken Schillers und etwa Immermanns weist dieses Drama die schärfere Spannung und Zuspitzung, die den Schöpfungen Victor Hugos eigen ist. Indes überhaupt hatte Gutzkow im Zuschauerraum von Pariser Theatern empfänglich genug gesessen, um seinen Bühnensen etwas von der kunstvoll geprägten Redeführung Corneilles zu spenden, sei es im Hin und Her von Rede und Antwort oder in der epigrammatisch knappen Formung der Sentenz.

„Uriel Acosta“ trat neben Lessings „Nathan“.

Gutzkow war sein Lebtag kein Freund des Judentums. Zu einer Zeit, die mit Vorliebe von Ahasver dichtete, die ferner, schon dank dem Wiedererwachen jüdenfeindlicher Bekenntnisse, verwandtes Stoffgebiet immer wieder beschritt, bot Gutzkow ein nichts weniger als schmeichelhaftes Bild strenggläubigen Judentums. Dennoch traf er vorzüglich, was dem Kulturjudentum mehr und mehr zu einem starken Erlebnis wurde. Sein Uriel entzöge sich leicht allen Gefahren, die ihm drohen, wenn er den Glauben seiner Väter aufgäbe. Er bleibt Jude, weil er seine Stammesgenossen unterdrückt sieht, Lossagung also von ihnen ihm wie Feigheit erscheinen müßte. Vor gleicher Wahl stand das Kulturjudentum; darum wurde ihm Gutzkows Stück lieb.

Gutzkows Ehrgeiz wollte auch das bürgerliche Drama zu neuem Leben erwecken. Es war nach dem Sturm und Drang zum Rührstück entartet; ganz vereinzelt nur hatte der Bruder von Rahel Varnhagen, Ludwig Robert, durch sein Stück „Die Macht der Verhältnisse“ (1819) das bürgerliche Drama wieder zu unerbittlicher Tragik zurückleiten, also leisten wollen, was dann von Hebbel durchgesetzt werden sollte. Gutzkow meinte, im bürgerlichen Drama die rechte Ausdrucksform der Bühne für die Angriffe zu entdecken, die er gegen Staat und Gesellschaft der Zeit gut jungdeutsch richtete. Er verharrte deshalb auf der Höhe liberaler Zeitungsartikel, die dem Bürgertum nicht ohne Sentimentalität huldigten und dem Adel Böses nachsagten. Erst Hebbel erkannte, daß im 19. Jahrhundert aus dem Gegensatz der Stände notwendige Tragik nicht mehr abzuleiten sei. Ihm wurde zum Mittelpunkt die Kritik am Bürgertum selbst, die sich schon im bürgerlichen Drama des Sturm und Drangs mehr oder minder angekündigt hatte.

Hebbel war sich stolz bewußt, hier wie sonst weit über Gutzkow hinausgedrungen zu sein. Am schärfsten verdachte er den Jungdeutschen den Brauch, Angriffe auf die bestehenden Zustände in Staat und Gesellschaft mit dieser oder jener epigrammatisch spitzen Wendung zu führen, die, gerade weil sie mit dem Ganzen wenig zusammenhing, um so sicherer der Verfolgung durch die Zensur sich entzog. Forderte die Zensur den-



104. Szenenbild für eine Aufführung von Gutzkows „Urbild des Tartuffe“ im Jahre 1845.

(Nach Leipziger Illustrierte Zeitung)

noch, daß diese Stellen unterdrückt würden, so blieb dem Ganzen immer noch sein Lebensrecht. Hatte Heine es schon zu einer Meisterschaft in solchen nebenhin geführten Hieben gebracht, Gutzkow nutzte sie auch im Intrigenspiel. Das mußte einem Künstler wie Hebbel gründlichst widersprechen, der auf geschlossene Einheit des Bühnenwerks ausging; lief es doch darauf hinaus, eine Bühnengestalt sagen zu lassen, was ihrem Charakter nicht entsprach. Derart konnte selbst der Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. auf der Bühne Epigramme formen, die sich gegen den Absolutismus des 19. Jahrhunderts richteten.

In der Blütezeit des Jungen Deutschlands ersteigt in Österreich das Drama eine ungeheure Höhe. Es ist, als hätten hier die Hemmungen nie bestanden, die den Romantikern und den Jungdeutschen rechte Bühnenkunst erschwerten. In Franz Grillparzer gewinnt das nachklassische deutsche Drama einen seiner bemerkenswertesten Vertreter. Er hat sich außerhalb seiner Heimat freilich spät durchgesetzt. Nach seinem Hingang, in den siebziger Jahren, wurde es besser; nun erst war ja sein ganzes Werk zugänglich. Um 1900 lockte es Meister der Schauspielkunst, Grillparzers Gestalten darzustellen. In der Dichtung des Wiener Impressionismus war ihm ein Gefolge erstanden, das ihn rechtfertigte und ihn auch außerhalb Österreichs verständlich machte. Seitdem ist mit dem Impressionismus auch Grillparzer in den Hintergrund gerückt. Das Wesen seiner Persönlichkeit und seiner Kunst hat sich inzwischen desto klarer erkennen lassen. Was ihm vor nicht langer Zeit noch zum Vorwurf gemacht worden war, enthüllte sich mehr und mehr als ein Vorzug.

