



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart

Walzel, Oskar

Wildpark-Potsdam, 1930

III. Blütezeit des Realismus

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



117. Das Deutschland Bismarcks auf der Höhe seiner Macht. Der Berliner Kongreß 1878.
Gemälde von A. v. Werner. Berlin, Rathaus

III. BLÜTEZEIT DES REALISMUS

1. Das Zeitalter

Die Zeit vom Zusammenbruch der Märzrevolution bis zur Kaiserkrönung Wilhelms I. schenkt den Deutschen einen Aufstieg, wie er bis dahin kaum in der Weltgeschichte, sicherlich nicht in der Geschichte Deutschlands zu beobachten war. Im Mittelalter erlebte der Deutsche gewiß schnelle Wendungen seiner Macht; rasch folgte jedem Aufstieg ein jäher Absturz. Doch wenn etwa der Hohenstaufe Friedrich II. mit kraftvoller Hand das entmutigende Wirrsal, das nach dem Tode seines Vaters sich ergab, noch einmal überwand und der Weltstellung des Deutschen neuen Glanz lieh, er setzte doch nur fort, was seit Jahrhunderten sich herausgebildet hatte, und schöpfte aus einem Schatz von Überlieferung, der in dieser langen Zeit gesammelt worden war. Erst nach seinem Tode begann mit dem Interregnum die Reihe der Jahrhunderte, in denen deutsche Kaisermacht mehr und mehr um ihre Bedeutung kam. Sogar der Habsburger, in dessen Reich die Sonne nicht unterging, konnte da nichts ändern, deutschem Wesen nicht wiedergeben, was es in beglückenden Augenblicken des Mittelalters besessen hatte.

Um 1850 ist der Deutsche entmutigt und verdrossen. Auch die Sieger können sich nicht freuen; nicht sie, sondern die Unterlegenen hatten wieder einmal den Traum von einem großen, einigen Deutschland in sich getragen. Das Umsturzjahr wollte ein neues deutsches Kaisertum stiften, es brachte nur eine Stärkung der Polizeigewalt in den vielen Reichen deutscher Fürsten. Zwanzig Jahre später ist das alles wie endgültig überwunden. Der größte Teil deutschen Bodens ist unter einem neuen Kaiser zu einem machtvollen Reiche vereint. Freilich auf Kosten der Deutschen Österreichs; sie bleiben ausgeschlossen und können nur aus der Ferne teilnehmen

9*

an der Steigerung, die im Rahmen der Kulturvölker deutsches Ansehen gewonnen hat. Dringlicher als je ist heute, festzustellen, daß ohne Preußen das neue Deutsche Reich nicht zustande gekommen wäre. Trotz allen Erschütterungen, die zuletzt seinen Bestand bedrohten, ist es vorläufig noch, wenn auch nicht in dem vollen Umfange von damals, eine geschlossene Einheit.

Preußen hat das errungen, und nicht die Schar deutscher Vorkämpfer, die 1848 in der Paulskirche zu Frankfurt vom Standpunkt freiheitlicherer Entwicklung ein deutsches Einheitsreich anstrebten. Ist dem Rückschritt gelungen, was dem Fortschritt nicht glücken wollte? Überwältigend drängt sich die Frage auf, was für das Werden der Weltgeschichte der einzelne bedeuten kann. Dankt der Deutsche, was er bei solchem Aufstieg erreicht hat, wirklich nur dem einen Großen, der damals deutsche Geschicke bestimmte: Bismarck?

Unerhört Großes hat Bismarck geleistet, aber er hätte es nicht leisten können, wären ihm nicht Kräfte zu Hilfe gekommen, die sich in Deutschland schon herausgebildet hatten, vor allem in Preußen. Auch der genialste Staatsmann kann nicht nur aus eigener Kraft sein Volk auf unbetretene neue Wege bringen. Bismarcks Größe ruht vielmehr in seiner Fähigkeit, mit Bestehendem zu rechnen und es zu nutzen. Sein Werk kann von der Nachwelt nur soweit mißbilligt werden, als er in seiner Spätzeit Tatsachen nicht zugeben wollte, die ein unvertilgliches Ergebnis der Entwicklung waren. Das Gegebene zu verwerten, hatte er wie kein anderer verstanden, als er das Deutsche Reich schuf. Mit den harten Tatsachen, die das Leben der Gesellschaft gegen das Ende des Jahrhunderts hin zeitigte, vermochte er nicht mehr zu rechnen. Gleich der Sozialdemokratie wurde der Aufstieg des Katholizismus für Bismarck ein Faktor, den er nicht mehr seinen Zwecken dienstbar zu machen vermochte, der ihn vielmehr nur hemmte. Seine beste Stütze war das Preußentum von damals, wie es sich seit Friedrich dem Großen

herausgebildet hatte. Nicht in einer geraden Linie vollzog sich Preußens Aufstieg, immer wieder wurden Friedrichs Nachfolger zu schweren Hindernissen. Das Große und Zukunftsträchtige, das durch die Befreiungskriege gezeitigt wurde, fand bestenfalls Friedrich Wilhelms III. widerwillige Zustimmung. Sein Sohn Friedrich Wilhelm IV. begriff noch viel weniger, was an der Zeit war, und was die Zeit von ihm erwartete. Nicht diesen Hohenzollern ist zu danken, daß Preußen fast bis ans Ende des 19. Jahrhunderts den Aufgaben immer gerechter wurde, die von Friedrich dem Großen ins Auge gefaßt und zum Teil gelöst worden waren. Der große Vorzug Wilhelms I. war sein wiliges Verständnis für friederizianisch-preußisches Wesen; unter ihm konnte es sich frei entfalten. Nach Wilhelms I. Tod meinte es allerdings stark genug geworden zu sein, um sogar noch die Imperatorengebärden des Enkels in Kauf nehmen und ihre üble Wirkung auf die Welt überwinden zu können. Tatsächlich verlor das Preußentum damals viel von seiner Kraft.

Das Preußentum von einst, wie es unter Wilhelm I. (man könnte auch sagen: unter Bismarck) zu seiner besten



Lili-Bismarck, Kulturkampfbühne fütternd.

118. Karikatur auf Bismarck und die Kulturkämpfer. Frankfurter Laterne 1873

Entfaltung kam, fügte in deutsches Wesen einen Zug, der bis dahin fast völlig gefehlt hatte. Die Organisationskraft der Römer hatten andere Völker des Abendlands längst sich zu eigen gemacht. Unter den Deutschen gewann nur der Preuße, vielmehr der Märker, die gleiche Fähigkeit. Friedrich der Große dankt ihr seine Erfolge im Kampf gegen Habsburg, das von dieser Seite deutscher zu fühlen und zu handeln gewohnt war als er. Die Not der Zeit zwang Friedrich, mit seinen Mitteln hauszuhalten. Einfachheit, Schlichtheit, Sparsamkeit, zunächst bürgerliche Vorzüge, wurden von den Hohenzollernfürsten aus dem Zeitalter des aufsteigenden Bürgertums dem preußischen Wesen eingeprägt. Schwerer noch ins Gewicht fiel der Wille zu unbedingter Pflichterfüllung. Er vor allem machte den Fürsten zum ersten Diener seines Staats und schrieb den anderen Staatsdienern eine unerschütterliche sittliche Haltung vor. Solchem Gefühl für strenge Zucht entsprach Kants kategorischer Imperativ. Das Preußentum der Zeit Bismarcks weist noch alle diese Merkmale, ihm wohnt etwas Werbendes inne. Den jungen Österreichern, die durch Bismarck aus dem neuen Deutschen Reich sich ausgeschlossen sahen, durfte solches Preußentum, trotz Königrätz, ein bewundertes und zur Nachbildung anstachelndes Vorbild werden. Auch die Gattin Napoleons III. konnte sich verwandtem Eindruck nicht entziehen. Als 1856 Kronprinz Friedrich Wilhelm, begleitet von Moltke, ihr in Paris gegenübertrat, nannte sie die Deutschen eine imposante Rasse. Freilich glaubte sie das Wort ihres Gatten, die Deutschen seien die Rasse der Zukunft, nicht ernstnehmen zu müssen.

Dieses Preußentum bereitete durch kluge Organisation seit langem Bismarcks Leistung vor, es schuf einen Teil deutscher Einigung durch praktische Arbeit, durch zweckdienliche Ordnung des Handels. Schon 1818 erzielte Preußen ein Zollgesetz, zunächst um inländische Gewerbsamkeit gegen das Ausland zu schützen. Schritt für Schritt erreichte Preußen 1833 die Stiftung eines deutschen Zollvereins; bald umfaßte er fast das ganze deutsche Land mit Ausnahme von Österreich. Wirksamer als alle Versuche ideeller Politik erwies sich das, wirksamer vor allem in dem Streben, dem Deutschen es abzugewöhnen, daß er seinen nächsten deutschen Nachbar wie einen Ausländer empfinde. Es entsprach auch dem Geist der Zeit. Weniger und weniger bedeutete dem Zeitalter bloßes Denken; der Materialismus war auf seinem Wege, getragen durch fortschreitende Erkenntnis der Naturkräfte und durch die notwendig aus ihr sich ergebenden Erfolge der Technik. Gewaltig entwickelte sich die Zahl der Dampfmaschinen auf deutschem Boden seit der Stiftung des deutschen Zollvereins. England lieferte immer weniger Maschinen nach Deutschland, weil man hier gelernt hatte, Maschinen selbst zu bauen. Die Londoner Ausstellungen von 1851 und 1862 bewiesen den Deutschen, daß sie fähig waren, mit den englischen Erzeugnissen zu wetteifern. 1862 wagte der Deutschamerikaner Kapp in seinen „Rheinischen Industriebriefen“ schon die Behauptung, die Zukunft Deutschlands ruhe fortan weniger auf dem Wissen der Universitätsjugend als auf der Tüchtigkeit der Techniker, Industriellen und besseren Handwerker.

Was sich da entwickelte, drängte zur Mechanisierung des Lebens, gelangte nach Jahrzehnten zu einer Einseitigkeit, deren Schlimmes heute mit Händen zu greifen ist. Es entsprach indes dem Geist der Zeit nach 1850 und konnte damals Großes erwirken. Materialistisch war dieser Geist. Die Schattenseiten des Materialismus enthüllen sich der Gegenwart immer mehr, sie hat den Kampf gegen den Materialismus aufgenommen. Falsch aber wäre, zu verkennen, was für den Aufstieg Deutschlands auch der Materialismus geleistet hat. Er erzog — wie man das rühmend zu nennen pflegte — das Volk der deutschen Denker zu einem Volk der Tat. Auch nach dieser Richtung ergab sich eines Tages übertreibende Einseitigkeit. Sie rief nach Umkehr. Doch deutsche Denker allein hätten damals nicht geleistet, was Bismarck seinem Volk zu leisten vorschrieb. Darum wirken Vorkämpfer des Deutschtums, die im Gegensatz zu Bismarck noch den alten, minder tatsachenfrohen Standpunkt wahrten, leicht doktrinär.

Soll daneben ein Wort des Bedauerns erklingen, daß Bismarck sein großes Werk nicht in einer minder materialistischen Zeit hat durchführen dürfen? Er selbst holte seine besten Kräfte nicht aus materialistischer Weltanschauung, ihm bedeutete der Geist noch immer viel. Der Nachwelt mußte er überlassen, die Gefahren zu erkennen, die in dem materialistischen Unterbau seiner Schöpfung nisteten. Überwunden sind sie auch heute noch nicht.

Seitdem Ludwig Feuerbach dem deutschen Materialismus die Bahn erschlossen hatte, war materialistisches Denken beträchtlich anspruchsvoller geworden. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts wurde es durch Jakob Moleschott, Karl Vogt und Ludwig Büchner zum unbedingten Widerpart alles Denkens, das noch andere als stoffliche Voraussetzungen der Welt

und des Menschen annahm. Hinzu kam ein übler Mangel an erkenntnistheoretischer Einsicht. Man fabelte von der Einheit „Kraft und Stoff“, ohne zu bemerken, daß der Begriff Kraft in eine rein physisch sein wollende Naturwissenschaft geistiges Lehnsgut hineinrug. Dem Ausgang des Jahrhunderts blieb es überlassen, im phänomenologischen Positivismus und Relativismus Metaphysik vorsichtiger auszuschalten. Trotzdem konnte ein Naturwissenschaftler von der Bedeutung und den Erfolgen Ernst Haeckels noch 1899 in seinen „Welträtseln“ dieselbe erkenntnistheoretische Unbildung bewähren und Metaphysik treiben, während er nur naturwissenschaftlich zu denken und zu forschen vorgab.

Positivismus und Relativismus überwinden den Materialismus, sie rücken indes nur noch weiter ab von aller Metaphysik, bannen den Menschen nur noch unbedingter in das Bereich des Diesseits und entgotten die Welt um so wirksamer, weil sie sich naheliegenden Einwänden entziehen, die gegen den Materialismus erhoben werden können. In ihnen gipfelt die Weltanschauung des 19. Jahrhunderts. Wirkungsvolle Ansätze zu einer Umkehr bleiben dem 20. Jahrhundert vorbehalten. Es hat Metaphysik wieder zu Ehren gebracht, während bis etwa 1900 (natürlich auch vielfach hinterdrein) von den Gebildeten kaum ein Vorwurf schwerer empfunden wurde als die Anklage, Metaphysik zu treiben; es sei denn die andere Anklage, daß man an Gott glaube. Die Welt des ausgehenden 19. Jahrhunderts und ihre Dichtung versteht nur, wer diesen Tatsachen der Weltanschauung gerecht wird.

Dank Karl Marx wurde der Materialismus auch das Glaubensbekenntnis der jungen Sozialdemokratie. 1867 beginnt sein Hauptwerk zu erscheinen: „Das Kapital.“ Dem Materialismus wurde dank Marx ein langes Nachleben geschenkt. Der russische Bolschewismus schwört auf Marx und huldigt deshalb ohne Rückhalt immer noch dem Materialismus. Wer anderswo mit dem Bolschewismus sich einig fühlt, steht auf gleichem Standpunkt. Der schwere Fehlgriß dieses Glaubensbekenntnisses ist, an die Stelle von Weltanschauung die Güterfrage zu setzen, die Entwicklung der Menschheit auf diese Frage zurückzuführen und aus ihr die Ziele der Menschheit, also auch ihr sittliches Verhalten zu bestimmen. Als ob Materialismus aus seiner diesseitigen Haltung jemals sittliches Werten hätte ableiten können. Wo immer er seinen Gedankenbauten eine Sittlichkeitslehre anfügen wollte, blieb sie Außenwerk, unorganisch verbunden mit diesen ihren angeblichen Voraussetzungen. Das gilt zum guten Teil auch von seiner Nachfolge, sogar von Nietzsche. Die Wissenschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts lernte mehr und mehr, die Welt mit Marx' Augen zu sehen. Ihr erschien als bestes Mittel der Erkenntnis gesellschaftliche Betrachtungsweise, vor allem meinte sie, Weltgeschichte ohne Rest auf den Gegensatz von Mein und Dein zurückführen zu dürfen. Noch wo sie nur Psychologie zu treiben vorgab, beharrte sie im Umkreis des Materialismus; denn diese Psychologie wollte ja nur feststellen, wie weit Körperliches sich im Menschen auswirkt. Sie trieb Seelenkunde vom Standpunkt der Naturwissenschaft, vielmehr der Naturwissenschaft des materialistischen Zeitalters. Auch die Erforschung der Natur schlägt heute entgegengesetzte Wege ein. Sie sucht sich der damals gewohnten Forschungsweise zu entziehen, die alle Vorgänge der Natur auf ein zwanghaftes Gesetz zurückführte. Solche Gesetze meinte man auch im Geistigen feststellen zu müssen. Wie froh waren wir um 1900, als wir nachweisen zu können meinten, ein Denker habe so und nicht anders denken, ein Künstler so und nicht anders gestalten dürfen. Die Freiheit des Geistes ist seitdem wieder zu besserer Anerkennung gelangt. Dem Wechsel der Gestaltungen in der Natur und im Wirken des Geistes geht die Wissenschaft heute nur noch aufmerksamer nach, gibt es aber auf, in diesem Wechsel eine feste Kette von Ursache und Wirkung zu sehen. Sie treibt Morphologie, sie ist nach

Hermann Friedmanns Ausdruck optisch und nicht haptisch.

Der Sozialdemokratie eröffnete sich um 1860 die Möglichkeit, minder eng mit dem Materialismus verknüpft zu werden, als es durch Marx geschah. Ferdinand Lassalle kam von dem Epheser Heraklit dem Dunkeln her. Heraklits „Panta rhei“ ließ sich unschwer mit Hegel verbinden. Indem Hegel alles Sein in ein Werden wandelte, bahnte er relatives Werten an. Lassalle holte aus Heraklit und Hegel die Überzeugung, alle Einrichtungen des Staates seien nur relativ. Auch Marx arbeitete, wie ja schon Feuerbach, mit Denkmitteln Hegels. Lassalle indes wahrte nicht bloß größere Selbständigkeit gegen den Materialismus; ihm verband sich sozialdemokratisches Lebensgefühl mit starkem deutschen Volksbewußtsein. Von Lassalle aus hätte sich eine Sozialdemokratie entwickeln können, die minder international gefärbt gewesen wäre. Bismarck hätte solche Sozialdemokratie besser begriffen; tatsächlich gab es Stellen, an denen Lassalle sich mit Bismarck berührte.

Die Auflösung, die sich um 1850 in der Philosophie vollzog, ließ noch eine Weltauffassung sich bilden, die der Sozialdemokratie völlig entgegengesetzt ist. Der Anarchismus Max Stirners überträgt auf den einzelnen alle Rechte, die der Sozialdemokrat dem gesamten Volke zuteilen möchte. Stirners Hauptwerk „Der Einzige und sein Eigentum“ (1845) führte Feuerbachs Kampf gegen die Allgemeinbegriffe auf sittlichem und gesellschaftlichem Boden weiter und enthüllte sich in diesem Zusammenhang gleichfalls als Denkleistung des Materialismus. Auch „Mensch“ ist ein Allgemeinbegriff; wer mit Feuerbach von den abstrakten Höhen solcher Begriffe in die unmittelbare Sinnenwirklichkeit hinabsteigt, findet nur im eigenen Ich etwas Festes und Greifbares. So wird nicht nur wie vom Materialismus der Begriff Gott, auch der Begriff Mensch entwertet. An die Stelle des Wahren, Guten, Rechten, Freien und aller verwandten Begriffe tritt das „Meinige“. „Mir geht nichts über mich“, erklärte folgerichtig Stirner. Ebenso folgerichtig verschob sich der Satz des Protagoras, der Mensch sei das Maß aller Dinge, bei Stirner zu der Behauptung, das Ich sei Maß von allem. Solcher Solipsismus war stärkster Gegenschlag gegen den Kollektivismus des 19. Jahrhunderts, dessen Kind die Sozialdemokratie war. Romantisches aus vorkollektivistischer Zeit erwachte in Stirner zu neuem Leben. Okkasionalismus, wie Carl Schmitt es nennt, steht im Hintergrund. Noch war die Zeit nicht so weit, um für Stirner gefügiges Ohr zu haben. Erst gegen das Ende des Jahrhunderts wirkte er sich stärker aus, gestützt auf Nietzsche, dessen Lehre vom Übermenschen in verwandtem Sinne den Kollektivismus widerlegen möchte.