Grillparzer trat in jungdeutscher Zeit (1838) freiwillig in den Hintergrund, verletzt durch den halben Erfolg seines Lustspiels „Weh dem, der lügt!“. Noch lagen Jahrzehnte des Schaffens vor ihm. Nur etwa zwanzig Jahre hatte er mit Bühne und Bühnenpublikum in unmittelbarer Fühlung gestanden. (Schon Börne konnte in der Zeit seiner Bühnenkritik zu ihm Stellung nehmen.) Um so fühlbarer wird neben oder vielmehr unmittelbar nach der Romantik die Leichtigkeit, mit der sich Grillparzer auf der Bühne zurechtfindet. Daß einem Österreicher fast mühelos glückte, was den Romantikern nicht zufiel und sogar für Heinrich von Kleist

Wintergedanken

Woh! du, Ruh, mich nicht blühen
 die ersten der Dämmerung flücht!
 Oder, wenn du gehst, abgesehen,
 Mussem bringst du kein Licht?
 Nur willst du zu dir ein Frühlings
 Wels zu dir der ersten Licht?
 Wenn die Blätter geben Licht,
 Aber, du die Blätter nicht

Wien am 27. Jänner 1844

Grillparzer

105. Handschrift Grillparzers. Berlin, Staatsbibliothek

eine schwere Aufgabe darstellte, schien und scheint zu erweisen, daß auch Grillparzer nur gewandte Beherrschung der Bühne und nicht hohe Kunst vertrete. Allein ihm kam zugute, daß auf österreichischem Boden und vor allem in Wien echte Bühnengabung sich im 18. Jahrhundert ungehemmter ausleben durfte als anderswo auf deutscher Erde. Sicherlich war es notwendig gewesen, zu Gottscheds Zeiten das deutsche Drama auf einen ganz neuen Boden zu versetzen. Doch die Aufklärung, feindlich wie sie dem Überlieferten war, meinte, mit den Mitteln des Verstandes nicht nur die neuen Aufgaben der Bühne feststellen, vielmehr die

Bühne selbst von allem reinigen zu müssen, was je in Deutschland sich mimisch geäußert hatte. Gottsched brachte das Theater in strengste französische Zucht. Bald ergab sich, daß deutsche Dramatik aus anderen Ländern, zunächst aus England, fruchtbarere Anregung holen könne. Lessing wies ausdrücklich auf die Verwandtschaft älterer deutscher Stücke mit Shakespeare hin und erblickte in ihr einen Anlaß, die Dichter seines Zeitalters in Shakespeares Schule zu schicken. Noch anderes kam hinzu. Gottsched dachte, im Stegreifspiel den entscheidenden Fehler der Bühnenkunst zu erkennen, die er in Deutschland vorfand. Er verbannte deshalb mit feierlicher Gebärde den eigentlichen Träger des Stegreifspiels, den Hanswurst, der auch in ernsten Stücken eifrigst mitgetan hatte. Abermals war Lessing anderer Ansicht, aber auch Justus Möser. Goethe vollends beklagte das Verstummen des Hanswursts, weil es das Lustspiel in seiner Entwicklung beeinträchtigt habe. Im „Urmeister“ trat er für Wiedererweckung des Stegreifspiels ein; freilich kamen seine Lustspielpläne nach dieser Richtung über Ansätze nicht hinaus. Der Hanswurst durfte auf österreichischem Boden sich fast ungestört weiterentwickeln. Zwar wollte Josef von Sonnenfels, erfüllt von aufgeklärtem Doktrinarismus wie Josef II., in Wien nachholen, was von Gottsched in Leipzig getan worden war, und dem Hanswurst den Garaus machen. Endgültiger Sieg wurde ihm nicht zuteil. Vielmehr reifte die Saat des Hanswursts nach Sonnenfels' Niederlage nur noch gedeihlicher fort. Auf Wiener, überhaupt auf österreichischem Boden behielt komische Bühnendarstellung dank solchem Verhalten etwas Urwüchsigeres und Selbstverständlicheres. Zwar schied sich diese volksgemäße Kunst auch in Wien immer schärfer ab von den Bräuchen des Schauspiels, das dem Wiener Burgtheater (wie es später hieß) vorbehalten war. Auch der Wiener empfand, was er auf den Vorstadtbühnen sah und hörte, wie etwas minder Kunstvolles. Schon bahnte sich an, was im 19. Jahrhundert den Dichtern wie den Darstellern der Vorstadttheater sich mehr und mehr aufdrängte: der heiße Wunsch, über die Grenzen der Vorstadtbühne hinauszudringen zu den

Ehren des Burgtheaters. Noch der vielleicht genialste Nachfahre des Hanswursts, Alexander Girardi, wollte solche Sehnsucht erfüllt sehen und mußte sich da schwere Enttäuschungen holen. Tatsächlich bereitete sich in der Vorstadt der Boden vor, auf dem sich Grillparzer bewegt. Daß ihm glückte, was anderen draußen im Reich nicht glücken wollte, dankt er nicht am wenigsten der frischen Lebenskraft, die im Wiener Vorstadttheater sich wach erhalten hatte. Zuweilen nutzt er unmittelbar die Mittel dieser Bühnen.

Noch mehr als Grillparzer zog Ferdinand Raimund seine besten Kräfte aus dem altbewährten Bühnenleben der Vorstadt. In jungen Jahren ging er freiwillig aus dem Leben, ohne erreicht zu haben, wonach auch er verlangte: Werke, die neben denen Grillparzers im Burgtheater sich behaupteten. Eine geschlossene Reihe von Bühnenkunst reicht von dem Hanswurst des 18. Jahrhunderts bis zu Raimund. In Stranitzky, Perinet, Josef Kurz bereitet sich bis ins einzelne vor, was von Philipp Hafner und Emanuel Schikaneder der Vorstadtbühne geschenkt wird. Raimund fügte sich dieser Reihe ein, arbeitete ohne Bedenken mit ihren Kunstmitteln und verklärte, was er vorfand, indem er es, seiner persönlichen Anlage gehorchend, seelisch vertiefte. Soll die ungebrochene Fröhlichkeit, die bei Raimunds Vorgängern waltet (nur Schikaneder schränkt sie aufklärerisch-erziehlisch zuweilen etwas ein) als wesentlich wienerisch gelten, dann stünde Raimund dem Lebensgefühl seiner Vaterstadt ferner. Auch sein recht von ihm verschiedener Nachfolger Johann Nepomuk Nestroy wäre dann echterer Wiener als er. Schwermütig veranlagt, nahm Raimund Leben wie Kunst sehr ernst. Ihm genügte am allerwenigsten, was ihm selbstverständlicher Besitz war; er langte nach minder volkstümlichen Ausdrucksformen. Keinen von den Großen aus der Vorstadt peinigte gleich stark die Sehnsucht nach dem Burgtheater. Er hätte etwas leisten wollen wie Grillparzers Stück „Der Traum ein Leben“; und er mußte erkennen, daß nur Verblasenes sich ergab, wenn er dem Versdrama hohen Stils sich näherte. Fast könnte es heißen, daß Raimund seine besten Schöpfungen durch stilwidrige Übergriffe in eine ihm fremde, gewähltere Ausdrucksform beeinträchtigt. Ebenso ließe sich einwenden, daß die drastische Komik von Raimunds Stücken bis ins kleinste vorweggenommen war durch seine Vorgänger aus dem 18. Jahrhundert. Es überrascht gewiß, wenn entdeckt wird, wieviel von den wirksamen Griffen nicht bloß Raimunds, auch Nestroy's, ja der Wiener Operette des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sogar des in Paris wirkenden und siegenden Rheinländers Jacques Offenbach schon in Hanswurststücken des 18. Jahrhunderts sich zeigt. Von der Commedia dell' arte war das österreichische Hanswurstspiel befruchtet. Willig nahm es hinzu, was ihm von der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts geboten wurde, vom Singpiel, vom Ritterstück, von Kotzebue, aber auch von Wielands Vermärchen, endlich von der Prunkoper. Zauberpossen entstehen. Schikaneders „Zauberflöte“ (1791) arbeitete mit einer feststehenden Reihe von Rollen solcher Zauberspiele. Schon wird mit Blumauer auch der Olymp travestiert. Neben das Wunderbare, neben Zauberer und Feen und neben arg vermenschlichte Götter des Olymps treten Gestalten aus dem Wiener Leben der Zeit. Der Fiaker fehlt nicht, das Leben und Treiben im Prater spiegelt sich ab, gern wird der Bauer in die ihm fremde



106. Ferdinand Raimund.
Miniatur von Chr. Frank.
Wien, Privatbesitz



107. Szenenbild zu Raimunds Zauberposse
„Der Barometermacher auf der Zauberinsel“



108. Szenenbild zu Raimunds Zauberspiel
„Der Diamant des Geisterkönigs“

Wiener Umwelt hineinversetzt. Schikaneder stellte auch seine Fähigkeit, große Menschenmengen auf der Bühne zu bewegen, in den Dienst der Vorstadtbühne. Den Zauberspielen kam dank ihm eine reich ausgebildete Maschinerie entgegen, die, lange ehe Elektrizität als beleuchtende und hebende Kraft verwandt werden konnte, Verwandlung auf Verwandlung, Fahrten durch die Luft, raschen Wechsel dumpf grauenhafter und beseligend belichteter Augenblicke gestattete.

Raimund verwertet diesen ganzen Bestand. Nicht erst hat Geisterfürsten und Feen wienerisch reden gelehrt. Sogar die gehobene Sprache, die bei ihm die Vertreter des Guten und Edlen reden, ist schon bei anderen, natürlich auch in der „Zauberflöte“, anzutreffen. Sein Eigentum ist das Lebensvoll-Menschliche, das durch Komik hindurch, hinweg über zuweilen hochtrabend feierliche Rede, sich bei ihm durchsetzt. Einen Menschen sittlich zu bessern, indem man ihm sein Ebenbild vor die Augen stellt, hatten schon andere versucht. Nicht daß dem Menschenfeind Rappelkopf der zaubermächtige Alpenkönig in der Gestalt Rappelkopfs erscheint und ihn dergestalt von seiner Menschenfeindschaft kuriert, entscheidet. Das schlicht Menschliche, das dem Leben Abgesehene, das sich in diesem Augenblick in Rappelkopfs Worten kundgibt, bezeugt Raimunds Kunst, lebendige Menschen zu formen. Sie ersteigt ihre Höhe im „Verschwender“, nicht in den Gestalten aus der höheren Schicht, nicht im Titelhelden und in seinen Genossen, kaum in den Vertretern der übernatürlichen Welt, aber in dem Diener Valentin. Die komische Figur hatte längst im deutschen Stegreifspiel echt humoristisch auch Gemüt bewährt. In Valentin erreicht der Hanswurst eine kunstvoll-menschliche Gestaltung des Gemüts, die keinen Rest des Aufdringlichen oder gar des Gemachten weist.