Wie immer, wenn überraschende neue Weltansichten hervortreten, dauerte es noch lange, ehe weitere Kreise sich ihnen anschlossen. Die Entgottung der Welt ist um 1850 schon lange auf dem Weg. Sie traf indes immer noch auf Menschen, die, von altem und festem Gottesglauben erfüllt, ihr kräftigsten Widerstand entgegensezten. Noch konnte ein preußischer Staatsphilosoph wie Julius Friedrich Stahl vom Katheder erfolgreich pietistische Politik vertreten. Andere beharrten beim Glauben an den Teufel. Eine schwäbische Pietistin, Wil-



119. Lassalle. Photographie

helmine Canz, stellte in dem Schlüsselroman „Eritis sicut Deus“ (1853) die Tübinger Junghegelianer an den Pranger, denen sie zeitweilig Gefolgschaft geleistet hatte, und von denen sie abgefallen war.

In dieser Übergangszeit konnte Arthur Schopenhauer endlich zu dem Weltruf gelangen, den er, als 1819 sein Werk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ zum erstenmal aufgelegt wurde, nicht erzielt hatte. Sein Weltbild umfaßte vielerlei, was dem Lebensgefühl der Mitte des Jahrhunderts entgegenkam. Nach den Enttäuschungen des Jahres 1848 durfte ein unentwegter Vorkämpfer des Pessimismus auf dankbare Zuhörer rechnen. Einer Umwelt, die sich von den Geisteswissenschaften zur Naturwissenschaft wandte, kam sein Verständnis für naturwissenschaftliche Fragen entgegen. Seine Mitleidslehre ist eine der Abwandlungen des Kollektivismus. Dem Zeitalter, das sich von der klassischen Philosophie abkehrte und sie schließlich nicht mehr verstand, ihre Werke nicht mehr zu lesen und zu begreifen fähig war, erwiesen Schopenhauers Schriften, daß ein Philosoph sich lesbarer und daher zugänglicher aussprechen könne als Kant, Schelling und vollends Hegel. Freilich bekannte Schopenhauer ohne Scheu seine metaphysischen Bedürfnisse und durfte von dieser Seite Anhänger nur im Kreise der Menschen erwarten, die noch nicht den Kampf gegen Metaphysik aufgenommen hatten. Wer sich ihm ergab, hatte überdies einen guten Teil der Philosophie des deutschen Idealismus dank Schopenhauer hinzunehmen, mehr jedenfalls als Schopenhauers Einwände gegen Träger der deutschen klassischen Philosophie erwarten ließen. Zwar knüpft er an Kant an und gilt manchem heute noch als rechter und eigentlicher Fortsetzer Kants. Wäre es indes nicht seltsam gewesen, wenn ein Denker, der wie Schopenhauer die Wesenszüge seines Weltbildes im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts festlegte, gar nichts mit der Romantik gemein gehabt hätte, also auch nichts mit Schelling? Schon sein Hinweis auf den Osten verbindet ihn mit Novalis und mit dessen Nachfolge, auch mit Görres. Und wenn er indische Lebensweisheit nur von der Seite nahm, die zur Weltverleugnung rät, entsprach das nicht dem „Nazarenismus“ der Romantik?

Dem fortschreitenden Materialismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellte sich in Schopenhauer ein starkes Hemmnis in den Weg, vor allem im Bereich der Dichtung. Der Wirkung Schopenhauers entzog sich die Poesie nur schwer. Mochte immer der Materialismus auch in den Dichtern sich durchzusetzen beginnen, Schopenhauer verband sie gleichwohl auf lange Zeit hinaus mit dem deutschen Klassizismus Goethes. Scheidungen, die heute leicht vorzunehmen sind und in dieser Darstellung der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts längst sich geltend gemacht haben, waren damals noch unerreichbar; selbst die Wissenschaft sah sie noch nicht, geschweige denn der Dichter. So konnte alles Neue, das in dieser gärenden Zeit sich meldete, unbedenklich mit Goethe in Zusammenhang gebracht, Goethe mit dem Materialismus verwandter empfunden werden, als er tatsächlich war. Einem Erforscher neuerer Geisteswelt von Hermann Hettners Feinsinn vermengte sich Spinoza mit materialistischen Vorstellungen. Diesen falsch gesehenen Spinoza verknüpfte er mit Goethes Denken. Neben anderen wurde Hettner die Stütze des Glaubens, man beharre immer noch auf Goethes Standpunkt, als man von diesem Standpunkt längst ins Materialistische abgeirrt war. Solcher Glaube ist eine der Voraussetzungen deutscher Dichtung des Zeitalters, ihm haben die Dichter jener Tage zu danken, daß sie in echtem Sinne Dichter blieben als der Materialismus allein es zugelassen hätte. War nicht auch Schopenhauer Voraussetzung solchen Glaubens?

2. Zeitroman

Der Zug der Zeit nach 1848 richtete sich gegen den Geist und wollte an dessen Stelle den Stoff setzen. Noch war er nicht stark genug, um nicht auch Vorkämpfer des Geistes zuzulassen. Sie gewannen bald den Anschein, dem Gestern zu dienen und das Heute nicht zu begreifen. Neben einem schöpferischen Dichter, der wie Gottfried Keller zu Feuerbach sich bekannte, hatten diese Fürsprecher des Geistes keinen leichten Stand. Ein jüngeres Geschlecht wie das von heute, das dem Geist wieder zurückgeben will, was ihm der Stoff genommen hatte, kann ihnen gerechter werden. Einer aus dem jungdeutschen Lager, das schon dem Materialismus Spielraum gewährt hatte, Gutzkow, trat nach 1848 ausdrücklich auf die Seite der Geistesritter. Er tat es in einem Roman. Diese Dichtungsart war damals schon die rechte Ausdrucksform des keimenden Realismus geworden, im Widerspruch zum Jungen Deutschland, in einem Sinne, den das Junge Deutschland noch nicht ins Auge gefaßt hatte, als es der künftigen Dichtung ungebundene Rede zum Gesetz machte. Der Roman wird nach 1848 zum eigentlichen Sprachrohr aller Anliegen des Zeitalters, er beherrscht das gesamte Feld der Dichtung. An ihm läßt sich das Werden der Literatur daher am besten erweisen. Das Drama rückte in den Hintergrund. Wir Nachgeborene wissen heute, daß es gleichzeitig Großes leistete, zunächst dank Hebbel. Doch Hebbel bedeutete seinen Zeitgenossen auch nicht von ferne, was er um 1900 den Menschen wurde. Richard Wagner erwehrte sich nur mühsam seiner Gegner. Dank Emanuel Geibel bleibt Lyrik den Deutschen von damals noch geläufig. Geibels Lyrik wurde sogar überschätzt; die Nachwelt sieht in ihr eine viel eingeschränktere Spiegelung der Zeitanliegen als im Roman.

Der romantischen Nachfolge „Wilhelm Meisters“ hatte das Ausland nur wenig zu geben. Sie wehrte sich gegen Walter Scott, konnte freilich nicht verhindern, daß man seine Romane reizvoller fand als die heimischen. Das Junge Deutschland huldigte wie sonst auch auf diesem Gebiet den Franzosen und wetteiferte mit George Sand. Inzwischen waren im Ausland neue Romandichter erstanden, deren Werke schlechthin alles Deutsche in Schatten zu stellen drohten. Zwei ungewöhnliche Erzählerbegabungen hatten sich eingestellt: in Frankreich Honoré Balzac, in England Charles Dickens. Auch die Gegenwart nennt immer noch gern ihre Namen, wenn sie von groß angelegter Prosaepik zu berichten hat, und weckt dabei den Eindruck, unter den Deutschen reiche keiner an die beiden heran. Balzac erfuhr solche hohe Wertung allerdings erst viel später; die Zeitgenossen, auch in Frankreich, rückten ihn hinter George Sand zurück. Um so kräftiger bannte der französische Erzähler, der die Stoffe und die Mittel von Balzacs „Comédie

FERNANDE.

(AUS DEM ROMANE „JACQUES“.)



Dieser Roman gehört für die Verehrer der ersten Sand'schen Epoche zu den geliebtesten. Und das mit Recht. — Man kann die absonderlichen Unzufriedenheiten Jacques' und Silvia's socialen Spleen nennen: man kann nachweisen, dass ihre idealen Verlangnisse in der menschlichen Gesellschaft nie eine vollständige Form finden werden: — hat man aber damit dem Romantiker das Recht genommen, seine Hauptfiguren auf solche ideale Anschauung zu stützen? — Wenn der Autor nur die nahe liegenden Klippen umschiff, die Klippe der Ueberspannung und die Klippe der Maniertheit.

120. Seite aus: George Sands Frauenbilder, geschildert von H. Laube. Brüssel 1845

humaine“ unbedenklich in den Dienst des Schauerromans stellte, Eugen Sue. Manche von den Zügen des Schauerromans ließen sich auch bei Dickens antreffen, wie überhaupt im 19. Jahrhundert der französische und englische Roman weniger Scheu vor derben Spannungsmitteln hat als der deutsche. Mit Dickens berührt sich Sue auch als Vorkämpfer der Enterbten und Unterdrückten; nur bleibt das bei Sue wirkungssichere Mache. Völlig scheidet sich Dickens von Sue durch die Stimmungsfarbe, in die er seine Dichtung taucht. Er ist Humorist und dadurch glücklicher Erbe des englischen Romans aus dem 18. Jahrhundert. Sein Humor mildert die grellen Farb- und Lichtgegensätze, die bei Sue, doch auch bei Balzac bestehen. Deutschem Formgefühl kam das entgegen. Auch der Deutsche war längst gewohnt, die alltägliche Wirklichkeit mit Humor zu durchleuchten. Seine Dichter, am unbedingtesten Jean Paul, hatten Gleiches getan. Noch waren ihnen die Lagen der Seele, die wie ein Entdecker Balzac ergründet und dargestellt hatte, besonders die Seelenerlebnisse der Frau, zu fremd, als daß sie nicht die schlichtere Behaglichkeit von Dickens' Menschen höher geschätzt hätten. Balzacs Fähigkeit, sich in gegensätzliche Menschen hineinzudenken und ihnen gerecht zu werden, war dem Deutschen damals noch nicht geläufig. Er freute sich, in Dickens' Werken das edle Gemüt eines echten Dichters zu spüren. Menschliche Torheiten und Laster und alles Traurige, das sie erwirken, wies auch Dickens auf, er zeigte zugleich, wie gerechte Vergeltung den Missetäter bestraft. Neben der Nachtseite der Menschheit blieb bei Dickens immer noch viel Raum dem Liebenswerten und Ehrwürdigen. Die wachsende Wirklichkeitsfreude des Realismus fühlte sich durch Dickens gefördert; er half den deutschen Erzählern sich wieder von Frankreich loslösen. Ein guter Teil Erzählungskunst der großen deutschen Realisten läßt sich auf die Formel zurückführen: Abkehr von Frankreich und Hinwendung zu England, Verzicht auf die Motive des französischen Romans, zumal auf ihre Gestaltung durch Sue, und froher Wetteifer mit Dickens' innerlicherer Kunst. Ist es ein Zufall, daß die meisten der Romandichter des Zeitalters ihre Werke humoristisch färben, entweder ausgesprochene Humoristen sind oder mindestens ein paar Tropfen Humor ihrem Trank beimischen? Freytag, Raabe, Reuter, Ludwig, Keller weisen solche Abstufungen humoristischer Weltschau. Verwandtes klingt noch bei Heyse an. Nicht bei Stifter, kaum bei Auerbach; Gutzkow und Spielhagen entbehren völlig des Humors.

Gutzkows unersättlicher Ehrgeiz leitete ihn auch, als er mit den „Rittern vom Geist“ 1850/51 vom Drama zum Roman zurückkehrte. Außerordentliches sollte entstehen, der Roman eine ganz neue Wendung nehmen. Gutzkow bot sofort ein bannendes Schlagwort; den Romanen des Nacheinanders, die bis dahin in der Weltliteratur hervorgetreten waren, wollte er Romane des Nebeneinanders entgegenstellen. Ein Nebeneinander besteht schon bei Sue, sogar bei Balzac. Eines der merklichsten Kennzeichen von Sues Erzählung ist, von Gesellschaftsschicht zu Gesellschaftsschicht zu führen, aus dem Tiefsten heraus zur Höhe, in mittlere Lagen hinein und wieder weiter in raschem Wechsel. Spannung ist durch dies Mittel leicht zu erreichen und auf langer Strecke wirksam zu erhalten. Eine Persönlichkeit des Romans, am liebsten der Held, gerät am Ende eines Kapitels in größte Lebensgefahr; Rettung scheint ausgeschlossen. Doch ehe der Leser erfährt, daß der schlimme Augenblick wie durch höhere Schickung glücklich überwunden werden konnte, muß er lange warten. Denn zunächst beginnt nach dem tiefaufwühlenden Kapitelschluß eine lange Reihe neuer Abschnitte, die in ganz anderen Schichten spielen und von ganz anderen Menschen berichten. (Kaum erhält sich ein anderes Mittel, Spannung lange zu wahren, gleich unverändert in späterer Erzählung bis heute.)

Gutzkow erweist sich als rechter gewissenhafter Deutscher, indem er überpfefferte Reiz-

mittel Sues für ein ernstgemeintes Rezept nutzt. Ihn mochte die Absicht beseelen, Unkunst durch den tiefen Sinn zu adeln, mit dem sie verwertet wurde. (Auch in jüngster Zeit wagen deutsche Erzähler Ähnliches.) Wesentliches Ergebnis blieb für ihn, daß er in dem Nebeneinander der Gesellschaftsschichten ein umfänglicheres Abbild der Zeit geben konnte.

Zeitroman gleich dem jüngeren „Zauberer von Rom“ Gutzkows sind die „Ritter vom Geist“. Goethe war erst in den „Wanderjahren“ dem Zeitroman nahe gekommen, mochten auch die „Wahlverwandtschaften“ in Menge Lieblingsbräuche ihres Zeitalters festhalten. Nachfolge der „Wanderjahre“ sind, wie im übrigen, Immermanns „Epigonen“ und „Münchhausen“, indem sie, noch bewußter und vollständiger, ihre Zeit abspiegeln wollen. Als Balzac seine Romane zur „Comédie humaine“ zusammenschloß, ging auch er auf eine Kulturgeschichte seines Zeitalters aus. Die „Ritter vom Geist“ und „Der Zauberer von Rom“ fügen gleich Immermann Persönlichkeiten, die im deutschen Leben eine mehr oder minder wichtige Rolle

gespielt hatten, in den Gang der Handlung hinein. Sie taufen diese Persönlichkeiten um und gewinnen dadurch etwas vom Schlüsselroman. Die „Ritter vom Geist“ bieten einen Lösungsversuch für die politischen und gesellschaftlichen Fragen des Augenblicks, den „Zauberer von Rom“ trägt die unbestreitbar richtige Einsicht, daß der Katholizismus von neuem zu Macht und zu entscheidender Bedeutung im Weltgeschehen emporsteige.

Größe der Anlage, Reichtum an scharfumrissenen Gestalten, Einsicht in die Zeitverhältnisse und Wert des durchgeführten Gedankens zeichnen beide Werke aus. Die „Ritter vom Geist“ erstreben noch Wichtigeres; neben ihnen bleibt der Vorzug des „Zauberers von Rom“ das scharfsinnige Erspüren von Zusammenhängen, die in der Zeit lagen, aber den meisten noch nicht aufgegangen waren. Die „Ritter vom Geist“ wollen nichts Geringeres leisten als Aufdeckung des rechten Weges, Deutschland oder vielleicht sogar die Welt aus den Tiefen der Wirrnisse des Augenblicks emporzuführen. Es war ein schwerer Irrtum Gutzkows, eine Heilung, die von der Tatkraft eines weltkundigen großen Staatsmannes geleistet werden sollte, vom Geist allein zu erwarten, in einem Augenblick, der den Geist politisch hatte versagen sehen. Andere wie Robert Gieseke und Adolf Widmann hatten 1850 nur Mißgunst bereit für die erfolglosen Umstürzler aus der nächsten Vergangenheit. Der Jungdeutsche Gutzkow rechtfertigte in seinem Roman zwar nicht das jungdeutsche Gefolge, das 1848 gescheitert war. Doch er vertraute noch immer auf die Mittel, mit denen seine Altersgenossen einst den Kampf gegen Bestehendes aufgenommen hatten. Schon die Überschrift des Romans beweist das. Etwa ein Vierteljahrhundert früher hatte in der „Bergidylle“ der „Harzreise“ Heine voll Siegeszuversicht von den Rittern gekündet, die der Heilige Geist erwählt habe, seinen Willen zu erfüllen, und sich selbst als ein solcher „Ritter von dem Heiligen Geist“ vorgestellt. Gutzkows Roman bietet ausdrücklich das Programm eines Bundes des Geists gegen den Mißbrauch der physischen Gewalt. Organisiert sollte werden, was in jeder Menschenbrust so tief begründet war, daß der einfachste Verstand es fassen könne. Ein Bund, der diese schlichte Begriffswelt nur ein halbes Jahrhundert lang vertrete, müsse notwendigerweise alles bestehende Unheil verschwinden lassen und einer besseren Welt das Tor öffnen. Dem Geist und nicht dem Geld wird die Lösung anvertraut. Vorgang des Romans ist ein Prozeß um Millionen; sie sollen dem Bund zur Stütze dienen. Die Zeugnisse, die den Prozeß zugunsten des Bundes entscheiden können, werden gefunden, aber dann gestohlen und verbrannt. So wird ein großer Aufwand umsonst vertan, doch zugleich wieder einmal eine falsche Tendenz überwunden. Dem deutschen



Der Ritter vom Geiste

Der Ritter, der mit seines Geistes Lanze
Die ganze Welt von Wahn und Trug befreite,
Führt einen Löffel in dem Lorbeerkränze,
Seit häuslich er dem Kochherddienst sich wehte.

121. Karikatur auf Gutzkow von H. König



122. Illustration von Menzel zu Auerbachs „Blitzschloss von Wittenberg“. Aus Auerbachs Deutschem Volks-Kalender v. J. 1861

hervortrat, griffen immer nur eine einzelne Erscheinung des Lebens heraus und beleuchteten sie vom Standpunkt des Sittlichen. Adel, Fürstentum, Industrie mißt Auerbach an seinem sittlichen Maßstabe. Schon ist er schlichter bürgerlich als Gutzkow, weiß auch, daß er dadurch der Aufklärung des 18. Jahrhunderts ganz nahekommmt. Wie sie vertritt er das Gesunde; er findet es im Bauernstand wieder, den ja seine Dorfgeschichten längst gezeichnet hatten. Den Menschen Gutzkows bleibt immer noch viel von dem Romantischen des jungdeutschen Wesens. Auerbach erkennt solch einer verspäteten Romantik ein Lebensrecht nicht mehr zu. Aber wie unbedingt er auch für den einfachen, gesunden Menschenverstand eintritt, etwas von romantisch-jungdeutschem Menschentum besteht auch bei ihm weiter, besonders in der Zeichnung der Frau. Zwar scheitert sie, wenn sie die Grenzen der Tätigkeit des Weibes erweitern will, oder geht vollends unter; ein verklärender Schimmer aber liegt auf solchem Untergang, es ist doch, als bliebe dem Schönen in dieser Welt nur das eine Los, zugrunde zu gehen. Auerbachs Erzählungsweise hat von vornherein gewinnendere Züge als die Gutzkows. Nur engt auch er Menschendarstellung ein durch Überfülle von Reflexionen. Er war sich bewußt, das Gespräch geistvoll würzen zu können, schenkte gleiche Begabung den Persönlichkeiten seiner Erzählungen, die ihm als Sprachrohr dienen mußten, überschüttete indes auch auf eigene Rechnung den Leser mit einem Reichtum von maximenhaften Bemerkungen; sie erschienen einer späteren Zeit, die grundsätzlich den Dichter nicht in seine Erzählungen hineinreden lassen wollte, bald als zu wenig von Geist beschwert, um volles Lebensrecht zu haben.