Nestroy setzte sich niemals der Gefahr aus, auf Unglauben und Widerspruch zu stoßen, indem er Gemütsmenschen zeichnete. Die Welt, die in Raimunds Dramen sich darstellt, irgendwie ernst zu nehmen, lag ihm nicht. Er adelte nicht die Zauberposse, er machte sie, wie alles andere, zum Gegenstand seines Spottes. Noch zu Raimunds Lebzeiten nahm sein „Böser Geist Lumpazivagabundus“ (1833) die Zauberwelt ausschließlich von der rein komischen Seite. Nestroy wurde der Frivolität beschuldigt; tatsächlich erfüllt er, was von Schiller der Komödie zugesprochen wurde. Nur der Verstand ist bei ihm tätig, rein „theoretisch“, niemals „praktisch“ will er wirken, sittliche Wertung und Wirkung schaltet er aus. Er verfügt sogar über eine außerordentliche Gabe, den sittlich Minderwertigen liebenswürdig erscheinen



109. Kostümierung für eine Aufführung der Zauberflöte

zu lassen. Als der Romantiker Friedrich Schlegel gleich Schiller eine Komödie empfahl, die durch keinerlei sittliche Bedenken belastet wäre, nannte er Aristophanes. Mit Aristophanes nahe verwandt ist Nestroy noch von anderer Seite. Abermals bewährt sich in ihm die Bedeutung des Vorstadtttheaters für den Wiener. Längst war das Wiener Leben hier in komisches Licht versetzt worden. Soweit es möglich war, in Zeiten strenger rückschrittlicher Zensur über alles, was in Wien vorging, zu spotten, hat Nestroy dies besorgt; Aristophanes konnte nicht unbedingt darauf hoffen, daß seine Zuschauer jede Anspielung auf Vorgänge des Tags verstünden, er war nur minder als Nestroy von irgendeiner Behörde eingeschränkt. Einer Folgezeit, die sich freier äußern konnte als Nestroy, blieb gleichwohl nichts übrig, als es ihm nachzutun; wesentlich überholt hat sie ihn kaum. Aristophanische Komik, wie sie der Romantik vorschwebte und wie Platen sie nicht erreicht hat, wird bei Nestroy Tatsache, soweit sie in neuerer Welt überhaupt Tatsache werden kann. Nur die kunstvolle Wortprägung des Aristophanes ist bei Nestroy nicht anzutreffen; seine Menschen reden die Sprache des Volks, sie meiden grundsätzlich die Sprünge in höhere Ausdrucksform, die sich Raimund gestattet. Allein von anderer Seite leistet Nestroys Wortkunst Außerordentliches.

Aristophanes schwebt über den Dingen und kommt dadurch der romantischen Ironie entgegen, bis zur Zerstörung der Bühnentäuschung. Nestroy treibt Gleiches, schon weil es der Hanswurst für sich in Anspruch genommen hatte. Das Wort und das Spiel mit dem Wort zählt auf der ganzen Entwicklungslinie zu den unerläßlichen Wirkungsmitteln. Was es für Shakespeares Komik bedeutet, bezeugt noch das romantische Lustspiel. Nestroys Kunst gipfelt in dem Zerdenken und Zerreiben des Wortsinns, in den Abwandlungen, Verdrehungen, Umdeutungen, Umkehrungen, die das Wort in seiner Sprache erlebt. Er ist vom Geschlecht der Fischart und Abraham a Santa Clara, der Börne und Heine, der Christian Morgenstern und Karl Kraus. Bildhaftes der Sprache wird wörtlich genommen oder gar aus einem Bildgebiet in ein anderes übertragen. Geflügelte Worte anderer werfen das stolze Gewand ab, das



110. Nestroy (mittlere Figur) in dem Stück „Der Affe und der Bräutigam“
(Nach Gregor, Wiener Szenische Kunst II.)

Worten: „O tönet fort, ihr Heimat-Wonnelieder! Die ird'sche Kneipe winkt, sie hat mich wieder!“ Hinter diesen Scherzen besteht ein dialektisches Zerbohren und Zernichten des Worts; alles Feste löst sich auf, auch ein festes Weltbild; jeder Satz behält das Recht, sich aller Verantwortung zu entziehen, und bezeugt dadurch, wie frei und ungebunden Nestroy über die Welt wegblickt. Er beherrscht Situationskomik mindestens so gut wie Kotzebue, er steigert sie bis zu dem Übereinander zweier Stockwerke auf der Bühne. Wohlhabende und Minderbemittelte treten da greifbar zueinander in Gegensatz; was oben gesprochen wird, wahrt dauernde Beziehung zu den Reden auf ebener Erde, zuweilen verbinden sich beide Gruppen im Chorgesang. Das Sinnbildliche dieser ganzen Bühnenanordnung setzt sich am stärksten durch, wenn Glückswechsel die Bewohner des ersten Stocks in die Wohnung zu ebener Erde einzuziehen zwingt und zugleich die von unten nach oben emporsteigen. Nestroy ist mit all diesen Künsten, wie Raimund, der glückliche Erbe einer langen Überlieferung; er vergrößert dies Erbe und gibt es als festen Besitz an seine Nachfolger weiter.

Raimund und Nestroy nutzen und steigern zugleich die Bühnenmittel der Vorstadt, die den Romantikern, als sie nach Wien kamen, wie echte Volkskunst und daher wie etwas besonders Liebes und Wertvolles erscheinen mußten. Grillparzer hat sich von Anfang an mit vollem Bewußtsein auf den Standpunkt des Burgtheaters gestellt. Romantisch sich für irgend etwas zu begeistern, weil es mehr oder minder echtes, altes Volksgut war, widerstrebte ihm. „Der Pöbel erzeugt das Schöne nicht, Noch gibt er dem Schönen Gesetze“: so scharf fertigte er „mittelhochdeutsche und Volkspoesie“ ab. Das entsprach den Grundsätzen seines Leiters Joseph Schreyvogel. Fast zwei Jahrzehnte hatte Schreyvogel an der künstlerischen Führung des Burgtheaters Anteil. Er war den Romantikern mit der Schärfe eines Aufklärers entgegengetreten und hatte ihnen die ersten Schritte auf österreichischer Erde beträchtlich erschwert, mit der Gebärde des Wiener, der sich gegen das wehrt, was ihm wie norddeutsche Künstelei erscheint. Was er vorbrachte, kann als beengt und als veraltet erscheinen. Aber der Gegensatz zur Kunstlehre der Romantik war rechte Voraussetzung für die Bühnenkunst Grillparzers. Gleichwohl meldet sich in Grillparzers Werken vielfach an, was auch von der Romantik erstrebt worden war. Sie hatte das spanische Drama den Deutschen zum Vorbild gemacht;