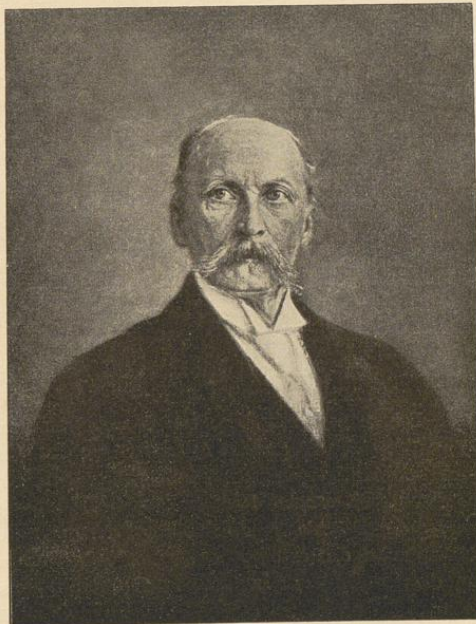
Gegen die Reflexion in der Erzählung kämpfte am erbittertsten gerade der deutsche Romanschriftsteller, der in den nächsten Jahrzehnten als rechter Fortsetzer Gutzkows, in gewissem Sinne auch Auerbachs sich betätigte. Er scheidet sich deutlich von Freytag, Raabe, Keller,

Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts blieb das eine liebe Gewohnheit; er vernichtet gern mit einem Schlag, was in bester Absicht und mit rastloser Anspannung aufgebaut worden war, damit das wahre Gute und Rechte desto unbedingter zum Sieg gelange.

Der Größe der Absicht war Gutzkows Künstlertum nicht gewachsen. Das Ganze der beiden sehr umfangreichen Romane fand keinen festen Zusammenschluß. Einzelnes, wie besonders die Abzeichnung der aus dem Leben gegriffenen Menschen, glückte. Doch Gutzkow, der vom jungdeutschen Tagesschriftstellertum herkam, wahrte zu gern den Ton des Leitartikels, als daß kunstvolle Gestaltung von Menschen sich ungebrochen durchsetzen könnte. Auerbach stellte sich niemals gleich riesige Aufgaben. Die Zeitromane, mit denen er nach 1848

Ludwig und ihren nächsten Genossen. Er hat zunächst den stärksten Erfolg und gilt jahrzehntelang als der beste. Dann vollzieht sich ein Rückschlag, dessen Folgen immer noch zu beobachten sind. Trotzdem bleibt auf lange Zeit hinaus seine Ansicht von den Aufgaben und von der Gestalt epischer Erzählung wirksam. Erst um 1900 treten Einwände auf, sie setzen sich indes nur langsam durch. Friedrich Spielhagens Theorie des Romans ist dem Darsteller deutscher Dichtung des 19. Jahrhunderts deshalb wichtiger als alles, was Spielhagen selbst auf dem Weg zu dieser Theorie, dann gestützt auf sie, geschaffen hat.

Wie Gutzkow und Auerbach pflegt Spielhagen den Zeitroman. Er begleitet das Werden Deutschlands in einer langen Reihe Erzählungen von vormärzlicher Zeit bis ans Ende des Jahrhunderts. 1861 beginnt er mit den „Problematischen Naturen“, schreitet weiter zu den Ereignissen der sechziger Jahre und wagt sich an Persönlichkeiten heran, die damals die deutsche Sozialdemokratie zu begründen strebten. Die Gründerzeit vor 1873 und ihr Zusammenbruch werden dann Gegenstand seiner Romane. Wesentlich aber dreht sich sein Sinnen und Dichten um die Gestalt Bismarcks. Er bekämpft Bismarck und macht ihn für alles verantwortlich, was an Bedenklichem und Gefährlichem in der Zeit sich zeigt. Spielhagen ist Parteimann, in strengerem Sinne des Worts als Gutzkow und Auerbach. Er vertritt ein liberales Glaubensbekenntnis und befiehlt das Junkertum, befiehlt auch in Bismarck zunächst den Junker. Sein Kampf gegen Bismarck trug ihm den Vorwurf ein, daß er seine Zeit nicht verstanden habe. Etwas Zeitverneinendes zieht sich gewiß durch seine ganze Schriftstellerei hindurch. Wer seine Romane wie Zeugnisse der Zeitgeschichte faßt, könnte nie ermessen, welchen Aufschwung deutsches Wesen damals genommen hat. Er war indes mehr, als man es vor kurzem noch zugeben wollte, berechtigter Anwalt des alten deutschen Idealismus im Widerstand gegen eine Mechanisierung, die sich freilich erst gegen 1900 durchsetzte, deren Anfänge er indes früher erkannte als die andern um ihn herum. Allerdings glückt es ihm fast nie, den Menschen einwandfrei zu gestalten, den er bejaht und der in materialistischer Zeit den alten deutschen Idealismus aufrecht erhält. Als Parteimann scheidet er deutlich zwischen denen, die er schätzt, und denen, die er verurteilt. Greifbarer werden ihm meist seine Gegenfüßler. Ostelbische Gewaltmenschen gewinnen bei ihm feste Umrisse, dagegen bleibt der Lieblingsheld Spielhagens von Anfang an eine recht gemischte Natur, ein Mittelding von Adel und Bürgertum, ein unwiderstehlicher Herzensbezwinger, der freilich seine Erfolge weit weniger seiner bürgerlich-liberalen Gesinnung als den Eigenheiten dankt, die ihn mit



123. Friedrich Spielhagen.
Gemälde von Arthur Weiß

dem Adel verbinden und die er treffsicherer geltend macht als die Adligen seiner Umwelt. In beträchtlichem Gegensatz zu dem deutschen Roman seit Goethe arbeitet Spielhagen in seinen Lieblingshelden den Mann heraus, der alles kann, in jeder Lage sich behauptet, klüger und scharfsinniger ist als die andern, den zu lieben jede bessere Frau sich verpflichtet fühlt. Heinse hatte mit mehr Recht einen solchen Menschen gestaltet, als er in Ardinghello einen uomo universale der Renaissance vorstellte. In Spielhagens Erstling war der Held Oswald Stein noch nach einem Wort Goethes den problematischen Naturen zugezählt worden und untergegangen. Fast zwanzig Jahre später trägt Gerhard von Vacha in „Plattland“ immer noch viele der Züge Oswald Steins, obwohl inzwischen Spielhagen mehr und mehr zu der Überzeugung gelangt war, die Hauptgestalt des Romans erfülle wesentlich nur die Aufgabe, in sich den ganzen Vorgang zu spiegeln. Ein solcher Mittelsmann gestattete dem Erzähler, sich so wenig geltend zu machen, wie Spielhagen es forderte. Im Ich-Roman hatte Spielhagen die hohen Ansprüche erkannt, die sich an die Erzählungskunst stellen, wenn der Dichter sein Amt an einen anderen abtritt. Dem Er-Roman gilt es sonst als selbstverständliches Recht des Erzählers, alles zu wissen und von allem zu melden, was in den Menschen der Dichtung und um sie herum sich abspielt. Der Ich-Erzähler hat sein Wissen zu rechtfertigen, kann, was er nicht unmittelbar selbst miterlebt hat, nur dann vorbringen, wenn ein anderer es ihm mitgeteilt hat. So hielt es schon, Spielhagen wußte das wohl, die Odyssee. Ihn selbst lockte, nachdem er einen Ich-Roman verfaßt hatte, die Aufgabe, solcher Schwierigkeit auch im Er-Roman Herr zu werden. Er verbot daher dem Er-Erzähler jede Äußerung, die allein auf dessen Rechnung kam, und legte damit dem Epiker ein Gesetz auf, das tatsächlich vom Dramatiker erfüllt werden muß, dem echten Erzählerton aber widerspricht; ein Gesetz, so schwer, daß Spielhagen selbst es nie ganz erfüllen konnte. Dennoch machte er Schule. Mehr und mehr nahm Erzählung die Gestalt des Dramas an; das Gespräch drängte sich vor, und was zwischen den Gesprächen eingefügt wurde, näherte sich der Bühnenangabe. Oder aber die Teile der Erzählung, die nicht zwischen Anführungszeichen standen, boten nicht unmittelbar Bericht, sondern sagten, was die Gestalten des Romans erblickten oder vernahmen.

Objektivität des Erzählens schien dadurch gesichert. Doch Spielhagen, der als Erzähler sich selbst nach Kräften dem Leser nicht fühlbar machen wollte, ließ daneben um so deutlicher erkennen, was ihm lieb war und was nicht. Subjektivität der Gesinnung verband sich mit Objektivität der Darstellung. Das erschien eines Tages unerträglich, nachdem fortschreitende Entwicklung die Anforderungen an die Objektivität des Erzählers auch auf seine Gesinnung ausgedehnt hatte. Nun sollte der Dichter für alle seine Menschen gleiches Verständnis bewahren. Daß Spielhagen dies nicht tat, verband ihn mit der Vergangenheit, zunächst mit den Jungdeutschen. Sie wollte er überwinden, an die Stelle der interessanten Zerrissenen tatkraftfrohe Bürger setzen. Noch immer aber blieb auf seinen Menschen romantischer Schimmer liegen; Romanhaftes nicht nur im Sinne der Romantik, auch der Schauerdichtung war ihm unentbehrlich. Pariser Erzählung von großen Verbrechen wirkte sich in ihm um so rückhaltloser aus, weil er seine Romane gern in Berlin spielen ließ und nach Berlin Vorgänge verlegte, wie sie der Schauerroman aus der Pariser Umwelt zu berichten pflegte. Das abenteuerlich Romanhafte, das er einer deutschen Großstadt schon damals zuwies, trägt er zuweilen auch in freie norddeutsche Landschaft hinein, ein Meister in der Wiedergabe der Stimmungen von Land und Meer. „Plattland“ hat ein weit zurückliegendes, unaufgeklärtes Verbrechen zur Voraussetzung, seine langsame Enthüllung bedingt starke Spannung.

Der ganze Bestand an Romanhaftem der Menschen und Vorgänge wäre minder fühlbar,

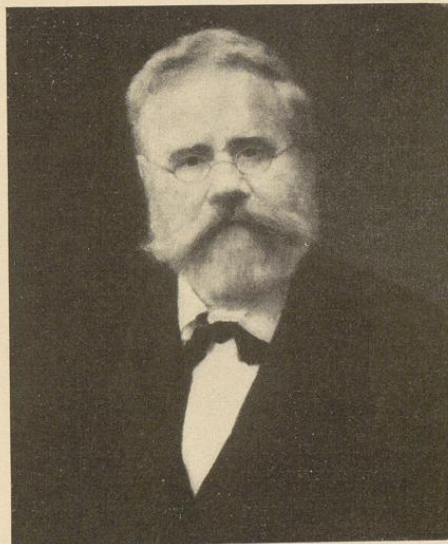
wenn Spielhagen seine Erzählungen auch nur ein wenig mehr in humoristisches Licht gerückt hätte. Jedoch gerade die strengen Ansprüche seiner Lehre vom Erzählen widersprechen zu ausdrücklich den lässigen Bräuchen der Humoristen. So steht er zu seiner Zeit Dickens am fernsten. Auch das verbindet ihn mit dem Jungen Deutschland und scheidet ihn von der geschlossenen Gruppe der großen realistischen Romandichter.

Ihnen stand nicht im Wege, was von Spielhagen dem Erzähler zugemutet wurde, sie kümmerten sich nur zum Teil um künstlerische Selbstbesinnung. Gottfried Keller verwehrt dem Dichter jedes Mühen um Grundsätze seines Schaffens. Raabe und Reuter schrieben nie auf, wie sie es hielten oder wie man es halten sollte, wenn man dichtete. Heyse und Storm hatten mehr zu sagen, wenn sie für ihr eigenes Gebiet, für die Novelle eintraten. Storm verrät dabei — und ebenso, wenn er vom Wesen echter Lyrik spricht — wider seinen Willen, wie schwer es ihm wurde auszusprechen, was er als künstlerisches Gefühl in sich trug. Ludwig hingegen ergründet zuletzt die Kunst des Erzählens ebenso wie die des Dramas. Ungewöhnlich fein Beobachtetes äußerte er besonders über Dickens. Freytag gelangte über seine „Technik des Dramas“ (1863) nicht hinaus zu einer Technik der Erzählung, aber er forderte von dem Erzähler gern, was ihm als künstlerischer Begriff am Drama aufgegangen war; humoristische Dichtung gewann in seiner Hand ungewohnte Strenge des Aufbaus.

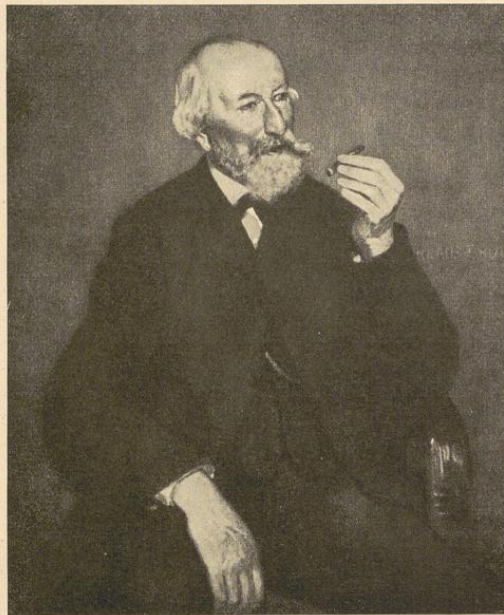
3. Reuter und Freytag

Jeder der Humoristen, die in den fünfziger Jahren auftraten, ist eine scharf umgrenzte Persönlichkeit, gibt daher auch seinem Humor einen eigenen Ton. Raabe ist etwas ganz anderes als Reuter, Freytag etwas anderes als Keller; und Ludwigs Humor scheidet sich ebenso deutlich ab. Ludwig nimmt Mundart zu Hilfe, den Eindruck des Komischen zu steigern, Reuter spricht nur in Mundart, Freytag und Raabe meiden sie. Keller nahm die eine und andere Schweizer Wendung mit, aber ihm lag daran, wenn er schrieb, allgemeindeutsche Dichtersprache zu bieten, mochte er nach Schweizer Brauch im mündlichen Verkehr mit seinen Landsleuten auch bei der Mundart beharren. Seit Keller nutzen Schweizer Erzähler unbedenklicher die Idiotismen ihrer Heimat, doch schon Keller hätte sich darauf berufen dürfen, daß deutsche Dichtersprache seit den Anfängen des 18. Jahrhunderts gern aus dem Born des Schweizerischen geschöpft hatte. Dichtung in Mundart wehrte er ab und befürchtete von ihr eine Einbuße an Kultur.

Mundartdichtung ist sich bewußt, daß sie schon durch ihre Tönung mindestens den lockt, der die Mundart versteht. Wer fühlte sich nicht beglückt, wenn er gedruckt wiederfindet



124. Fritz Reuter. Gemälde von Spangenberg. Berlin, Nationalgalerie (Bildnissammlung)



125. Klaus Groth. Gemälde von Bokelmann

oder auch von der Bühne herab hört, was ihm von früh auf gewohnte Ausdrucksweise war oder mindestens um ihn herum erklang, während er sonst es in kulturbetonten Äußerungen nicht anzutreffengewohnt ist? Ein komischer Beigeschmack bleibt trotzdem bestehen; deshalb taugt Mundart dem Humoristen. Das gilt schon von Hebel, auch von Gotthelf. Ein guter Teil von Reuters Wirkung (sie erstreckte sich bald weit über plattdeutsches Land hinaus) ruht in diesen Voraussetzungen. Doch er wäre nur Vertreter von Komik, hätte er nicht noch anderes zu bieten. Traurige Schicksale durchlebt er, lange Jahre hindurch schmachtet er als Opfer des Rückschritts im Gefängnis. Andere hätten aus solchen Erlebnissen nur Gift gesogen und, endlich erlöst, voll Erbitterung erzählt, wie an ihnen gesündigt worden war. So gemeint ist ein Werk von nachhaltiger Wirkung in der Weltliteratur: Silvio Pellicos „Le mie prigioni“. Humor im edelsten Sinne des

Worts machte es Reuter möglich, von seiner Festungszeit sogar ergötzlich Komisches zu berichten. Nur wer auf hoher Warte steht, ist solchen Humors fähig. Und wie hier trübste Lebensvorgänge hoch genug emporgehoben werden, um in ihrer Spiegelung noch Lachen zu wecken, so lenkt ein andermal Reuter das miterlebende Herz des Lesers mit sicherer Hand unmittelbar aus drastischer Komik zu schwerer Erschütterung hin.

Reuters Dichtung ist Heimatkunst. Der Mecklenburger spricht sich in seiner Sprache aus, in gebundener und ungebundener Rede erzählt er aus der Vergangenheit und aus der Gegenwart der Heimat. Reuter hatte Wegbereiter, die unmittelbar vor ihm auftraten, den humoristischen Prosaerzähler John Brinckmann und den Lyriker Klaus Groth. Brinckmann berichtet in Stammtischlaune manche Anekdote so glücklich wie Reuter. Er hebt in zusammenhängenden Erzählungen gut die Menschen voneinander ab. Aber nicht nur ist das Gebiet Reuters größer, er dringt vielmehr zu geschlossenen Dichtungen von größerem Umfang und in ihnen zu schöpferhafterer Menschengestaltung vor. Einen Onkel Bräsig zu schaffen, ist nur ihm gelungen. Breitspurig ist ja sein Erzählen wie alles Berichten, das eine humoristische Wirkung vom Anfang bis zum Ende festhalten will; solcher Ausdrucksart liegt es nahe, der Episode sehr viel Raum zuzuweisen. Doch der Bau seiner Erzählungen bewährt den feinführenden Künstler. Die Menschen gewinnen je nach der Bedeutung für das Ganze auch ihren Anteil am Vorgang, und was der einzelne erlebt, wird mit fester Hand vom Beginn bis zu einem greifbaren Ziele durchgeführt. Behutsam rückt er die, denen seine Liebe gehört, dem Leser nahe, zumal die Einfachen und Anspruchslosen. Nur in seinen Anfängen läßt er gesellschaftlich umstürzenden



Gustav Freytag in seinem Garten zu Siebleben bei Gotha.
Radierung von Karl Stauffer, Bern.



Titel der Erstausgabe des „Nachsommer“, I. und III. Band (1857).