sie zu tragen gewohnt sind, und erscheinen im schlichtesten Gewand des Alltags. Travestie ist ja überhaupt Nestroys Stärke. Hebbels „Judith“, aber auch Richard Wagners „Tannhäuser“ und manches andere erfuhren das ansich zu ihrem Schaden. Der travestierte Tannhäuser Nestroys darf auch Goethe travestieren und von Venus Abschied nehmen mit den



111. Der Michaelerplatz in Wien mit dem Blick gegen das Burgtheater.
Kupferstich von C. Postl

Grillparzer fand hier wieder, was ihm eingeboren war, und in rastloser Arbeit drang er, ein Pfadfinder, tiefer und tiefer in spanische Bühnenkunst ein. Soll es nun neben solcher Gemeinsamkeit der Auffassung von Aufgaben künstlerischer deutscher Dramatik einen entscheidenden Gegensatz zur Romantik bedeuten, daß Grillparzer nicht wie die Romantik Calderon, sondern Lope schätzte? Der greifbare Unterschied zwischen Calderon und Lope bedeutet gewiß viel für Grillparzers Schaffen. Spanische Wissenschaft bekannte sich später einmal unbedingt zu Grillparzers Wertung der beiden; was ein nie ausgeführtes Werk Grillparzers nachweisen wollte, leistete Marcelino Menéndez y Pelayo.

Der Romantik näherte sich Grillparzer schon als er in seinem Erstling, der „Ahnfrau“, eine Schicksalstragödie formte. Wilhelm Schlegels Forderung, deutsche Historien im Sinne Shakespeares aus weltgeschichtlich wichtigen Augenblicken der deutschen Geschichte zu holen, erfüllte Grillparzer, nachdem Matthäus von Collin Gleiches schon versucht hatte, in „König Ottokars Glück und Ende“ und im „Bruderzwist in Habsburg“, auch in „Libussa“; der „Treue Diener seines Herrn“ bewegt sich in verwandten Gleisen. Und wäre die Umwelt des Lustspiels „Weh dem, der lügt!“ vor der deutschen Romantik gleich greifbar zu gestalten gewesen, mag auch hier dem alten Germanentum nicht gerade ein schmeichelhaftes Abbild erstehen? Die Antike bietet freilich dem Drama Grillparzers viele Stoffe. Er geht von der Stelle weiter, an der Goethes „Iphigenie“ gestanden hatte. Frauen sind auch in diesem Bereich von Grillparzers Werken die Heldinnen: Sappho, Medea, Hero. Über Euripides hinaus, wie Goethes „Iphigenie“, freilich auch über Corneille, will Grillparzers „Medea“ dringen. Antikes Menschentum wird von Goethe wie von Grillparzer uns angenähert. Noch viel merklicher als Goethe gibt Grillparzer seinen antiken Gestalten Züge und Erlebnismöglichkeiten, die rings um ihn im Schwange sind. Fast könnte von einer Verwienerung die Rede sein. Etwas von dem Bedürfnis des späteren Geschichtsromans ist zu verspüren, der die Persönlichkeiten ferner Ver-



112. Madame Crelinger als Sappho. Farbenlithographie
(Nach Gregor, Wiener szenische Kunst II.)

gangenheit greifbarer gestalten wollte, indem er sie den Menschen des 19. Jahrhunderts gleichmachte. Solches Beseitigen der Entfernung, solches Herabstimmen zu der bürgerlichen Haltung der Gegenwart wurde dem Geschichtsroman verdacht, aber auch Grillparzer. Erinnert Sappho nicht an große Bühnenkünstlerinnen, die einem unbekannten und unbedeutenden Jüngling ihre Liebe schenken, ihn zeitweilig dadurch zu adeln scheinen, um dann doch nur dies Geschenk abgewiesen zu sehen? Hat Jason nicht etwas von einem vielumworbenen Jüngling aus guter Gesellschaft, der sich seine Gattin aus einer andern, urwüchsigeren Welt holt, dann erkennen muß, daß sie für seinen Gesellschaftskreis nicht taugt, sich von ihr freimachen und eine minder be-

schwerliche Ehe eingehen möchte? Nonnenhaftes oder wohl gar ein „süßes Mädel“ wollte man in Hero entdecken. Gegen den Vorwurf, Vertreter einer adligeren Welt von heroischer Gebärde ins Bürgerliche herabgedrückt zu haben, ist Grillparzer kaum zu schützen. Allein Goethes „Iphigenie“, ja schon sein „Egmont“, ergeht sich in gleicher Richtung, sogar Euripides wurde von den Schlegel wegen solcher Vermenschlichung des Heroischen angeklagt. Das tatsächliche Ergebnis ist bei allen den dreien die Möglichkeit innigeren Miterlebens, also gerade das, was von Lessing für die Bühne gefordert wurde. Indem Grillparzer hier wie sonst noch realistischer arbeitete als Goethe, diente er dem Geist, von dem die Kunst des 19. Jahrhunderts erfüllt ist. Lebendiger und nicht bloß lebensnäher werden seine Menschen als die der „Iphigenie“, vollends als die des späten Schiller. Mit Grabbe oder gar mit Büchner zu wetteifern lag ihm indes fern. In bewußtem Widerspruch zur Romantik wollte er stehen bleiben, wo Schiller und Goethe standen.