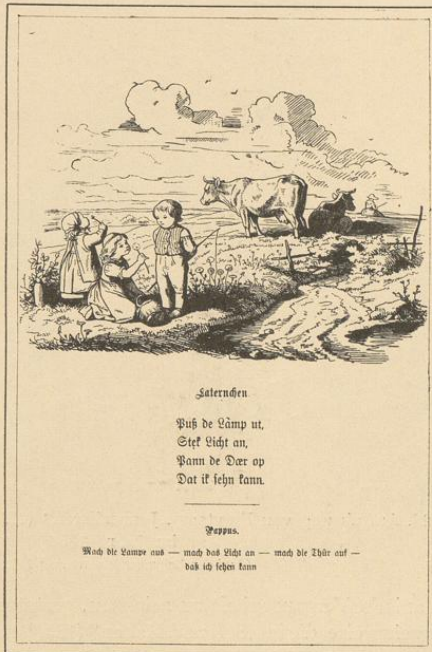
— 254 —

Stöört hei entlang de stillen Straten:
 Un achter em de Bagel schriegt:
 „Kluch! Dreimal Kluch den willen Mörder!“ — —
 De Bier, de stahnahn Luft un Aithen,



As wiren f' bannet up dese Stell.
 „Dat is hei!“ röppt taulekt de Snider,
 „Dat is de olle Smädgefell!
 De heit dat dahn, de heb de Dahn.“

126. Holzschnitt von Otto Speckter
 zu Reuters „Hanne Nüte“
 (Wismar und Ludwigslust 1865.)



Saterndien

Puß de Lämp ut,
 Steht Licht an,
 Pann de Dör op
 Dat it sehn kann.

Freitag.

Noch die Lampe aus — mach das Licht an — mach die Thür auf —
 dat ich sehn kann

127. Holzschnitt von Ludwig Richter
 zu Klaus Groths Kinderreimen
 (Leipzig 1858.)

Absichten Raum, in der Verserzählung „Kein Hüsung“ (1858). Mißstände des Bauernlebens, wie sie schon J. H. Voß in Idyllen aus dem Leben der ostelbischen Leibeigenen dargestellt hatte, enthüllt Reuter hier, empört über die ichtsüchtige Willkür, mit der die Grundherren ihre Untergebenen ins Unglück stürzen. Diesmal hat Humor nichts zu verklären. Die anderen Verserzählungen Reuters legen umgekehrt starken Ton auf Komik.

Klaus Groth fürchtete, der Mecklenburger würde durch Reuter zur komischen Figur, und meinte, in Reuters Versen einen Augiasstall von Grobheit und Plumpheit anzutreffen. Reuter wehrte Groths Urteil kraftvoll ab, erreichte auch, daß Groth es zurückzog; tatsächlich verblieb aber zwischen ihnen ein unüberbrückbarer Gegensatz. Groth möchte als Lyriker die Gefühlswelt Heines und Lenas plattdeutsch reden lassen. Ursprünglicher und echter, auch freier von Überschwang und Überlegung betätigt sich seine epische Begabung, wenn er, was in Volk und Familie seiner Heimat vor sich geht, nur als Beobachter sehen will. Da wie dort liegt ihm daran, sein heimisches Platt wieder den Höhen der Dichtung zuzuführen. Noch waren weite Strecken norddeutschen Landes der Herrschaft der Dänen unterworfen; um so wichtiger war ihm, den Wert seiner engeren Heimatgenossen auch in seiner Dichtung erkennbar zu machen. Reuters Drastik schien solche Absichten zu hintertreiben. Reuter selbst wurde im Fortschreiten zu einem glücklicheren Anwalt der Niederdeutschen und warb ihnen



128. Aufführung von Freytags „Journalisten“ (II. Akt, 2. Szene) in Berlin
im Jahre 1853

(Aus der Leipziger Illustrierten Zeitung)

zuletzt mehr Freunde
als Groth.

Gustav Freytag läßt seinen Humor nur dann und wann in seinen Erzählungen aufblitzen. So meidet er es von vornherein, den lässigen Schritt der humoristischen Erzählung von Reuters Art anzuschlagen. In seiner Spätzeit verstummt sein Humor fast völlig. Sein umfangreiches letztes Werk, die Romanfolge „Die Ahnen“, gehört schon einer Zeit an, die sich deutlich von den Stimmungen des großen deutschen Realismus abgekehrt hat. Früherger-

manische Vergangenheit zu zeichnen, gestatten sich die „Ahnen“ eine feierlich getragene Ausdruckweise, die in „Soll und Haben“ (1855) und in der „Verlorenen Handschrift“ (1864) undenkbar gewesen wäre. Immer noch zielen auch die „Ahnen“ auf eine Rechtfertigung pflichttreuer deutscher Arbeit. Wenn sie indes den Bürger, der in jüngerer Zeit solche Arbeit leistet, zum Abkömmling eines germanischen Fürstengeschlechts machen, überwinden sie nicht den Eindruck eines Abstiegs vom Einst zum Jetzt. Selbstbewußter sang im 19. Jahrhundert vielleicht kein deutscher Dichter das Hohelied von dem Wert des Bürgers. Die Grenze des Bürgertums, der Zug zum Philisterhaften, der ihm anhaftet, macht sich dem Beschauer heute in Freytags Erzählungen um so stärker fühlbar. Jungdeutsche Lebenshaltung glaubte Freytag am sichersten zu überwinden, wenn er sein Volk zu stiller, treuffleißiger Arbeit aufrief. Das war bewußte Abkehr von Gutzkows Geistesrittertum. Heute wirkt sie wie ein Verzicht auf Geistigkeit.

In seinen Anfängen hatte Gustav Freytag noch jungdeutsch getönte weltfeindlich „zer-rissene“ Menschen auf die Bühne gestellt. Das Lustspiel „Die Journalisten“ überwindet 1845 solches Lebensgefühl. Nie wieder ließ Freytag seinen Humor gleich frei walten; das kam vorzüglich den Episodengestalten zugute. Die eigentlichen Träger der Handlung bieten (im Gegensatz zu Balzac und zu seiner minder optimistischen Abspiegelung des Pariser Journalistentums) ein allzu zahmes Bild deutscher Tagesschriftstellerei und ihres politischen Wirkens, auch der Liebeshandel, der sich abspielt, ist zu schablonenhaft durchgeführt, als daß den „Journalisten“ lange der Ruhm hätte treubleiben können, neben „Minna von Barnhelm“ das beste deutsche Lustspiel zu heißen. Nur ein Zeitalter, das gern von jungdeutschen Mißstimmungen genesen wollte, konnte sich an dieser Dichtung uneingeschränkt freuen. Den Wunsch nach Genesung kündete Gustav Freytag als Tagesschriftsteller, zusammen mit seinem

Freunde und Bundesgenossen Julian Schmidt, eindrucklich genug, um seinen Werken damals vollen Erfolg zu sichern, doch auch auf Kosten von größer Gedachtem, das gleichzeitig geboten wurde. Gegen Hebbel wandten sich ja die beiden Freunde nicht minder scharf als gegen das Junge Deutschland.

Trotzdem darf „Soll und Haben“ auch heute noch als ein geschlossenes wertvolles Ganzes gelten, nicht bloß soweit es eine Lebensauffassung verflücht, die in der Arbeit des Bürgers das beste Lebensziel erkennt. Novalis hätte auch dies Werk ein „Evangelium der Ökonomie“ nennen müssen, das der Poesie grundsätzlich den Boden entziehe. Hausbackener ließe sich sagen, es bestätige das alte Wort vom Schuster, der bei seinem Leisten bleiben soll. Ein redlicher junger Kaufmann fühlt sich vom Leben des Adels angelockt, er darf zeitweilig die Rolle des Retters spielen, wenn eine adlige Familie in Bedrängnis gerät. Was er jetzt zu erleben hat, ist bewegter und reicher als seine Berufsarbeit. Liebt er doch die Tochter des adligen Hauses. Endlich erkennt er das Falsche solcher Tendenz, kehrt ins Handelshaus zurück, freit die Schwester des Prinzipals und wird dessen Geschäftsteilhaber. Das Leben im Handelshaus und auf dem adligen Gut in polnischer Umwelt zeichnet Freytag mit genauer Sachkenntnis. Dem Handel und Wandel gibt er genug gewinnende Züge, um den Ausgang des Romans nicht wie ein gar zu schmerzliches Verzicht erscheinen zu lassen. Von dem Wert kaufmännischer Leistung meldet schon Dichtung des deutschen Mittelalters. Das Bewußtsein steigender Bedeutung des Bürgertums greift in Lillos „Kaufmann von London“, dem ersten bürgerlichen Drama (1730), solche Wertung auf; sie klingt an in „Nathan dem Weisen“. J. J. Engels Roman „Herr Lorenz Stark“, der zum erstenmal in Schillers „Horen“ auftrat, nimmt der Erzählung Freytags vollends viel vorweg. Gleichzeitig spielten die „Lehrjahre“ dem Kaufmann, der sich ängstlich auf seinen Beruf einschränkt, übel mit. Die Jugend fühlte fortan mit Goethe. Erst Immermanns „Epigonen“ rückten von diesem Standpunkt etwas ab. Freytag blieb es vorbehalten, als erster im 19. Jahrhundert dem Kaufmann und seiner Bedeutung für die Welt gerecht zu werden. Er bot zugleich einen frühen Milieuroman, weil er den Stoff gut genug kannte, um ein Handelshaus nach allen seinen Seiten und die vielen, die sich in ihm betätigen, abzuzeichnen.

Gleiche Sachlichkeit in der möglichst vollständigen Wiedergabe eines scharfungrenzten Gebiets der Tätigkeit des Menschen hatte im deutschen Roman bisher nur Gotthelf erreicht. Auf „Soll und Haben“ folgen solche Milieuromane rasch nacheinander und nehmen vorweg, was wesentlich später durch Zola ein bedeutungsvoller Zug des naturalistischen Romans werden sollte. Allerdings drücken sie den Menschen noch nicht so zwanghaft wie Zola zum bloßen Ergebnis seiner Umwelt herab.

Freytag stellt neben redliches Handelstreiben die unredlichen Gewinner. Sie dienen ihm, den Vorgang des Romans durchzuführen. Sie untergraben den Wohlstand der Adelsfamilie. Antithetisch tritt dabei eine Gestalt neben eine entgegengesetzt getönte. Solches Nutzen der Gegenfarbe bedingt die gesamten Abschattungen, die zwischen den Menschen von „Soll und Haben“ bestehen. So gesellt sich dem Helden der Vertreter eines Kaufmannstums, das in die Zukunft weist, mit Amerika in Verbindung steht und seine Aufgabe in weiterem Sinne erfährt. Er entstammt dem Adel und erreicht mühelos, was von Anton verzichtend aufgegeben wird. Ihn trägt ein Humor, der dem Helden unerreichbar bleibt. Aktiv

10*



129. Gustav Freytag. Radierung von Stauffer-Bern

wird in ihm Humor, während Humor sonst in „Soll und Haben“ lieber die Nebengestalten in komisches Licht rückt.

In der „Verlorenen Handschrift“ gibt es fast nur solche passiven Träger des Humors. Feierlicher wird Freytags Sprache. Das Milieu der Gelehrten, an sich dem Erzähler Freytag unmittelbarer bekannt, wirkt in seiner Darstellung minder gewinnend als das Milieu des Kaufmannshauses. „Soll und Haben“ berührt sich nur, wo unredliche Kaufmannstätigkeit abzuschildern ist, mit dem Schauerroman und mit dessen Vorliebe für Kriminalistisches. Die „Verlorene Handschrift“ mutet deutschem Kleinfürstentum Absichten und Entschlüsse zu, die an die Willkür römischer Imperatoren erinnern. Freytag will auch das aus dem Leben geschöpft haben, doch es drängt die Geschichte von der falschen Tendenz, die ein deutscher Gelehrter auf Kosten seines Lebensglückes verfolgt, zuletzt aber erkennt und überwindet, nahe an das Motivgebiet *Sues* heran.

4. Raabe und Stifter

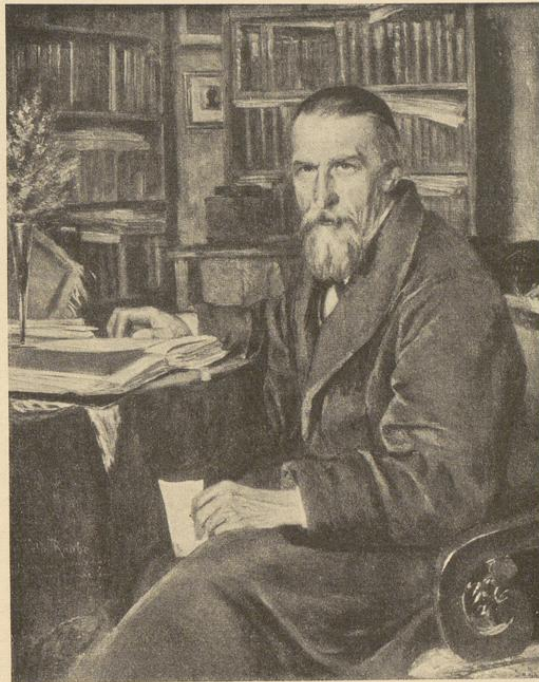
Reuter und Freytag wahren einen festen sittlichen Standpunkt. Sittlichkeit ist ihnen Güte, Redlichkeit, Schlichtheit, Verzicht auf große Gebärden, Selbstlosigkeit. Dem Unauffälligen, Unscheinbaren wird Reuter vielleicht noch gerechter. Wilhelm Raabe kämpft sein Lebtag für die Verkannten, denen Erfolge weit spärlicher zufallen als den Gewandten. Er kann den Eindruck wecken, als widerspreche zielsichere Tatkraft von vornherein echter Sittlichkeit. Nimmt ein Norddeutscher da wirklich auf, was der Wiener Grillparzer gemeint hatte, als er „des Innern stillem Frieden“ alle weltlichen Wünsche aufopferte? Ist Raabe wirklich grundsätzlicher Gegner der Entwicklung des Volks der Denker zu einem Volke der Tat? Ihm wurde zugemutet, daß er mit der Siegeslaufbahn Deutschlands und mit ihrem Wegweiser Bismarck so wenig einverstanden gewesen sei wie Spielhagen. Er selbst wehrte das ab. Gemeinsam mit Spielhagen ist ihm dagegen die berechtigte Angst vor einem Abstieg deutschen Wesens in das Äußerliche der Mechanisierung. Ein treuer Eckart seines Volks, warnte er vor Mißbrauch der erlangten Macht und des erreichten Wohlstands. Ihm graute vor den vielen, die unmittelbar nach einem schweren, opferreichen Kriege nur noch am gewonnenen Geld sich freuten. Was er rings um sich erblickte, erschien ihm, wie wenn während oder nach einer Feuersbrunst in der Gasse ein Sirupfaß platzt und der Pöbel und die Buben anfangen zu lecken. Dem deutschen Volke war der Geldsack aufgegangen, und die Taler rollten auch in den Gassen, und nur zuviele Hände griffen nach ihnen. So urteilte er. War das der eigentliche Gewinn, den das geeinigte Vaterland aus seinem großen Erfolg in der Weltgeschichte hervorholte? Zuversicht erfüllte Raabe, daß in deutschem Wesen noch etwas Besseres und Edleres verborgen sei; er suchte es, und wo anders konnte er es finden als in einer Schicht, die noch unberührt geblieben war? Sie abzuzeichnen und sie den gewinnfrohen Geldmenschen jüngster Prägung entgegenzustellen, wurde ihm liebe Aufgabe. Zur Heimatkunst wurde dadurch sein Erzählen, allerdings in einem besonderen Sinne. Es bannte sich nicht in einen engeren Umkreis deutscher Erde, griff vielmehr weit aus und überschritt gern deutsche Grenze. Dennoch bleibt das kenntlichste Merkmal seines Schrifttums, daß er heimlichste und versteckteste Winkel deutschen Bodens den Menschen lieb gemacht hat, auch freie Landschaft, doch ganz besonders die kaum gekannten kleinen deutschen Städte mit ihren altertümlichen Häusern, ihren winkligen Höfen, ihren stillen Dachzimmern. An solcher Stätte vermochte der Mensch noch unberührt zu bleiben von der Verderbnis; Unterstand gewährte sie weltferner Idylle; wie auf einer Insel, durch weite Wasserstrecken abgeschieden vom Getriebe des Alltags, durfte hier echtes Menschentum gedeihen.

Idyllik also, verwandt mit einem Teil der Dichtung Jean Pauls und doch ganz anders. Lange Zeit wurde Jean Pauls Name genannt, wenn von Raabe die Rede war. Gemeinsam ist

beiden die humoristische Färbung. Dennoch läßt sich verstehen, daß Raabe selbst es ablehnte, von Jean Paul Anregung erfahren zu haben. Überraschen kann, daß er Einwirkung Manzoni's zugab, noch mehr, daß ihm der ältere Dumas zum Vorbild hatte werden können. Später bewunderte er Tolstoi und Zola, nicht so sehr wegen ihrer Kunst als wegen ihrer überragenden sittlichen Größe. In Ibsen meinte er zuviel Tendenz verspüren zu müssen. Verwandt bleibt Raabe bestenfalls mit dem älteren Jean Paul, der den Doktor Katzenberger schuf. Raabe bezeichnete selbst früh als seinen wahren Beruf, verkannte Charaktere, abschreckende Beispiele des Trotzes, des Eigensinns und der Unart aufzustöbern und sie nach bestem Vermögen abgestaubt, gewaschen und gekämmt in das rechte Licht zu stellen. Das war ja schon Brauch englischer komischer Erzählung des 18. Jahrhunderts, so gedacht ist Just in „Minna von Barnhelm“; auch mit Dickens verknüpft dieser Wunsch Raabe. Fremd steht Raabe fast immer allem gegenüber, was Jean Paul mit Klopstock verbindet, seraphische Stimmung liegt ihm nicht, weit eher betonte Derbheit. Nur im Verneinen kommt er näher an Jean Paul heran, er kann dann ins Selbstgerechte geraten und pessimistisch den Eindruck wecken, die Welt sei schlecht genug, um dem zu huldigen, den er selbst verwirft. So klingt bei ihm auch im Humor die Wehmut eines Empfindlichen mit, der sich gegen das Leben nicht gewappnet hat. Wehleidig spitz wird seine Ironie, sie hat nicht das Befreiende Kellers. Herber ist Keller als Raabe, der leicht ins Sentimentalische gerät.

Doch die gesamte Leistung Raabes läßt sich um so weniger auf eine einzige Formel zurückführen, weil ihm gegönnt war, lange zu leben und bis zuletzt sein Können immer reicher auszugestalten. Die Spätwerke dieses Dichters, der erst 1910 dahingeht, rücken weit ab von seinen Schöpfungen aus den fünfziger und sechziger Jahren, wenn auch in „Stopfkuchen“ (1891) immer noch ein Verkannter ins rechte Licht gesetzt werden soll. Dennoch meinte die Forschung lange, Raabes Wesen auszuschöpfen, wenn sie sich an die drei Romane „Der Hungerpastor“ (1864), „Abu Telfan“ (1867) und „Der Schüdderump“ (1870) hielt. Sie lassen nur von fern ahnen, was durch Raabe zuletzt erreicht worden ist.

Der „Hungerpastor“ steht in seiner Anlage „Soll und Haben“ nahe genug, um durch seine Sondermerkmale den Gegensatz des jungen Raabe zu Freytag gut zu bezeichnen. Ein



130. Wilhelm Raabe. Bildnis von Hans Fechner

weltfremder Jüngling lernt Zug um Zug das Leben kennen, nicht aber es beherrschen. Er rettet sich zuletzt in eine weltferne Idylle, die ihm erfüllt, was er ersehnt hat. Auch das Mädchen, das er liebt, wird hier mit ihm verbunden. Das Schlichte und in gutem Sinne Menschliche fällt neben dem Helden nur wenigen andern zu. Alle, die irgendwie mit der Welt in engerer Fühlung stehen, erfahren die Ungunst des Dichters. Am übelsten ergeht es dem Gegenspieler; er ist Jude, wie in Freytags „Soll und Haben“ der Verbrecher aus dem Kreis des Handels. Freytag läßt ihn zuletzt untergehen. Das Gegenstück in Raabes Roman wird noch schlimmer bestraft, indem es in einer Welt, die schlecht genug ist, solche Naturen anzuerkennen, zu äußerem Erfolg kommt. „Verachtet von denen, welche ihn gebrauchten“, erhält er den Titel Geheimer Hofrat, „bürgerlich tot im furchtbarsten Sinn des Wortes“. Auf ihn ist alles gehäuft, was dem Dichter selbst widerstrebt. Er baut sich ein ziemlich originales System objektiver Logik auf, wobei er aus der Philosophie Hegels „manches gebrauchen“ kann, und verwirrt andere, indem er alles „irgendeiner verfluchten Kategorie“ unterordnet. Eingehend beschäftigt er sich mit Staatsrecht. Macchiavelli und „Reineke Fuchs“ verschwinden auf dieser Entwicklungsstufe selten von seinem Schreibtisch. Der Unmut einer sittlich stark betonten Persönlichkeit redet da in die Dichtung hinein und macht noch andere mehr oder minder verwandte Gestalten des Romans mit Behagen zu Opfern poetischer Gerechtigkeit. Ihre Schicksale zu zeichnen, greift Raabe gern zu den Spannungsmitteln des französischen Schauerromans.

Völlig überwunden ist solche Freude am Verneinen eines Menschen in dem Spätwerk „Die Akten des Vogelsangs“ (1896). Immer noch bleibt für Raabe dem Schönen und Guten kein Platz in der Welt. Ein Reichveranlagter möchte im Sturm sein Glück gewinnen und bricht schließlich zusammen; umsonst versucht er, sein leichtbewegtes Herz zur Gefühllosigkeit zu erziehen. Er stirbt, nachdem er alles hingegeben hat. An seinem Bett sitzt die Jugendgenossin, die ihm einst entrissen worden war. Getaucht ist das alles in versöhnendes Licht. Ein Jugendfreund, dessen Leben in Ruhe verlaufen ist, berichtet. Indem Raabe einen Mittelsmann zwischen sich und den Leser schiebt, tritt er selber in den Hintergrund, bleibt kein Raum für die Gegensätze von Schwarz und Weiß. Selbst Spannung ist ausgeschlossen; eher könnte von fortwährendem grundsätzlichem Zerstören der Spannung gesprochen werden, dank den vielen Vorausdeutungen, die den Schluß vorwegnehmen. Die bekannten Kennzeichen humoristischer Erzählung fehlen; Episoden erscheinen nicht, ungebrochener in seiner reinen Menschlichkeit entwickelt sich der Vorgang. Nicht einmal das eine Mittel humoristischer Wirkung, das Raabe sonst gründlichst nutzt, die seltsame Namenwahl, macht sich hier aufdringlich geltend. Wohl noch kurz vorher in dem Roman „Stopfkuchen“. Kunstvoll abgetönt ist in „Stopfkuchen“ die alte Neigung zu den Spannungswirkungen des Schauerromans. Zwar dreht sich der Bericht lange um das Geheimnis einer dunkeln Mordtat, nur sehr spät wird es enthüllt; doch merklich liegt dem Dichter wie seinem Helden nichts an diesem Ergebnis. Die innere Größe Stopfkuchens betätigt sich in dem Verzicht auf jede Folgerung aus dem wahren Tatbestand, die ihm im Leben dienen könnte. Die Mittlertechnik ist diesmal noch weiter getrieben. Was und wie Stopfkuchen erzählt, berichtet ein anderer, der es gehört hat; Raabe sorgt dafür, daß dieser Bericht mit Zeit und Umwelt seiner Aufzeichnung in engem Zusammenhang bleibt. Wir erleben mit, was bei der späten Niederschrift sich abspielt; so wird eine noch weitere Entfernung zu dem eigentlichen Kern des Berichts geschaffen. Ein Formkünstler gelangt dergestalt zu einer Mitteilungsart, die etwas Einmaliges und nur diesem Stoff Taugendes hat. Sie ordnet mit fester Hand, während Raabes Erstling „Die Chronik der Sperlingsgasse“ auf verwandter Bahn nicht über ein verwirrendes Hin und Her, aus der Gegen-

wart in die Vergangenheit und aus der Vergangenheit in die Gegenwart, hinausgekommen war. Raabe bewährt sich damit als rechter Träger deutschen Formens. In seinen Anfängen hatte er dem freien Schweifen humoristischen Erzählens noch die Fessel zahlenmäßiger Ordnung angelegt. „Stopfkuchen“ weckt den Eindruck kunstvollen Gestaltens ohne die Griffe überindividueller Formung zu nutzen.

Ein seltsames Original, ein eigenwilliges und leicht verkennbares Rauhbein, ist Stopfkuchen unter Raabes

Gestalten vielleicht die sittlich höchstgemeinte, ein Mensch von unsäglichlicher Zartheit des Gewissens, wie ihn Raabe von Anfang an träumte, um nur in Stopfkuchen solchem Traum ganz greifbare Züge zu leihen. Immer noch kann auch Stopfkuchen sein Menschentum nur fern von der Welt und in Weltverachtung unbeeinträchtigt wahren.

Ganz so flüchten sich auch Stifters Menschen auf abgeschiedene Inseln. Doch in starkem Gegensatz zu Raabe gilt ihnen nicht widerborstige Originalität als rechte Erfüllung ihres Wesens; edle Gebärde ist ihr Ziel, die alles Auffällige meidet und das Schlichte später Kultur erstrebt. Abkehr vom Treiben der Welt rückt von Anfang an Stifter der Natur nahe, darum sucht er sie mit allen Mitteln zu erschauen und gelangt zu einer Ausführlichkeit des Schilderns, die den Impressionismus vorwegnimmt. Auf dem Wege von Walter Scott über Sealsfield zu Stifter gewinnt das Abbild der Landschaft einen mächtigen Reichtum an Farben. Stifter nutzt sie nicht bloß, um seine Heimat Österreich in den großen wie in den einfachen Zügen ihrer Landschaft zu würdigen, auch Ferneres und Fernstes zieht er heran. In unentwegter künstlerischer Selbstbesinnung lernt er Landschaft mit dem Auge des Malers sehen. Einmal entwickelt er, wie leicht dem Abzeichner der Landschaft die Hintergründe zu groß geraten; sie würden dadurch zu nahe gerückt und gäben das Großartige auf, das sie in Wirklichkeit besitzen. Das Größenverhältnis von Nah und Fern in der Wiedergabe genau zu treffen, empfiehlt er mechanische Mittel, die bald durch die Photographie überholt werden sollten. Doch möge auf diese Weise das Auge nur geübt und unterrichtet werden; schaffen müsse die Seele, das Auge soll ihr nur dienen. Überhaupt rät er, die Gegenstände großartiger und übersichtlicher zu geben als in zu viele Merkmale zerstreut; künstlerischer und wirksamer sei das. Stifters Abstand vom Impressionismus gibt sich in dieser Auseinandersetzung zu erkennen, ein Abstand, den er vielleicht nur spät erreicht. Was er da sagt, könnte gegen seine frühen Erzählungen ausgespielt werden; es steht in seinem reifen Werk, in dem Ichroman „Der Nachsommer“ (1857). Lange verkannt und wenig gelesen, übermäßiger Breite angeklagt, wurde der „Nachsommer“ einer jün-



131. Gemälde von Adalbert Stifter. Landschaft mit dem Leithagebirge im Hintergrund

geren Welt zur wertvollsten Leistung Stifters und zu einem der wenigen ganz großen Romane des Jahrhunderts. Ist Nietzsche, der sonst deutscher Dichtung nicht viel Gutes nachzusagen hat, durch die Anerkennung, die er dem „Nachsommer“ spendet, der Anlaß solcher Umwertung geworden? Ihm mußte vor allem das sittliche Ziel, vielmehr die Kulturabsicht des Romans zusagen.

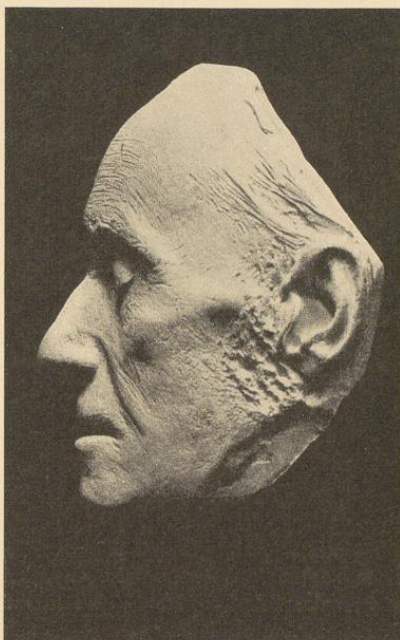
Für Stifter war auch durch seinen Beruf Erziehung des Menschen wichtige Lebensaufgabe. Er knüpft unmittelbar an das 18. Jahrhundert, an die Zeit der großen Erzieher an. Herder ist sein Gewährsmann, dann der von Herder bedingte Österreicher Ernst von Feuchtersleben. Stifter wie Feuchtersleben gehörten einer Schicht österreichischer Geistigkeit an, die sich willig vor dem deutschen Klassizismus beugte. Was draußen im Reich nach dem Klassizismus neue Bahnen gesucht hatte, lag diesen Österreichern fern. Sie spielten auch nicht einen Klassiker gegen den andern aus; der Gegensatz zwischen Goethe und Herder lenkte Stifter nicht von Goethe weg. Mit Händen zu greifen ist, wie willig der „Nachsommer“ weiterbildet, was die „Lehrjahre“ und die „Wanderjahre“ geboten hatten; die „Wahlverwandtschaften“ nehmen dem „Nachsommer“ auch das Streben nach kunstvoller Gestaltung der Gartenlandschaft vorweg. Noch die Sprache des Romans ist an Goethe geschult. Die Gegenwart, die dazu neigt, den lange unterschätzten Stifter hoch zu bewerten, scheint Kennzeichen seines Ausdrucks zu übersehen, die verraten, wie weit — wenigstens in seiner Frühzeit — er gleich andern Österreichern seiner Zeit und noch von später in schriftstellerischer Aussprache den ihm im Leben geläufigen Ausdruck aufgibt und dafür mit wechselndem Erfolg die klassische Schriftsprache zu gewinnen strebt. Desto fühlbarer machen sich Wendungen der Mundart, die gelegentlich auftauchen. Das hemmt die innere Notwendigkeit seiner Wortwahl, nicht aber den melodischen Fluß seiner Rede. (Um 1900 beginnen ähnlich wie längst die Schweizer auch die Österreicher ihrer gewohnten Umgangssprache mehr Recht zuzubilligen; sie reden als Schriftsteller, wie der Schnabel ihnen gewachsen ist.)

Zuerst schließt er sich gern an Jean Paul an und scheut nicht dessen schwerverständliche Unklarheit: „Einen Moment schaute er auf sie und begann zu beben; — dann ging er leise näher — sie regte sich nicht — dann noch näher — sie regte sich nicht — er hielt den Atem an, er sah auf die schönen Finger, die sich gegen die Blüte des Antlitzes drückten — und da sah er endlich, wie quellend Wasser zwischen ihnen vordrang — mit eins lag er auf den Knien vor ihr.“ Oder: „Wie war er verwandelt! Aus den Locken des Knaben schaute ein gespanntes, ernstes Männerantlitz empor, schimmernd in dem fremden Glanze tiefsten Fühlens; — aber auch sie war anders: in den stolzen dunklen Sonnen lag ein Blick der tiefsten Demut, und diese demütigen Sonnen hafteten beide auf ihm, und so weich, so liebevoll wie nie — — hingegen, hilflos, willenlos — sie sahen sich sprachlos an — die heiße Lohe des Gefühls wehte — das Herz war ohnmächtig — ein leises Anziehziehen — ein sanftes Folgen — und die Lippen schmolzen heiß zusammen, nur noch ein unbestimmter Laut der Stimme — und der seligste Augenblick zweier Menschenleben war gekommen und — vorüber.“ Daneben aber beginnt schon früh das Wesentliche von Stifters Wortausdruck sich anzukündigen: eine Sachlichkeit, die ihre Gegenstände nicht mit den gebräuchlichen Fachworten bezeichnet, vielmehr den Anschein des Dilettantismus nicht scheut, wenn sie ungewohnte Bezeichnungsmittel nutzt, die auf den ersten Blick wenig Treffendes zu enthalten scheinen. „Seidne, graue Fenstervorhänge, wie matt geschliffenes Glas, in kleine Falten gespannt und von seitwärts gegen die Mitte zu ziehen.“ Da arbeitet immer noch die Wortwahl mit Fachaussdrücken. In „Witiko“ aber kann es heißen: „Das Hinabwerfen der Verteidigungsdinge wurde dichter, als es bisher gewesen war, es wurde ein Schütten, und wenn man meinte, das Schütten sei am heftigsten, wurde es noch heftiger. Das Hinaussenden der Lanzen, Pfeile, Steine und anderer Wurf-sachen auf die Bogenschützen wurde ein stetiger Strom.“ Gewiß handelt es sich auch hier um Angabe von Einzelheiten, die möglichst genau sein will; aber die substantivierten Infinitive „Hinabwerfen“, „Schütten“, „Hinaussenden“, dann die unscharf umrissenen Ausdrücke „Verteidigungsdinge“, „Wurfsachen“ rücken den Ausdruck ins Ungewöhnliche, wirken wie etwas befremdend Neues, schaffen kunstvoll Entfernung, legen Raum zwischen den gewohnten Alltag und den erzählten Vorgang, adeln ihn und leihen realistischer Darstellung etwas Verklärtes und Gesteigertes. (Rilke ging auf gleicher Bahn weiter.)

Nach Goethes Vorgang will auch der „Nachsommer“ Lebenskunst lehren. Er dringt über Goethe hinaus vor zu genauerer Zergliederung des Begriffs. An Romantik erinnert das, besonders an Tieck. Als Erzähler, dann in dem Rahmenbericht, mit dem die Sammlung „Phantasia“ seine Schöpfungen aus romantischer Frühzeit umschließt, möchte Tieck dem Bildungsmenschen zeigen, wie er im Leben sich zu benehmen, sogar wie er zu essen und zu trinken hat. Der „Nachsommer“ spiegelt verwandte Absichten in hohem und höchstem Sinn. Die Lebensbräuche, die hier vorgeführt werden, die Fähigkeit, überkommene schöne Umwelt immer kunstvoller auszubilden, das Schalten und Walten einer geschmackvollen Raumkunst, die weiß, welche Bedeutung für den Menschen eine ästhetische Umgebung hat, all das, was in der Zeit der Kunstverarmung gegen 1900 hin immer mehr sich verloren hat, drückt dem „Nachsommer“ den Stempel einer Kultur auf, wie auch Nietzsche sie den Deutschen wiedergeben wollte. Der Erzieher Stifter wußte dabei sehr wohl, daß solche Gewinne nur von dem erzielt werden können, der seiner Seele die rechte Haltung anweist, nicht die eines Kämpfers oder gar eines Umstürzlers, überhaupt nicht eines rastlos Werktätigen, dem in des Tages Arbeit zu rechter Lebensgestaltung die Zeit fehlt.

Grillparzers Ideal von „des Inneren stillem Frieden“ gewinnt bei Stifter die Züge einer vornehmen Lebensführung, die auf laute Worte verzichtet, ihre Affekte zügelt, dem Unerreichbaren nicht nachjagt, ohne darüber an sittlicher Strenge einzubüßen, dafür das Erreichte in den Dienst ästhetischer Erziehung des Menschen stellt. Das deutet samt und sonders immer noch auf die Ziele des deutschen Klassizismus, auch auf Schillers Überzeugung, der Mensch gebe sein Bestes auf, wenn er das Schöne wie wertloses Nebenwerk faßt.

Die Weltflucht, zu der von früh auf gleich Raabe auch Stifter geraten hatte, gewinnt dank solcher ästhetischen Lebensgebarung einen ganz neuen Sinn. Waren andere, wie Hebbel, der Ansicht, nur aus dem Widerstreit der Gegensätze schöpfe die Menschheit die Kraft, sich weiter zu entwickeln, Stifter vertrat die gegenteilige Meinung, das Letzte und Höchste sei nicht aus heftiger Bewegtheit, nur aus ruhig besonnener Weiterbildung zu gewinnen. Ähnlich spielte Goethe Evolution gegen Revolution aus. Leidenschaftsloser noch als Goethe möchte Stifter sein Ideal erstreben. Er hatte sich längst gewöhnt, als Erzähler nicht den Augenblick tiefster Erregung des Menschen zu packen, sondern seine Gestalten aus später Ruhe zurückblicken zu lassen in die Wirrsale ihrer Jugend. Der „Nachsommer“, wieviel ihn auch mit Goethes Roman verbindet, verharrt in weiter Entfernung von der leidenschaftlichen Aufwühlung, die den Menschen der „Wahlverwandtschaften“ ersteht. Jugendlich ungestüm wirkt neben Stifter sogar der späte Goethe, der in die „Wahlverwandtschaften“ hineinrug, was ihn selbst noch kurz vorher übermächtig erregt hatte. Begreiflich bleibt, daß der „Nachsommer“ nur denen ganz zusagt, die in gleich reiner Luft gern atmen, ein Werk für Menschen, die überwunden haben oder aus Nöten heraus nach der Ruhe der Überwindung sich sehnen.



132. Adalbert Stifters Totenmaske.
Wien, Rathaus

Mein Wunsch ist nur das. Es ist jetzt sehr schwierig
mit mir sehr viel zu tun lassen, um von manchen Menschen
Lied zu hören. Ich hätte mir nur, für meine neue
kleine neue Musikwerke zu machen.

Ich muß sehr tun, weil ich meine Zeit sehr
haben. Ich bin sehr beschäftigt, wie es wohl sein könnte.
Aus diesem, ich muß sehr Mühe zu bekommen.

Leipzig 27/7 1852

Adalbert Stifter

Ich bitte wieder, Sie mir bald den Brief zu schicken.

133. Teil eines Briefes von Adalbert Stifter an seinen Verleger Heckenast in Pest

Noch weiter wagte sich Stifters „Witiko“ (1865—67) vor. Befremden kann, daß Stifter einen Vorgang aus der böhmischen Geschichte des 12. Jahrhunderts verwertet, um zu sagen, was an der Zeit ist. Dem „Nachsommer“ ließe sich vorwerfen, daß sein Lebensideal dem Staate nicht gerecht wird und nur den wenigen einzelnen taugt, die den Geschicken ihrer Heimat sich entziehen können, mag auch der Erzieher des Helden Berater eines Kaisers gewesen sein. Mit der Andacht für Kleines und Kleinstes, die im „Nachsommer“ herrscht, entwickelt „Witiko“ das Ideal einer Lebensführung, die dem Staate dient. Nun wird vollends nicht der Ungewöhnliche verklärt, sondern der Verwerter minder auffälliger Mittel. Zurückhaltung und willige Unterdrückung der eigenen Persönlichkeit gilt dem Dichter auch im Staatsleben so viel, daß der Anschein erweckt werden konnte, der Held Witiko trete hinter die Schilderung der Zustände seiner Zeit zurück. Es hätte vielmehr den Absichten Stifters widersprochen, Witiko ganz in den Vordergrund zu rücken; das Ideal stiller Wirksamkeit wäre dadurch beeinträchtigt worden. Ferner ging auch Stifter, nachdem er bisher und besonders im „Nachsommer“ den Vorgang nur zwischen wenigen hatte spielen lassen, in „Witiko“ weiter zur Vergegenwärtigung der Menge und gewährte einer Fülle von Menschen Anteil, auch an den Gesprächen des Romans.