Sein Bühnenrealismus läßt ihn die mehr oder minder stilisierten lyrischen Einlagen meiden; Hero summt nur immer wieder ein paar Worte aus einem Liede von Leda und dem Schwan, die ihrer Stimmung entgegenkommen. Darf auch als realistischer gelten, daß Grillparzer den Wortausruch starker Erregung hemmt? Das kam zugleich echter Bühnenkunst entgegen, die nicht nur auf das Ohr, auch auf das Auge wirken will. Gebärde verrät vielfach bei Grillparzer, was bei Schiller und auch bei Shakespeare durch eine lange Versreihe ausgedrückt wird. Selbst Kleist hat an solchen Stellen mehr Worte zu vergeben, noch wenn sein Großer Kurfürst in wenigen, humorvoll überlegenen Versen sein einziges Selbstgespräch hält. König Alfons will durch den Anblick der ermordeten Jüdin von Toledo seinen Durst nach Rache an ihren Mördern steigern. Das Gegenteil wirkt sich aus. Er kehrt auf die Bühne zurück; und nur die Bühnengabe meldet, was er erlebt, welche entscheidende Wendung sich ihm ergeben hat: Er „betrachtet seine beiden Hände und streift daran, wie reinigend, mit der einen über die andere. Hierauf dieselbe Bewegung über den Oberleib. Zuletzt fährt er nach dem Halse, die Hände um den Umkreis desselben bewegend. In dieser letzten Stellung, die Hände noch immer am Halse, bleibt er stehen und sieht starr vor sich hin.“ Zweimal in „König Ottokars Glück und Ende“, kurz vor dem Schluß des zweiten und am Ende des dritten Auf-

zugs, weckt tiefe Demütigung in dem Titelhelden entweder nur ein paar hervorstotterte Worte oder einen einzigen Ruf der Empörung, und er verläßt straschen Schrittes die Bühne. Am Ende des ersten Aufzugs vom „Bruderzwist in Habsburg“ sinkt Gebärdenspiel vollends herab zu schlichter Bürgerlichkeit und verzichtet unbedingte auf die spanische Grandezza des österreichischen Hofes. Hinter dem Wunsch, der Geste auf der Bühne ihr Recht zu lassen, hinter der Neigung, Menschen aus ferner Welt dem bürgerlichen Gefühl der eigenen Zeit nach-erlebbar zu machen, meldet sich hier noch anderes: grundsätzliche Abkehr von jeder überstarken Tönung, Abneigung gegen Grotesk-



113. Bühnenbild zu Grillparzer, „Traum ein Leben“. Kolorierter Stich aus „Theatralische Bildergalerie“ 24

kunst, ein durchaus goethisches Bedürfnis nach dem Schlichten und Einfachen. Nur zu Beginn, in der „Ahnfrau“, erhebt sich Grillparzer zu dämonischer Wucht der Leidenschaft. Sie ist stark genug, die Verstandesbedenken zu überwinden, die von dieser wie von anderen Schicksalstragödien geweckt werden. Immer unkleistischer wird fortan Grillparzer, bis er schließlich der Selbstbesinnung des tragischen Helden die Umkehr zumute, die sich in König Alfons vollzieht. Sie ist in diesem Stücke um so mehr Grillparzers volles Eigentum, weil der Stoff der „Jüdin von Toledo“, wie ihn Lope vorgeformt hatte, den versöhnenden Schluß mit ganz anderen Mitteln erzielte. Nur in der Trilogie, in deren Mittelpunkt Medea steht, bleibt dämonischere Bewegtheit übrig, soweit Medea selbst oder die Umwelt aus der sie stammt, sich darstellt. Endlich verfügt der Traumvorgang, der in dem Spiel „Der Traum ein Leben“ auf der Bühne sich entfaltet, über aufwühlendere Ausdrucksmittel. Gerade an diesen Stellen verwertet Grillparzer die Kunst der Vorstadt; Wunderbares oder Exotisches wagt er hier dem Burgtheater zu bieten, dem Maschinisten schwierigere Aufgaben zu stellen. Er hätte nicht im Gegensatz zu älteren Bearbeitern des Stoffes die Vorgeschichte Medeas, die Schicksale des Goldenen Vlieses, auf die Bühne gebracht und mit ihnen das farbenfrohe Bild eines barbarisch exotischen Landes, wenn in ihm nicht gleichfalls etwas von dem Wagemut der Vorstadtdramatiker als Erbe alter Wiener Theatralik vorhanden gewesen wäre.

Den vierfüßigen Trochäus, das Maß, das durch die Spanier den Deutschen lieb geworden war, verwerten nur „Ahnfrau“ und „Der Traum ein Leben“. Er entspricht einer jähren Bewegtheit. Doch gerade in dieser Form kündigt Grillparzer am Schluß des zweiten Stücks die Heilslehre der Selbstbesinnung und Selbstbescheidung, die sein Wesen und seine Kunst bezeichnet. Sie hat ihm den Vorwurf eingetragen, in einem Zeitalter des politischen Rückschritts jedes Ringen um mehr Freiheit preisgegeben und weichmütig nachgiebig nur stilles Verzichten vertreten zu haben. Der Unterschied zwischen Grillparzer und Kleist macht sich gewiß hier besonders stark fühlbar. Nur in jüngster Zeit enthüllte sich der vielgeschmähte Quietismus Grillparzers als Ausdruck einer hohen Kultur. Seitdem dank Nietzsche die urverwandte Haltung Adalbert Stifters richtig gewürdigt wird, darf auch Grillparzer seinen Anspruch gerechtfertigt sehen, eine Höhe des Menschentums erreicht zu haben, die auf starke Tat und



114. Federzeichnung von Grillparzer zur Jüdin von Toledo (2. Aufzug, 2. Szene). Historisches Museum der Stadt Wien

(Nach Boeck-Englmann, Grillparzers Selbstbiographie und Bildnisse)

lautes Wort verzichtet, um desto sicherer das Vornehme und Adlige hoher Bildung zu wahren.