An keiner Stelle sagt Stifter ausdrücklich, wie weit der Roman zeigt, auf welchem Weg das Staatsleben der Gegenwart gefördert werden kann. Durchaus ist die Vorstellung gewahrt, daß „Witiko“ nur alte Geschichtsvorgänge berichte. Auf umfassende Vollständigkeit ist es dabei angelegt. Das Stück böhmischer Geschichte, das erzählt wird, weitet sich aus zur gleichzeitigen Geschichte des Deutschen Reichs. Böhmens Anteil an den Taten der Hohenstaufen macht das möglich. Zugleich ergibt sich im Sinn Goethes und der Romantik, welche weltgeschichtliche Bedeutung und welche Kulturhöhe den Tschechen des Mittelalters zukommt. Ganz eigen setzt sich der Glaube der Romantik durch, Lebensauffassung und Lebensgestaltung des Mittelalters seien etwas Reineres und Edleres gewesen, in sich gefestigt, eine Schöpfung besserer Vergangenheit. Wohl fehlen Verbrechernaturen nicht. Aber die Guten bleiben Sieger;

sie sind gefaßt als Träger von Stifters Sittlichkeitsideal. Witiko vertritt es am reinsten; ihm fällt in dieser schönen Vergangenheit reicher Erfolg zu und die Möglichkeit, in die Geschicke der Welt ebenso einzugreifen, wie er seine engere Heimat (es ist Stifters Böhmerwaldheimat) äußerlich und innerlich fördert. Solche Verklärung des Mittelalters nahm mit schlichtern Mitteln vorweg, was bald, nach der Neubegründung des Deutschen Reichs, dem Zeitalter zum Bedürfnis wurde: Dichtung, die der Mitwelt den Spiegel altheimischen Wesens vorhielt. Stifter bot hier, was dann Gustav Freytag vorschwebte; heute gelten die „Ahnen“ Freytags wesentlich weniger als „Witiko“, nachdem noch junge Vergangenheit sich um dies Spätwerk Stifters kaum gekümmert hatte.

Die Humoristen der Zeit, zuweilen sogar Keller, aber am allerstärksten Raabe, wollen dem Ungebärdigen sein Recht erkämpfen. Sie beharren auf dem Standpunkt des Deutschen (Schweizer fühlen da noch deutscher als andere Deutsche), Bildungsform gerate ins Unwahre, wenn sie die Ecken und Kanten des Menschen abschleife. Von solchem Standpunkt aus verklärte Raabe in voller Absicht den deutschen Philister. Stifter steht am entgegengesetzten Ende. So wenig wie Nietzsche findet er Gefallen an den Deutschen, denen Bier und lange Pfeife unentbehrlich bleiben. Innere Vornehmheit genügt ihm nicht, er erstrebt auch äußere. Originale, die mit stolzer Zuversicht sich unästhetisch geben wie Raabes Stopfkuchen, erkennt er nicht an. Wohl scheidet er wie Raabe zwischen echtem und Schein-Menschentum. Doch bei Stifter hat der Blick des Bewerter nicht die krause Hülle ungefügiger Eigenwilligkeit zu durchdringen, wenn er den echten Kern erschauen will. Was rechtes Werten von Stifters Schaffen vielen erschwert, ist seine Zurückhaltung, die ihre innere Vornehmheit nur erraten läßt, nie, und wäre es noch so unaufdringlich, sie geltend macht. Etwas von dem Gegensatz zwischen Wien und anderen deutschen Gebieten, zunächst zu Norddeutschland, spielt hier mit.

Hatte aber nicht auch Goethe in den „Wanderjahren“ sich verwandtem Verkanntwerden ausgesetzt? „Zeitablehnungsgenie“ mußte er sich schelten lassen, weil er, was der Zeit not tat, nicht dort suchte, wo die große Mehrheit es vermutete. Heute ist leicht zu erkennen, daß „Wanderjahre“ wie „Witiko“ die Aufgaben, die sich ankündigten und nach Lösung riefen, richtiger faßten als die vielen, die streitlustig Schlagworte des Augenblicks gegeneinander ausspielten. Schon gegen die Französische Revolution hatte Goethe sich für „ruhigere Bildung“ eingesetzt. Seitdem war „ruhigere Bildung“ durch die politische Dichtung und durch den Umsturzversuch von 1848 gehemmt worden, ohne daß ein rechtes Ergebnis zustande gekommen wäre. Wurden andere (wie Hebbel) durch das Jahr 1848 auf die Seite des Beharrens gedrängt, Stifter sah sich nur in seinem Glauben bestätigt, das Organisch-Gewordene allein habe Lebensrecht. Auch Goethe war sein Gewährsmann, doch anders als Goethe nahm Stifter die Lehre vom Organismus nicht pantheistisch, weit eher im Sinn der katholischen Romantiker Friedrich Schlegel und Adam Müller. Sicherlich hat Stifter nie ein Alleinrecht katholischer Weltanschauung oder katholischer Kunst verfochten. Doch nicht nur wie Grillparzer war er in katholischer Umgebung aufgewachsen. Minder unbewußt nahm er katholisches Denken in sein Weltbild auf, mochte er noch so viel aus dem deutschen Klassizismus schöpfen und ihm willig sich unterordnen. Stifter war vollends von Benediktinern erzogen worden. Viel von den Lehren der Scholastik des Mittelalters wurde ihm dadurch zu selbstverständlichem Eigentum, ohne daß er die letzten Voraussetzungen solchen Besitzes kannte. Mit dem Katholizismus widerstrebt er starker Betonung des Eigenwillig-Persönlichen. Einordnung in ein großes Ganzes wird ihm zur rechten Aufgabe des Menschen; stetige Entwicklung war nur auf solchem Weg gesichert. So meinen es Stifters Erzählungen, meinen es vor allem „Nachsommer“ und

„Witiko“. Wie hätte Stifter aus dieser Voraussetzung dem Eigenwilligen das Wort reden oder sich an dem Nachweis freuen können, daß gerade hinter ungebärdiger Hülle sich echtestes Menschentum berge? Sein Weltbild ruhte zu fest auf altüberlieferter eindeutiger Grundlage, als daß er humorvoll und doch zugleich etwas verfallgemäß sophistisch das echtere Sein hinter dem abschreckenderen Schein gesucht hätte. Wichtiger als persönliche Willkür, die trotz ihr ganz eigenen Weg einschlägt, war ihm die große und allumfassende Einheit der Welt. Sich von ihr lösen, sie preisgeben, war ihm Quelle alles Irrs im Leben.

5. Ludwig und Keller

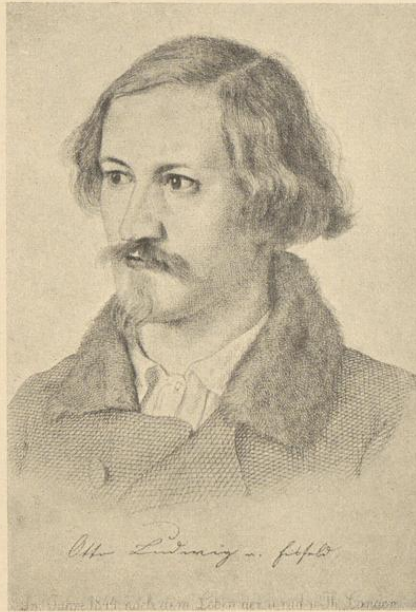
Wahres Sein verbirgt sich hinter beirrendem Schein. So meinten es schon die Engländer des 18. Jahrhunderts, die den Verkannten rechtfertigen wollten. Jean Paul und Raabe tun Gleiches, Reuter berührt sich zuweilen mit ihnen, Keller wandelt den Gegenstand oft ab. Es ist, als spotteten sie alle über Schillers Glauben, der Geist baue sich den Körper, und die Seele, die schön ist, habe genug Kraft, auch ihr Äußeres schön werden zu lassen. Neuplatonisch war das gemeint. Umgekehrt wirken die Humoristen, als wollten sie grundsätzlich groteskes Äußere zum Kennzeichen der Seelenschönheit machen. Schiller blickte tief genug ins Leben hinein, auch den Widerspruch des Inneren mit dem Äußeren zu erkennen. Seiner sittlichen Haltung entsprach, sich gegen ein lockendes Äußere zu kehren, das über innere Schlechtigkeit wagtäuschte. So verwertete auch er den Widerspruch von Sein und Schein. Sein unerbittlichster Gegner unter den Dichtern des 19. Jahrhunderts, Otto Ludwig, baut auf diesem Gegensatz den größten Teil seines Lebenswerks auf. Gleich Raabe rechtfertigt er den Menschen, der den Schein gegen sich hat, und verwirft den andern, der hinter lockendem Schein seine Unsittlichkeit zu verbergen weiß. In jenem entdeckt er wahres Sein, in diesem täuschenden Schein. So stehen bei ihm die echten Seinsmenschen den unechten Scheinmenschen gegenüber, im Drama wie in der Erzählung.

Ludwig fühlte sich zum Dramatiker berufen. Schon lagen starke dramatische Leistungen von ihm vor, aber sie hatten noch nicht genug festen Fuß auf der deutschen Bühne gefaßt, ihm sein Leben zu sichern. Darum wandte er sich zeitweilig dem Erzählerberuf zu, nicht um bei ihm zu verharren, sondern um hinterdrein zum Drama zurückzukehren und nun die hohen Aufgaben zu lösen, die er sich stellte. Daß er zu früh abgerufen wurde, macht nicht allein die Tragik seines Daseins aus. Vielmehr sollte gründlichste künstlerische Selbstbesinnung die endgültige Arbeit am Drama vorbereiten. Was sich da ergab, zählt zu den wertvollsten Äußerungen deutscher Poetik. Es bucht den künstlerischen Gewinn seiner Erzählerzeit und eröffnet tieferem Ergründen der Bühnenkunst eine Fülle neuer Gesichtspunkte; freilich in einseitiger Verherrlichung Shakespeares und mit einer Lust, Schillers Mängel aufzudecken, die zwar treffende Einwände vorbringt, doch den Wesenskern von Schillers Dramatik verkennt. Schlimmstes Ergebnis solch rastlosen Ergründens rechter Kunst des Dramas war, daß Ludwig sich fortan selbst nicht mehr genutun konnte und heute verwarf, was er gestern gestaltet hatte. So ging die unsägliche Mühe, die er an das Finden des rechten Wegs wandte, für seine Kunst völlig verloren. Noch mehr: sein Können gipfelte nicht in den älteren Dramen, sondern in den späteren Erzählungen. Einer, der sich berufener fühlte als alle andern vor und neben ihm, ein deutscher Shakespeare zu werden (in seinem, dem strengsten Sinn des Wortes), ist der Nachwelt nicht durch seine Dramen, sondern durch seine Romane wertvoll geblieben.

Ludwig hatte dem deutschen Roman wirklich Neues zu geben, er leistet, was in gleicher Weise keiner damals zustande bringt; er findet auch entscheidend neue Formeln für herrschenden Gebrauch. Längst war Realismus in der deutschen Erzählung tätig, wissen die Dichter, daß er von ihnen Verzicht und Selbstbescheidung fordert; um seinetwillen müssen sie Höhen aufgeben, auf denen die Dichtung sich gerne bewegt. Ludwig war geneigt, auch für den Realismus den Gegensatz von Sein und Schein ins Feld zu führen, meinte, echtere Kunst zu schaffen,

indem er preisgab, was der Romantik, aber auch dem Klassizismus reizvollen Glanz geschenkt hatte. Er nannte es „die Flucht vor dem Trivialen“, er verdachte ihr, daß sie „frappieren“ wolle oder das Triviale „durch Geist zu balancieren“ strebe und dazu Philosophie oder lyrischen und rhetorischen Schwung nutze. Shakespeare, aber auch Goethe vollzöge die Erhebung des Trivialen nur durch die Form, in die sie unendlichen Gehalt legten. Sie machen, sagt Ludwig, den Stoff durch die Form vergessen; sie verlassen nicht den Stoff, um in leerer Form zu schwelgen. Im Hintergrund steht hier wie sonst bei Otto Ludwig das echt deutsche (auch plotinische) Bedürfnis, künstlerischer Form nicht neben Stoff und Gehalt selbständiges Recht einzuräumen, sondern ihr nur die Rechte gemäßesten Ausdrucks des Inhalts zu geben. Doch der Grundsatz organischen Gestaltens wird durch Ludwig sogar eine Bedingung der Stoffwahl. Als Goethe am 3. April 1801 an Schiller schrieb, die Dichtkunst verlange im Subjekt, das sie ausüben solle, eine gewisse gutmütige, ins Reale verliebte Beschränktheit, hinter der das Absolute verborgen liege, meinte er Ähnliches. Etwa ein halbes Jahrhundert später konnte Ludwig, indem er die Flucht vor dem Trivialen bekämpfte, schon auf die Entwicklung des deutschen Realismus sich stützen. Er hatte Gotthelf gelesen, er hatte erkannt, daß in Gotthelfs Erzählungen Tragik von der Wucht Shakespeares sich berge, mochte ihr Stoff noch so weit abliegen von Shakespeare. Nun bekam freilich das Triviale einen besonderen Sinn. Die Begebnisse des Alltags, die schon der deutsche Hochklassizismus, dann unbedingt die Romantik dem Dichter verwehren wollte, gewannen abermals hohen Wert für die Kunst. Die künstlerischen Gegner des Alltags hatten sich immer mehr als Verfallmenschen erwiesen und den festen Boden unter den Füßen verloren. Solchen Verfall zu überwinden, lag in der ganzen Bewegung des deutschen Realismus. Darum vertrat Freytag im Roman das Recht redlicher Arbeit, meinte Raabe, in den besten Deutschen der Vergangenheit ein gut Stück Philistertum antreffen und um ihrerwillen das Recht solchen Philistertums vertreten zu dürfen. Es bedurfte der ganzen Entwicklung, die sich seit 1830 vollzogen hatte, dem Trivialen eine so hohe Stellung zuzuweisen; helfen sollte es, die jungdeutschen Stimmungen zu überwinden.

Shakespeares Tragik mitten in der Alltagswelt der Gegenwart wollen die beiden Romane Ludwigs, die „Heiteretei“ (1855) und „Zwischen Himmel und Erde“ (1856), aufdecken. Humoristisch gefärbt ist eigentlich nur der erste Roman. Er teilt viel mit Dickens, über dessen Kunst Ludwig ungemein Aufschlußreiches zu sagen hatte. Dickens liebt das Leitmotiv und wendet es nach seinen verschiedenen Möglichkeiten an, auch nach der einfachsten, einem Menschen eine Wendung oder eine Gebärde zu leihen, deren bei jeder Gelegenheit gedacht wird.



134. Otto Ludwig. Gezeichnet und radiert von Th. Langer.



135. Der Gasthof zum „Goldenen Lamm“,
der Gringel in der Heiteretei
(Nach Otto Ludwig Kalender, 1929.)

licher Selbstüberhebung der „großen Weiber“ eines winzigen Nestes, wirkt das Mädchen, unbedingt noch als der Jüngling, der sie liebt. Ein echter Seinsmensch, kann sie doch durch die Klatschsucht anderer Schein mit Sein verwechseln lernen und sich derart beirren lassen, daß von ihrer Hand der Geliebte dem Tod nahegebracht wird. Aus solcher Gefühlsverwirrung leitet Ludwig mit sicherer Hand sein Liebespaar auf den rechten Weg und zu einem beseligenden Abschluß. Die Fortsetzung der „Heiteretei“ wirkt, indem sie deren „Widerspiel“ zeichnet, nur noch wie Erfüllung des Bedürfnisses nach Komik, das dem Menschen nach starker tragischer Erschütterung eigen ist.

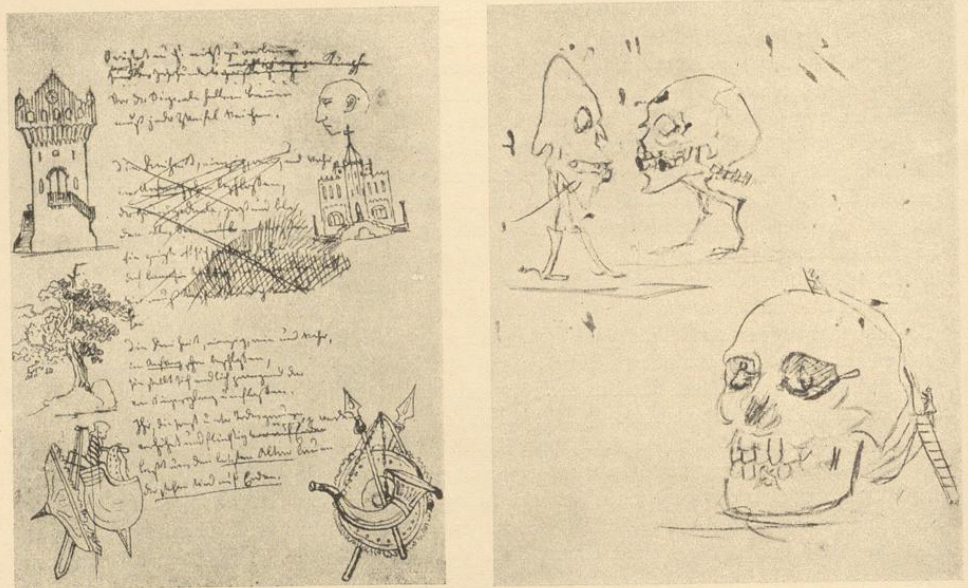
In der „Heiteretei“ spielt das Schicksal mit den Hauptgestalten der Dichtung, es bleibt ein gutmütiges Spiel; weit schwerer wiegt die Tragik des Romans „Zwischen Himmel und Erde“. Hier geht es wirklich auf Leben und Tod; Ausklang ist nicht reines Glück, nur Verzicht. Bedingt das Eigene der Persönlichkeit in der „Heiteretei“ den Vorgang, so ist im andern Roman aufs genaueste durchgeführt, was für Otto Ludwig das Wesen von Shakespeares Tragödien bezeichnet, und was er selbst in Widerspruch zu Schillers Meisterdramen der Tragödie zum strengen Gesetz machte: die Seelenanlage eines Menschen prägt den ganzen Ablauf. In neuem Sinn gestaltet sich hier psychologische Erzählung. Längst war sie im Gang. Im 19. Jahrhundert bringt Frankreich früh psychologische Romane hervor; man nannte sie analytisch, weil sie auf Seelenzergliederung ausgingen. Noch gegen das Ende des Jahrhunderts hin pflegte der Franzose diese Art Dichtung gern. Sie schreibt dem Erzähler einen langsamen Schritt vor. Kennzeichen solcher analytischen Poesie wird der Brauch, Zug um Zug die kleinsten Verschiebungen zu buchen, die sich im Erleben eines Vorgangs dem Inneren eines Menschen ergeben. Anderes Merkmal dieser Richtung des Erzählens ist das ganz Eigene und betont Besondere einer Menschennatur. Beide Kennzeichen lassen sich schon an Goethes „Werther“ erweisen. Jean Paul steigert auch diesen Zug „Werthers“.

Gleich Raabe macht Ludwig solche Leitmotivik zu einem Kennzeichen seines Erzählens, vertieft sogar kunstvoll ihren Sinn. Leitmotivartig kehrt in der „Heiteretei“ aber auch ein und derselbe Ausschnitt aus der Natur, der Holunderbusch, wieder, der den Vorgang der Erzählung menschlich miterlebt und mitfühlt, zugleich wichtige Stellen im Nacheinander des Berichts kennzeichnet. Auch dergleichen wird von Dickens vorweg- und schon von Gustav Freytag in „Soll und Haben“ aufgenommen. In die Sachlichkeit des Realismus drängt sich hier Märchenhaftes, Naturbeseelung, der Volksdichtung und besonders dem Volkslied Geläufiges.

Steht bei Dickens neben der Idylle die böse Welt der schlimmen Menschen, hält es auch Raabe noch so, die „Heiteretei“ läßt mit innerer Notwendigkeit aus der Idylle tragische Verwicklung erwachsen. Die Idylle thüringischen Kleinstadtlebens, zugleich ein Stück deutscher Heimatkunst, gewinnt in Ludwigs Hand zunächst alles Liebenswürdige, das der Humor dem Kleinen, Engen, geistig Beschränkten zu geben hat. Nur allmählich enthüllt sich, daß dies Behagliche, scheinbar Ungefährliche echte Menschlichkeit nicht erträgt. Mitten hinein in die Komik des Alltags setzt Ludwig zwei Menschen von echtem Schrot und Korn; wie ein Stück Unatur, eingesprengt in die Schicht klein-

In den „Wahlverwandtschaften“ ist solche Gestaltungsweise wirksamer als in den „Lehrjahren“. Auch weil der Roman der Romantik vor allem den „Lehrjahren“ nahe bleiben möchte, betont er Seelenanalyse nicht stark. Das Junge Deutschland ging mehr darauf aus, die auffälligen Kennzeichen des neuen Menschen stark hervorzuheben als in die Tiefen solchen Menschentums zergliedernd zu dringen. Der Zeitroman hatte von vornherein andere Aufgaben. Dem Realismus widersprach die Zerdröselung der Gefühle, die der psychologischen Analyse unentbehrlich bleibt. Raabe gibt seinen Lieblingen von Anfang an eine feste Haltung, die sich unveränderlich immer wieder im Leben bewährt und nur dank solchem Beharren den Ablauf des Romans mitbedingt. In der „Heiteretei“ geht Ludwig noch nicht wesentlich weiter. Erst „Zwischen Himmel und Erde“ prägt einen Menschen von so eigentümlicher Art, daß nur sie das ungewöhnliche Nacheinander des Vorgangs erwirkt, und daß sie sich zugleich in jeder Wendung des Ablaufs geltend macht. Apollonius hat ein zu zartes Gewissen, hat zuviel Gewissen; dieser sittliche Hypochonder hat den Katzenjammer von den Räuschen, die sich andere trinken. Daß ihm dank solcher Anlage das Glück nicht wird, das er ersehnt, daß es einem andern zufällt, ist nur selbstverständlich. Um so entscheidender neu ist, wie Apollonius in bester Absicht nicht nur sich, auch anderen das Glück zerstört, dem Mädchen, das er liebt und das er aus Gewissenhaftigkeit dem Bruder überläßt, aber auch dem Bruder, der durch die übermäßige Selbstverleugnung des Apollonius nur noch mehr in seinen abwegigen Neigungen bestärkt wird. Wieder steht in Apollonius der verkannte Seinsmensch gegen den überschätzten Scheinsmenschen. Doch auch der Seinsmensch greift fehl, mag er es noch so gut mit der Welt meinen. Solches Menschentum wirkt sich künstlerisch nur dann ganz aus, wenn sein Verhalten in einer langen Reihe von Lebenslagen beobachtet wird. Das Werden, das sich da vollzieht, bedeutet alles. Es bis ins kleinste zu zeichnen, bedurfte es seelischen Tiefblicks, wie er den Russen eigen ist. Ihnen zollten Deutsche bald Bewunderung und schätzten ihre Seelenkunst wie etwas Unerhörtes, ohne zu bedenken, daß Ludwig auf gleicher Bahn schon sehr weit gekommen war. Von Dostojewski scheidet er sich allerdings. Dieser Russe bannt den Reichtum der Seelenstimmungen und Seelenwandlungen eines einzelnen niemals in ein so fest bestimmtes Ganzes, wie Apollonius es darstellt. Es bleibt eine entfernte Verwandtschaft bestehen zwischen Apollonius und den Typen alter Charakterologie. Alles was von Apollonius getan oder vielmehr unterlassen wird, darf auf das zustimmende Urteil rechnen: So ist wirklich der sittliche Hypochonder. Dostojewski ging so wenig auf solche Bestätigung aus, daß Kurzsichtige ihm vorwerfen konnten, seine Menschen seien uneinheitlich. Kommende Erzählungskunst nahm der Roman „Zwischen Himmel und Erde“ noch voraus in der eindringlichen Abzeichnung eines Milieus, des Schieferdeckerhandwerks; dann in der ungemeinen Fähigkeit, die Menge in die Handlung hineinzuverweben und sie den Vorgang miterleben zu lassen.

„Heiteretei“ wie „Zwischen Himmel und Erde“ zeugten für einen Dichter, der die kleinen und kleinsten Züge der Menschen wie des Lebens überhaupt erschauen und in Worte umsetzen kann. Daneben wirkt auch realistische Dichtung der Zeit wie ungenaues Beobachten, wie eiliges Erraffen nächstliegender Züge. Nur einer darf sich mit dem Erzähler Otto Ludwig messen, er übertrifft ihn sogar nach dieser Seite: Gottfried Keller. Ein Wiener Dichter aus alter idealistischer Schule fühlte sich durch Keller an die Schweizer Holzschnitzereien gemahnt; Kellers Werke seien ebenso sorgfältig überdacht und langsam ausgearbeitet. Keller fand dies Urteil durch und durch unwahr; mache er doch seine Sachen nicht mit langsamem Vorbedacht und sorgfältigem Fleiß, sondern schnell, wenn er dazu komme. Keller vertrug es zwar überhaupt nicht, sich und sein künstlerisches Gestalten irgendwie formelhaft bestimmt



136/137. Zeichnungen Gottfried Kellers in einem Gedichtmanuskript und auf einer Schreibunterlage

zu hören; dennoch darf ihm hier nicht widersprochen werden. Ein gewisses Recht aber behält auch sein Wiener Beurteiler. Je höher Keller emporstieg, desto stärker betätigte sich seine Kunst, der Welt ihre heimlichsten Züge abzulauschen. Wenn beobachtender Fleiß, also das Verhalten eines wissenschaftlichen Forschers, nicht die Voraussetzung war, so erweist sich um so mehr eine unerhörte Fähigkeit des Sehens und eine außerordentliche Begabung, die dichte Fülle seiner Schau kraftvoll in wenige Worte zu bannen. Keller war ein bewußter Schilderer und widersetzte sich ausdrücklich den Geboten und mehr noch den Verboten von Lessings „Laokoon“. Wie andere Schweizer Dichter, wie etwa Salomon Geßner und Ulrich Hegner, aber auch wie Goethe, betätigte sich Keller als Maler, meinte sogar zeitweilig, zum Maler besser berufen zu sein als zum Dichter. Sehen gelernt hat er dank solcher Absicht. Rege Empfänglichkeit für Licht und Farbe lebt sich in seinen Werken aus. Wenn indes bei Scott, Sealsfield, Gotthelf und bei ihren Nächstverwandten die Schilderung des Sichtbaren leicht so ausführlich wird, daß sie die Ungeduld des Lesers weckt, Keller gewann fortschreitend derart gedrängte und wortsparende Ausdrucksform, daß ihn solcher Vorwurf nicht trifft. Ausnahmen bedeuten Schilderungen wie die des Heims der Jungfer Züs Bünzlin. Ironie taucht sie in das Licht des Grotesken.

Ruhige Tönung, Verzicht auf Erregung und vor allem auf die Mittel der spannenden Schauererzähler sind die wichtigsten Kennzeichen von Kellers Kunst. Nur noch Stifter stimmte damals sein Können gleich unbedingt auf Goethes Ton. Sorglicher sogar als Goethe ging Keller auf Dämpfung aus; er gestattete sich nicht die Verbrechermotive, die spannungswegend am Ende der „Lehrjahre“ aufgehäuft sind. Wie überempfindlich Keller für alles war,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

[illegible]

was sich mit Sues aufregender Maché berührte, erhärten die Einwände, die er gegen eine Stelle des Romans „Auch Einer“ seines Freundes Friedrich Theodor Vischer erhob. Wirklich geriet dieser feinsinnige Ästhetiker und echte Dichter dem Mißbrauch nahe, den der französische Schauerroman mit Gift und Dolch mitten im Leben der Gegenwart trieb.

Der Zug deutscher Dichtung und zum guten Teil überhaupt deutscher Kunst geht bis ans Ende des Jahrhunderts und noch darüber hinaus auf das Unauffällige und Unaufdringliche. Wer möchte zu bestimmen wagen, wie weit Keller diese Entwicklung bedingt? Um so triftiger bleibt, daß sie sich in ihm von Anfang an auswirkt, daß er früh erfüllt, was den deutschen Formwillen fortan durch Jahrzehnte hindurch bezeichnen sollte. Das ist mehr als die bürgerliche Neigung zum Schlichten, Alltäglichen, ja Philisterhaften. Selbstverständlich tritt Freytag kräftiger auf, sogar Raabe neigt zu grelleren Farben. Näher verwandt mit Keller ist Otto Ludwig, noch näher Stifter. Allein Stifter hatte sich gewiß minder zu bändigen als Keller, er ist weniger temperamentvoll veranlagt; seine Erzählungen lassen das auf Schritt und Tritt verspüren, sie gewinnen früh die Beschaulichkeit, die dann ein wesentliches Kennzeichen des „Nachsommers“ und des „Witiko“ darstellt. Keller ist immer drauf und dran, unversehens auszubrechen und die Zügel abzuwerfen, die er sich selbst anlegt. Das bezeugen die grotesken Episoden, die er sich (selten genug) mitten in einem Bericht von ganz beruhigter Haltung leistet. Keller selbst führte sie auf die Tatsache zurück, daß er niemals eine von ihm geplante Komödie geschrieben habe; in ihr hätte sich entladen können, was er sich in Erzählung und Lyrik zu verwehren gelernt hatte. Überhaupt ist niemals ein Drama Kellers zum Abschluß gelangt. Litt auch er an den Hemmungen, die dem Schweizer sich entgegenstellen, wenn er für die Bühne dichten will?

Echtheit bedeutet viel für Gotthelf. In anderem Sinne möchte Keller echten Ton wahren. Wie unechte Tönung hätte er empfunden, gleich Gotthelf wuchtige Anklagereden in seine Dichtung einzufügen, mochte er auch gut schweizerisch genug Neigung zum Erziehen der Menschen und besonders seiner Heimatgenossen in sich tragen. Wie alle stark sichtbaren Gebärden hätte ihm auch die Gebärde des Predigers viel zu gewollt und gesucht geschienen. In solchem Feingefühl wirkt sich späte Kultur aus; und wenn Keller auch nie wie Stifter Anweisungen gab, das Leben des Tags im Sinne solcher Kultur bis ins kleinste durchzuführen, er bleibt mit Stifter und mit dessen österreichischem Gefolge aus dem Zeitalter des Impressionismus, ebenso mit Grillparzer nahe verwandt in dem Wunsch, das Laute zu meiden und lieber zuwenig als zuviel zu sagen. Jungdeutsches wurde von Keller auch von dieser Seite überwunden.

Viel opferte er, um seinem Bedürfnis nach Zähmung des Ausdrucks gerecht zu werden. Das bestätigt vor allem ein Vergleich der beiden Fassungen des „Grünen Heinrich“. In der Frühzeit des großen deutschen Realismus erscheint 1851/55 die erste. Als reifer Mensch und reifer Künstler legte er 1879/80 gesichtet und geordnet vor, was er in jungen Jahren unbedenklicher zu Papier gebracht hatte.

Das ganz Eigene und Besondere schon der ersten Fassung ist, daß sie nicht die Zeitfragen in den Vordergrund schiebt, die bei Gutzkow und in den von Gutzkow angeregten Zeitromanen an erster Stelle stehen und auch bei Freytag und Raabe sich bemerkbar machen. Dagegen beantwortet Keller die ihm wichtigste Frage, wie in der zeitbedingten steten Weiterentwicklung der Menschenseele sich das jüngste und neueste Menschentum gestalten will. Er leistet, was großer Dichtung schon früher geglückt war, indem er sein eigenes Verhalten abspiegelt und dadurch den Menschen seiner Umwelt die Rätsel ihres Wesens deutet. Das hatte einst Goethes „Werther“ getan. „Wilhelm Meister“ hatte vollends den Romantikern so viel von

Der
grüne Heinrich.

Roman

von

Gottfried Keller

In drei Bänden

Erster Band

Braunschweig.

Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn
1854

138. Titel der Erstausgabe des
„Grünen Heinrich“.

ihrem eigenen Wesen verständlich gemacht, daß sie nur da und dort über die „Lehrjahre“ hinaus kamen, wenn sie ihr eigenes Ich aussprachen. Gutzkow und Laube versuchten in ihren Anfängen mit viel weniger Glück, die Altersschicht des Jungen Deutschlands begreiflich zu machen. Jahre nach dem ersten „Grünen Heinrich“ meinte Spielhagen, mit dem Wort „problematische Naturen“ das Bezeichnende der Menschen des Zeitalters zu packen. Schon der grüne Heinrich enthüllt sich als problematische Natur. Um wieviel schärfer Keller sieht, um wieviel tiefer er ins Einzelne dringt, ist kaum zu errechnen. Hatte er doch in zweiter Fassung nur wenig hinzuzufügen, um gleichwohl den Eindruck zu wecken, er sage immer noch den Menschen der unmittelbaren Gegenwart, wie es mit ihnen stehe, was sie hemme, warum sie nicht leisteten, was von glücklicher Veranlagung einst wie etwas Selbstverständliches zustande gebracht worden war. Die Kulturgeschichte kann heute und wird spät noch den „Grünen Heinrich“ die beste Fundgrube für die Kennzeichen des Lebensgefühls aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nennen.

Schwer genug wurde es für Keller, im Leben sich zurechtzufinden und zum Leben ein rechtes Verhältnis zu gewinnen. Etwas von dem Bewußtsein einer nur mühselig errungenen Sicherheit, die jeden Augenblick wieder verloren gehen kann, bleibt in Keller bis zuletzt bestehen. Zu gut kannte er die Gefahren seiner Anlagen. So wurde der erste „Grüne Heinrich“ ein Versuch, sie zu überwinden. Nur unbedingte Aufrichtigkeit im Bekennen der eigenen Schwäche konnte das leisten. Tatsächlich hat vielleicht seit Rousseau keiner so offenherzig Beichte abgelegt. Doch selbst Rousseau scheut in seinen „Confessions“ nicht den Anschein, als empfinde er seine Offenherzigkeit wie einen besonderen Vorzug; er kündigt sie ausdrücklich an, als wolle er für sie vom Leser belohnt werden. Gleiches Verhalten hätte der Grundstimmung Kellers völlig widersprochen. Weit eher darf von Verbissenheit die Rede sein, mit der er das Geheimste herausholt und preisgibt, auf die Gefahr hin, daß er sich selbst lächerlich oder gar verächtlich mache. Dem späteren 19. Jahrhundert ist dergleichen offenes Bekennen der eigenen Schwäche, gewiß auch dank Keller, so selbstverständlich geworden, daß sogar heute noch unterschätzt wird, wieviel Mut um die Mitte des Jahrhunderts dazu gehörte. Der grüne Heinrich beichtet, wie gern er als Knabe gelogen hat; schwerer noch wiegt, wie er zugesteht, vor dem Sarge des Mädchens, das er geliebt hat, minder Schmerz gefühlt zu haben als freudigen Stolz, daß sie so schön gewesen sei. Wie streng Keller es mit solcher Aufrichtigkeit nahm, verrät eine Äußerung der weiblichen Hauptgestalt zu Beginn des 13. Kapitels im „Sinngedicht“.

Der erste „Grüne Heinrich“ gibt sich allerdings nicht als Selbstdarstellung des Dichters. Doch durch die „Lehrjahre“ und deren Gefolge war man längst gewöhnt, hinter der Hauptgestalt eines Bildungsromans den Verfasser selbst zu suchen. Inzwischen ist es nicht anders geworden. Überdies wählte Keller gerade für den bekennerrhaftesten Teil des Romans die Ich-Darstellung. Der erste „Grüne Heinrich“ setzt an einer wichtigen Entwicklungsstufe des Helden ein. Schon sind seine Schweizer Jugendjahre vorbei; er fährt nach Deutschland. Nun tritt an die Stelle des Er-Romans der Ich-Bericht über den bis dahin zurückgelegten Lebensweg.

Ebenso gebaut waren die „Lehrjahre“, aber auch schon Wielands „Agathon“ und letzten Endes die Odyssee. Seit den „Lehrjahren“ war dies Nacheinander den Erzählern geläufig geworden. Freilich gewann im ersten „Grünen Heinrich“ der Ich-Bericht einen so mächtigen Umfang, daß der Aufbau litt. Nur nach langer Unterbrechung gewährt Keller dem Wiederbeginn der Er-Erzählung Raum. Keller war nicht in der Lage, schon das erstmal glücklichere Raumverhältnisse zu schaffen; der Druck des Romans war beträchtlich vorgeschritten, ehe er sich dem Abschluß näherte. Das Mißverhältnis der Teile zu beseitigen, einen geordneten Aufbau herzustellen, blieb die erste Aufgabe der zweiten Fassung. Keller wählte den schwereren Ausweg und führte einen Ich-Bericht durch, der nun ohne Rückgreifen vom Anfang bis zum Ende hin verläuft. Die Aufgabe ganz rein zu lösen, glückte nicht; da und dort erzählt der „Grüne Heinrich“ jetzt Vorgänge, von denen er unmöglich Kunde gehabt haben kann.



139. Ossianische Landschaft. Gemälde von Gottfried Keller.
Zürich, Zentralbibliothek.

Neu gestaltet wurde der Schluß. Dieser Bildungsroman endet in erster Fassung verneinend. Zwar ist der Grüne Heinrich zu rechten Einblicken ins Leben gelangt, die falsche Tendenz, Maler zu werden, hat er überwunden; doch wenn es ihm geglückt ist, Lebenskunst richtig zu erfassen, er fühlt sich so wenig fähig, sie auch zu betätigen, daß ihm nur übrigbleibt, seiner Mutter nachzusterben. In zweiter Fassung bleibt er am Leben, doch nicht als bewußter Sieger über die Welt, nur als ein Verzichtender. Wirklichkeitsechter war das; Keller mochte in dem „zypressendunkeln“ ersten Schluß etwas unecht Sentimentales empfunden haben. Entscheidend bejahender klingt es freilich zuletzt nicht aus.