Gemeint war das bei Grillparzer wie bei Stifter als Absage, gerichtet gegen den übergeschäftigten Betrieb, der im 19. Jahrhundert sich mehr und mehr durchsetzte, gegen eine Zivilisation, die der wahren Kultur Licht und Luft nahm. Einmal schritt Grillparzer sogar bis zu einer Tragödie vor, die ausdrücklich diesen ganzen Gedankenbereich einbezog und damit, anders als Grillparzers übrige Schöpfungen, zur Weltanschauungsdichtung wurde. „Libussa“ trat erst aus dem Nachlaß Grillparzers ans Tageslicht, ist aber viele Jahrzehnte früher abgefaßt. Unmittelbarer als in anderen seiner Werke, die in die Seele der Frau hineinleuchten wollen, stellt sich in „Libussa“ die Frage nach dem Wesen der Frau, nach ihrer Aufgabe im Leben und nach ihrer Bedeutung für den Mann. Wie Kleists Penthesilea und Zacharias

Werners Wanda hat Libussa Amazonenhafte. Wie in Brentanos Stück wird auch hier Prag gegründet. Grillparzers Libussa hat ihr Amazonentum aufgegeben, um ihrem Gatten Primislaus nur noch treu dienstbar zur Seite zu stehen. Die Seherkraft, die sie einst besessen hat, ist ihr darüber verloren gegangen; der künftigen Stadt Weihe zu geben, weckt sie solche Kraft noch einmal in sich und bricht unter der übergroßen Leistung zusammen. Was sie vorzutragen hat, ist Grillparzers politisches und gesellschaftliches Glaubensbekenntnis, es meldet, wie er sich den Entwicklungsgang der Menschheit dachte und welche Hoffnungen er auf die Zukunft setzte. Rousseau hat auch dies Weltbild angeregt; der Fassung des Problems, die im Anschluß an Rousseau und zugleich im Widerspruch zu ihm Schiller gefunden hatte, kommt Grillparzer am nächsten. Den Abstieg von Natur zu Zivilisation zeichnet nach Rousseaus Sinn der Vorgang des Stückes selbst. Libussa aber erwartet mit Schiller eine späte Zukunft, die den Menschen wieder zur Natur zurückleiten wird, ohne ihn deshalb von der Geisteshöhe herabzuführen, die er inzwischen erstiegen hat. Das Dritte Reich, anders als sonst das 19. Jahrhundert, derart in Schillers Sinn zu sehen, entsprach dem Wesen des österreichischen Dichters, dem das Erbe des Hochklassizismus etwas unersetzbar Wertvolles bedeutete.

Ahnte Grillparzer, wie weit er in solcher Formung des Gedankens vom Dritten Reich altes katholisches Gut wiederaufnahm? Er gab dem Zug seiner Zeit nach, indem er sich von Dogmen lossagte und dem Katholizismus entgegentrat. Er übersah, wieviel ihm die katholische Umwelt seiner Heimat auf seinen Lebensweg und für seine Weltanschauung mitgegeben hatte. Fast ahnungslos wertete er die Menschen und ihr Treiben als Katholik. Er sah sie von altgesicherter Warte, während die Schiller und Hebbel aus Gegensatz und Verwandtschaft des ererbten Protestantismus und der zeitgenössischen Philosophie die Grundlagen ihres persönlichen Weltbilds neu schaffen mußten.



Franz Grillparzer. Gemälde von Heinrich Hollpein (1836).
Historisches Museum der Stadt Wien.



115. Friedrich Halm.
Nach einer Zeichnung von
Joseph Danhauser



116. Eduard von Bauernfeld

Die Gestalt, die in Grillparzers Hand das Versdrama in Österreich gewann, war scharf genug umrissen, um einer Bühnenbegabung von der Stärke Friedrich Halms wenig Bewegungsfreiheit zu lassen. Halm entbehrte den festen Zusammenhang mit dem Leben und der Kunst Österreichs, der die Persönlichkeit und das Wirken Grillparzers trägt. Seine Familie, die Münch-Bellinghausen, stammte vom Rhein und war in den Kreis des österreichischen

Beamtenadels übergegangen. Halm selbst kam in Krakau zur Welt. Trotz manchem Bühnenerfolg und trotz einer noch erfolgreicher Beamtenlaufbahn in Wien fühlte Halm

sich mit Wien und mit dem Publikum des Burgtheaters nie so eng verbunden wie Grillparzer in seinen Anfängen. Falsch wäre die Annahme, Halm hätte durch leichtere Ware die Wiener von Grillparzer weggelockt. Ihr Feingefühl wehrte sich gegen Halms Vorliebe für peinigend überstarke Wirkung des Menschen auf den Menschen. Sie ist Voraussetzung der Tragik in seiner „Grieldis“ wie in seinem „Fechter von Ravenna“. Dies Drama von Thusnelda und ihrem unheldenhaften Sohn arbeitet nach Grillparzers Vorgang mit Zügen Lopes. Andere Stücke Halms gehen vollends in das Stoffgebiet des Spaniers weiter. Schenkt Grillparzer den Gestalten ferner Vergangenheit etwas von Lebensgefühlen der Gegenwart, so wird in Halms Hand, was im „Sohn der Wildnis“ zwischen der Tochter des Schmieds von Massilia und dem kulturfernen Tektosagenjüngling spielt, ins Salonhafte übertragen. Das hindert nicht, der Verssprache reizvoll lyrische Form zu geben und in solcher Form Sätze der Lebensweisheit zu bieten, die sich ins Gedächtnis leicht einnisten und seitdem von Mund zu Mund gehen. Konflikte unbedenklich zu einem versöhnenden Ausgang weiterzuführen, war durchaus nicht immer Halms Brauch. Ernst rang er nach strengerer Notwendigkeit im Ablauf der Seelenvorgänge und gestattete sich zuletzt nur noch im Lustspiel, von verwickelten Voraussetzungen, wie seine Tragödie sie liebt, zu einem guten Ende fortzuschreiten. Die Farbenpracht, mit der er Vergangenes und Exotisches malt, bezeichnet auch seine Novellen aus der Renaissance. Man rühmt ihnen nach, daß sie überzeugender als seine Dramen die Entwicklungswege der Seele durchführen.

Eduard von Bauernfeld ist, anders als Halm, wie Grillparzer eng mit Wien verbunden. Er hat es zum Hausdichter des Burgtheaters gebracht und dabei die selbstverständliche Leichtigkeit des Wortausdrucks der Vorstadt in höhere Gesellschaftsschichten übertragen. Meister im Konversationslustspiel, ging er gern in die Schule der Franzosen. Die Ironie, mit der in Nestroys Stücken Wiener Vorgänge und Wiener Persönlichkeiten erfaßt sind, wurde bei ihm zu einem geistreichen Kampf für das Bürgertum und gegen die Macht, die damals noch meinte,

dem bürgerlichen Kapitalismus Licht und Luft nehmen zu können. Wie für Nestroy ist auch für Bauernfeld fördernde Voraussetzung das Leben der großen Stadt Wien mit seinen politischen und gesellschaftlichen Vorgängen. Er legt ihnen auf der Bühne eine so durchsichtige Maske vor, daß der Zuschauer sofort erkennen mußte, wer und was gemeint war. Angriffslustiger als Grillparzer, nicht wie Grillparzer geneigt, alles, was er gegen die bestehenden Zustände einzuwenden hatte, vaterlandsfroh in dem Gefühl der Größe Österreichs aufgehen zu lassen, hält doch wie Grillparzer auch Bauernfeld eine vornehm ruhige Tönung fest, die ihn weit abdrückt von der schärferen Angriffslust der Jungdeutschen. Freilich blieb auch ihm der Brauch unentbehrlich, Anspielungen auf die Zeitzustände nur in beihin gesprochenen Worten unterzubringen; mußte doch selbst Nestroy sie meist dem Aparte zuweisen, diesem altbewährten Ausdrucksmittel der Hanswurstrolle.

Mit diesem Abschnitt beginnt der Zeitraum, den ich in ausführlicherer und in knapperer Darstellung schon früher zu erfassen versucht habe: in dem Band „Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod“ (2. Aufl., Berlin 1920) und im Anhang zu Wilhelm Scherers „Geschichte der deutschen Literatur“ (4. Aufl., Berlin 1928); dieser Anhang liegt jetzt im Sonderdruck vor als „Die deutsche Dichtung von Goethes Tod bis zur Gegenwart“ (5. Aufl., Berlin 1929). Der Sonderdruck enthält auch die Bibliographie von Josef Körner für die Zeit seit 1830.

Wertvoll ist der Artikel von F. Kainz über das Junge Deutschland R 2, 40ff. Ebenda 3, 4ff. berichtet M. Nußberger über „Poetischen Realismus“.

S. 103f. Über den Typus lyrischer Form im „Buch der Lieder“ vgl. oben S. 42.

S. 104. Die Verwandtschaft von Paul Louis Couriers Stil mit dem Ausdruck Heines prüft Ernst Heidegger in einer noch unveröffentlichten Bonner Dissertation. Vgl. auch den Aufsatz von O. Walzel, der oben S. 93 zu S. 53ff. angeführt ist. Knappe romanische Gedankenformung: *GuG* S. 330.

S. 105. Über Heine, Burckhardt, Nietzsche vgl. O. Walzel, Die Geistesströmungen des 19. Jahrhunderts, 2. Aufl., Leipzig 1929, S. 26ff., 52ff.

S. 108. Zum Frauenroman des 18. Jahrhunderts vgl. oben 1, 148 zu S. 145f.

S. 111. Dorfdichtung vor Gotthelf: vgl. O. Walzel, Die Wirklichkeitsfreude der neueren schweizer Dichtung, Stuttgart und Berlin 1908.

S. 125. Menéndez y Pelayo an Artur Farinelli (in dem Band „Vom Geiste neuer Literaturforschung“, hrg. von J. Wahle und V. Klemperer, Wildpark-Potsdam o. J., S. 187) mit Hinblick auf Farinellis Werk „Grillparzer und Lope de Vega“ (1894). Verwienerung bei Grillparzer: vgl. Gertrud Weißbart, Bürgerliches Lebensgefühl in Grillparzers Dramen, Bonn 1929.

S. 128. Grillparzer und der Katholizismus: vgl. Hans Roselieb, Grillparzers Weltanschauung (in Oskar Katanns „Grillparzerstudien“, Wien 1924, S. 40ff.). Eine strenger wissenschaftliche Begründung der Frage wäre sehr zu wünschen.