Mit den „Lehrjahren“ wie mit ihrer Nachfolge verbindet viel mehr, als hier schon anzudeuten war, den „Grünen Heinrich“. Lieblingsgriffe Jean Pauls, den früh Keller lieben lernte, nimmt der Roman gleichfalls auf. Die Gegenüberstellung einer zarten Mädchenknospe, die früh vergeht, und der Kraftnatur eines sinnlich-lockenden Weibes hatten die Romantiker weitergebildet, gestützt auf Goethe und besonders auf Jean Paul. Wie willig Keller die Motive übernahm, die der deutsche Roman seit den „Lehrjahren“ ihm reichte, bezeugte im ersten „Grünen Heinrich“ das stimmungsgesättigte Nachtbild: Heinrich erblickt das Weib, das seine Sinne gebannt hält, im Bade. Dieser Vorgang verschwindet in zweiter Fassung. Storm entbehrte ihn schwer. Solche sinnlich getönten Szenen, wirkungsvoll vor allem wegen ihrer Vereinzelung, waren inzwischen dem deutschen Roman unentbehrlich geblieben und erinnerten immer noch an das nächtliche Zusammentreffen Wilhelm Meisters mit Philine. Indem Keller hier etwas aufgab, das er selbst echt künstlerisch geschaffen hatte, bezeugte er, mit wie kraftvoller Hand er die zweite Fassung von dem Erzählertypus der „Lehrjahre“ wegzurücken wußte. Andere Eingriffe bewegen sich in gleicher Richtung.



140. Karikatur auf Gottfried Keller als Freischärler.
Aquarell von J. Ruff 1845.
(Nach Corrodi, Kellers Lebensraum.)

nicht vor gleichen Gefahren; das bewährt sich an Heyse, auch an Storm. Wird beiden ungerecht, wer behauptet, daß die einzelne Novelle Kellers etwas Eigenes und Persönlicheres atmet, daß sie nicht in der Übermenge ihrer Nachbarinnen untergeht? Zu Hilfe kommt solchem Werten der Brauch Kellers, Novellen zu Zyklen zu verbinden. Auch Heyse tut das, doch nicht so grundsätzlich wie Keller. Ganz gewiß scheidet sich bei Keller, was in Seldwyla spielt, scharf ab von den „Züricher Novellen“ und noch schärfer vom „Sinn-
gedicht“.

Klassische Novellistik der Vergangenheit bindet Novellen in mehr oder minder größerer Anzahl zusammen und legt um sie einen Rahmen. So gestaltet Boccaccio; seinem romanischen Formsinn entspricht die Teilung des „Decamerone“ in zehn Teile zu je zehn Novellen. Lockerer fügt Goethe die Novellenreihe der „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“. Auch Romantiker wie E. T. A. Hoffmann meiden die strengen Verhältniszahlen Boccaccios. Ihnen allen bleibt es selbstverständlicher Brauch, einen Rahmen nicht um eine einzelne Novelle, sondern um eine ganze Reihe zu legen. Keller verdarb den Aufbau des ersten „Grünen Heinrich“, als er die Ich-Erzählung in einen Er-Rahmen einbettete, also einen Rahmen nur um eine einzige Erzählung legte. Fortan wehrte er sich gegen Rahmenerzählung, deren Kern nur eine einzige Novelle bildet. Sie wurde von Heyse und Storm, dann von C. F. Meyer gepflegt.

Der erste „Grüne Heinrich“ weckte in Keller den Eindruck, ihm sei es nicht gewährt, Romane zu schreiben. Spät nur überwand die Neubearbeitung dies Gefühl. Tatsächlich wagte sich ganz zuletzt Keller nochmals an einen Roman, doch nur der erste Teil von „Martin Salander“ kam zum Abschluß. In seiner Werdezeit meinte Keller, sich auf die knappere Form der Novelle einschränken zu müssen. Gefahren des Aufbaus, denen der erste „Grüne Heinrich“ erlegen war, hatte er hier nicht zu befürchten. Barg dies Verzicht nicht einen großen Gewinn? Romane von dem Gehalt des „Grünen Heinrich“ schreibt auch ein großer Dichter nur einmal; ganz selten kann er nochmals Gleichwertiges aus seinem eigenen Ich schöpfen. Romanschriftsteller werden, ist vollends ein bedenklicher Beruf; nicht nur drängt er zur Wiederholung, er gerät auch fast ausnahmslos in Unterhaltungsschriftstellerei. Für Gustav Freytag war es günstig, daß er vor den „Ahnern“ nur zwei Romane geschrieben hatte. Andere wie Gutzkow, Auerbach, Spielhagen, sogar Raabe verloren viel durch die Überfülle ähnlicher Leistungen. Die Novelle an sich schützt ihre Erzähler

Am wenigsten fühlbar macht sich der Rahmen in den „Leuten von Seldwyla“ von 1856. Als Keller 1874 einen zweiten Teil anfügte, ging noch vieles von den Absichten, die der Rahmen verkündet hatte, verloren. Die „Züricher Novellen“ (1878) führen den Gedanken ihres Rahmens folgerichtiger durch, wandeln an drei Fällen ein aufgegebenes Thema ab, geben drei Antworten auf eine Frage. Die sieben „Legenden“ (1872) scheiden sich zwar deutlich von Kellers Novellen ab, bilden jedoch schon wegen ihres Grundgedankens ein in sich geschlossenes Ganzes. Im „Sinngedicht“ endlich (1881) ersteigt Kellers Baukunst ihre Höhe. Nun hat der Rahmen selbständiges, eigenes Leben, weit mehr als bei Boccaccio, Goethe oder den Romantikern. Er ist selbst eine Novelle; das Nacheinander der eingelegten Erzählungen entspricht Zug um Zug dem Gang des Rahmenberichts, vielmehr dem wechselnden Ablauf der Stimmungen der Erzähler, ist mit ihm aufs genaueste äußerlich und innerlich verknüpft. Es ist, als wolle Keller sich und der Welt beweisen, wie hoch er über die Tektonik seines ersten „Grünen Heinrich“ emporgestiegen war.

Der Entwicklungsgang von Kellers Novellen führt von erziehlichen Absichten mehr und mehr weiter zu immer freierem Spiel der Phantasie. Es ist auch die Voraussetzung der „Legenden“. Ganz verzichtet Keller kaum je auf den Wunsch, die Menschen zu belehren und zu Höhen seiner Weltanschauung emporzuleiten. Darum kann er zuletzt noch im „Martin Salander“ eine Satire gegen Schweizer Vorgänge der unmittelbaren Gegenwart richten. Hinter dem Bedürfnis, die Menschen richtig zu leiten, steht bei Keller ein stark sittliches Streben. Doch in einer Umwelt, die sich dem Materialismus näherte oder ihm gar erlag, war eine Persönlichkeit auch von Kellers sittlichem Willen nicht fähig, ein bejahendes Bekenntnis zu erreichen. Was er den Menschen nahelegen hatte, war vielmehr, abzumahlen von selbstsicherem Hantieren mit erstarrten Sittenvorschriften. Den Mut dazu schenkte ihm die Abkehr seiner Zeit von alten Quellen des Sittlichen. Schon kündigt sich da in Keller Wirkung des Materialismus an; zu Feuerbach bekannte er sich früh. Mit ihm gab er den Glauben an Gott und an die Unsterblichkeit des Menschen willig, ja freudig hin. Nun fühlte er sich in seinem eigentlichsten Sinn bestätigt. Nicht wie Heine erblickte er in dem Verzicht auf das Jenseits einen Aufruf zu schrankenlosem Sinnengenuß. Idealistisch genug wurde ihm dieser Verzicht nur zum Anlaß, das Diesseits ungehemmten Blicks zu beschauen und seinen Wert zu ergründen. Voller konnte er sich der Wirklichkeit freuen. Er vertieft sich in sie mit dem Auge des Malers. Als Mensch lebt er nach, was andere erleben, versenkt sich in ihr Fühlen und sucht es auch dann noch zu verstehen, wenn andere es verurteilen. Zu entscheidendem Kennzeichen seiner Sittlichkeit wird, nicht im Bewußtsein eigener Sittlichkeit das Wort Unsittlichkeit leichten Herzens zu



141. Gottfried Keller. Bleistiftzeichnung von R. Leemann. München 1842.
(Nach Corrodi, Kellers Lebensraum.)

nutzen. Wer im Bewußtsein, allein den rechten Weg zu gehen, die anderen anklagt, erscheint ihm als unsittlich. Kellers sittliche Leistung ist der Kampf gegen das Pharisäertum, gegen die Selbstgerechten. In solchem Kampf kann dieser verständnisvollste Erspürer des Echtmenschlichen so bitter werden wie in der Erzählung von den „Drei gerechten Kammachern“.

Noch lebt sich in den „Kammachern“ Kellers heimliche Lust am Grotesken aus. Wie sie im ersten, erweisen im zweiten Band der „Leute von Seldwyla“ Novellen wie „Der Schmied seines Glücks“ gleiche Neigung. Die ganze Sammlung umfaßt eine weite Strecke im Aufstieg der Novellistik Kellers. Von einer knapperen Fassung des Themas, das schon der „Grüne Heinrich“ ausschöpft, von „Pankraz dem Schmöller“, überhaupt von erziehlischen Fragen, geht es rasch empor zu Kellers einziger Dorfgeschichte, zu „Romeo und Julia auf dem Dorfe“. Die Überschrift, fast unkellerisch in der Verwertung eines großen Namens, bestätigt tatsächlich Ludwigs Satz, daß die Tragik Shakespeares auch im Bauernleben anzutreffen sei. Wie in der „Heiteretei“ zeitigt hier Idylle heftigen Zusammenprall zwischen den Menschen; daß er diesmal unüberbrückbare Gegensätze schafft, wird erhärtet durch die strenge Folgerichtigkeit im Abzeichnen der Seelenvorgänge. Unüberwindlich tragisch treibt der Haß der Väter die Kinder in den Untergang. Kellers eigenstes Können wirkt sich in den wenigen Stunden voll Lebensglück aus, die das Paar sich mutig erringt, ehe es freiwillig in den Tod geht. Mit einem Hieb, geführt gegen die Selbstgerechten, will er zuletzt die beiden vor dem Mißurteil der Pharisäer bewahren. Es bezeichnet Kellers Wesen, daß er später die Schlußwendung gekürzt hat. In der schweren Luft dieser Dorfgeschichte gedeiht die humorvolle Ironie nicht, mit der sonst die „Leute von Seldwyla“ Schweizer Abderitentum belächeln. Im zweiten Band weicht solche Ironie einmal, im „Verlorenen Lachen“, ernsterer Anklage der Zeitzustände; vorweggenommen wird etwas von der Haltung des „Martin Salander“. Spitzer wird die Ironie auch in der Erzählung aus früher Vergangenheit, in „Dietegen“. Stoffe aus der Vergangenheit sind bei Keller etwas Seltenes. Vorzeit der Heimat kennzeichnet sich auch in „Ursula“; ganz vereinzelt tritt hier in Ulrich Zwingli eine weltgeschichtliche Gestalt bei Keller auf.

Die „Leute von Seldwyla“ gewähren der Frau viel Recht. Schon verkörpert Keller das Ideal der „Stauffacherin“. In Seldwyla, wo die Falliten zu Hause sind, wissen die Männer das Leben nicht zu beherrschen, aber Frauen sind immer noch imstande, das Rechte zu treffen und ihre Söhne zu tüchtigen Gesellen zu machen. (In „Martin Salander“ erreicht solcher Gegensatz zwischen Mann und Frau menschlich wie künstlerisch bei Keller seine Höhe.) Auch das liebende und geliebte Mädchen, bald hingebungsvoll, bald tatkräftig handelnd, wird schon in den „Leuten von Seldwyla“ immer glücklicher erfaßt. Das entwickelt sich weiter in den „Züricher Novellen“, deren erste und dritte, „Hadlaub“ und „Der Landvogt von Greifensee“, die feinfühlig Hand erweisen, mit der, sowenig Keller im Leben ein Frauenherz an sich zu fesseln wußte, er die Liebende menschlich und künstlerisch formt. Wie in seiner Lyrik kündigt er hier, besonders im „Landvogt“, von der Beseligung, die dem Mann auch aus unerfüllter Liebe zum Weibe erstehen kann.

Im „Sinngedicht“ steht das Verhältnis von Mann und Weib schon durch die Anlage des ganzen Novellenzyklus an erster Stelle und mit ihm die Frage, wieweit dem einen oder dem anderen Teil das Führeramt zufallen darf. Von einem Epigramm Logaus geht die Rahmenerzählung aus; aus dem Epigramm ergibt sich der Schluß mit schier pointenhafter Zuspitzung. Dem Naturforscher, den das Epigramm zu einem Experiment nach dem Brauch seiner Wissenschaft verlockt, glückt es zuletzt, aus einer weißen Galathee eine rote Rose zu machen. Ein junges Weib ist ihm im unentwegten Hin und Her des Gedankenaustausches und der Erzählungen, die durch solchen Austausch bedingt sind, immer lieber geworden. Er küßt sie, und sie lacht, unter Tränen errötend. Die Einlagen des „Sinngedichts“ bewegen sich in weitem Umkreis; Beglückendes und Zerstörendes, Tragisches und Komisches, Unheil und Segen wechseln miteinander, Exotisches wird einbezogen und in den „Berlocken“ zuletzt grotesk-satirisch gewendet.

Kellers eigenste Kunst setzt sich auf dem Weg zum „Sinngedicht“ immer stärker durch. Paul Heyse entdeckt in ihr mit Recht einen Märchenduft, der sonst ganz und gar geschwunden sei; er umgibt noch Kellers handfesteste Figuren. Nicht nur Heyse fühlte sich an das Kolorit der Renaissancemaler Venedigs erinnert. Wirklich hat Kellers Farbgebung einen Goldton, nicht etwa bloß in übertragenem Sinn. Gesättigte Farbe weist sich bei keinem anderen Erzähler der Zeit gleich kraftvoll dem inneren Auge des Lesers. Mag eine Erzählung viel Trübes und Enttäuschendes vortragen wie die „Mißbrauchten Liebesbriefe“, sie schwingt sich doch zu froherer Tönung empor, indem sie das Spiel von Licht und Farbe an einer Frauengestalt entwickelt, deren Wesen sich über das jämmerliche Menschentum der Gegenseite erhebt. Sogar Trivialstes gewinnt ein reiches Kolorit und wird dadurch vom Alltag weggerückt oder mindestens von dem Bild, in dem sich anderen der Alltag spiegelt. Kellers Realismus schafft etwas von der Entfernung zwischen Wirklichkeit und Kunstwerk, wie sie Vorkämpfer der Idealität der Kunst fordern. Wie weit auch Novalis von Keller entfernt ist, beiden bleibt doch die Fähigkeit gemeinsam, Gewöhnliches wie etwas Ungewöhnliches erscheinen zu lassen und dadurch zu adeln. Die „Legenden“ belegen das am besten, deutlicher noch als Vorstöße in das Gebiet romantischer Märchen wie „Spiegel, das Kätzchen“. Nur romantische Weltflucht liegt ihnen fern. Vielleicht vermißte mancher gern in den „Legenden“ die eine oder die andere Wendung, die fast hausbacken gegen Gebilde religiösen Glaubens den gesunden Menschenverstand ausspielt. Das rein Menschliche hinter der verhüllenden Decke alter Legenden zu sehen, bleibt Kellers großer Vorzug. Daß er das leisten konnte, dankt er dem Band, das ihn mit Feuerbach verknüpft. So werden die „Legenden“ im höchsten und schönsten Sinn Ausdruck des Zeitgeists, bleiben aber dem Schicksal dieses Zeitgeists ausgesetzt und müssen darunter leiden, wenn an seine Stelle ein anderes Weltbild tritt. Fand doch Keller zuletzt selbst nicht volles Genügen an der Neigung der „Legenden“, nazarenische Vorlage ins Hellenistisch-Weltfrohe zu wandeln. „Dorotheas Blumenkörbchen“ gerät ihm zwar nicht schlechthin zu einer Verklärung des Märtyrertums, aber doch zu einem Märchen, das sich bis in einzelne Wendungen mit Novalis berührt. Das „Tanzlegendchen“ stimmt vollends Welt- und Jenseitsfreude harmonisch auf einen einzigen Ton von ungemeiner Zartheit.

Während der erste „Grüne Heinrich“ stückweise erschien, veröffentlichte der Hegelianer Karl Rosenkranz seine „Ästhetik des Häßlichen“ (1853). Es war an der Zeit, endlich diesem ästhetischen Begriff eine erschöpfende Darstellung erstehen zu lassen. Hatte doch während der ersten Hälfte des Jahrhunderts das Häßliche im Reich der Kunst immer mehr Raum gewonnen. Unter der Fahne des Ironischen, Grotesken und auch des Humoristischen war es zu seinen Erfolgen gelangt. Rosenkranz war sich bewußt, daß auch der Humor das Häßliche ästhetisch nutze. Die „Ästhetik des Häßlichen“ sagt über diese Dinge nicht mehr als schon früher sein „System der Wissenschaft“ (1850). Es stellt den Humor als eine der Arten des Komischen neben Satire und Ironie und billigt dem Komischen überhaupt zu, daß es die Häßlichkeit auflöse, indem es sich selbst vernichte. Im höchsten Sinn tue das der Humor.

Hegelisch gedacht, auch hegelisch schwerfällig und schwerverständlich war die Begriffsbestimmung des Humors: „Die vollkommene Wiederherstellung der Idee des Schönen in ihrer Einheit mit der Idee des Wahren und Guten, und zwar so, daß er die ganze Tiefe der Entzweiung der empirischen Existenz mit dem Wesen des Geistes in sich aufnimmt, den Optimismus der absoluten Freiheit affirmiert und die Versöhnung des Geistes mit sich selbst, auch im Leiden, im Unglück, im Mangelhaften, im Endlichen überhaupt, als das Werk der in sich unendlichen Subjektivität darstellt.“ Voraussetzung des Humors ist für Rosenkranz der Gegensatz des Endlichen zum Unendlichen, des Empirischen zum Absoluten oder — wie das 18. Jahrhundert es zu nennen liebte — der Wirklichkeit und des Ideals. In diesem Gegensatz wurzelt auch die romantische Ironie. Sie macht alles Irdisch-Endliche klein, indem sie es am Absoluten und Unendlichen mißt. Umgekehrt macht nach Rosenkranz der Humor noch das engste Irdische groß, indem er es als einen Teil des Unendlichen, als etwas vom Unendlichen Bedingtes und daher Unerläßliches faßt.

So meinte es auch Jean Paul, als er in der „Vorschule der Ästhetik“ (§ 32) den Humor das umgekehrte Erhabene nannte, das nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee (dem Absoluten) vernichte. „Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Tore, sondern nur Torheit und eine tolle Welt; er hebt — ungleich dem gemeinen Spaßmacher mit seinen Seitenhieben — keine einzelne Narrheit heraus, sondern er erniedrigt das Große, aber ungleich der Parodie — um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, aber ungleich der Ironie — um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts.“ Das Bejahende des Humors und sein Gegensatz zum Verneinenden der Ironie ist auch hier angedeutet.

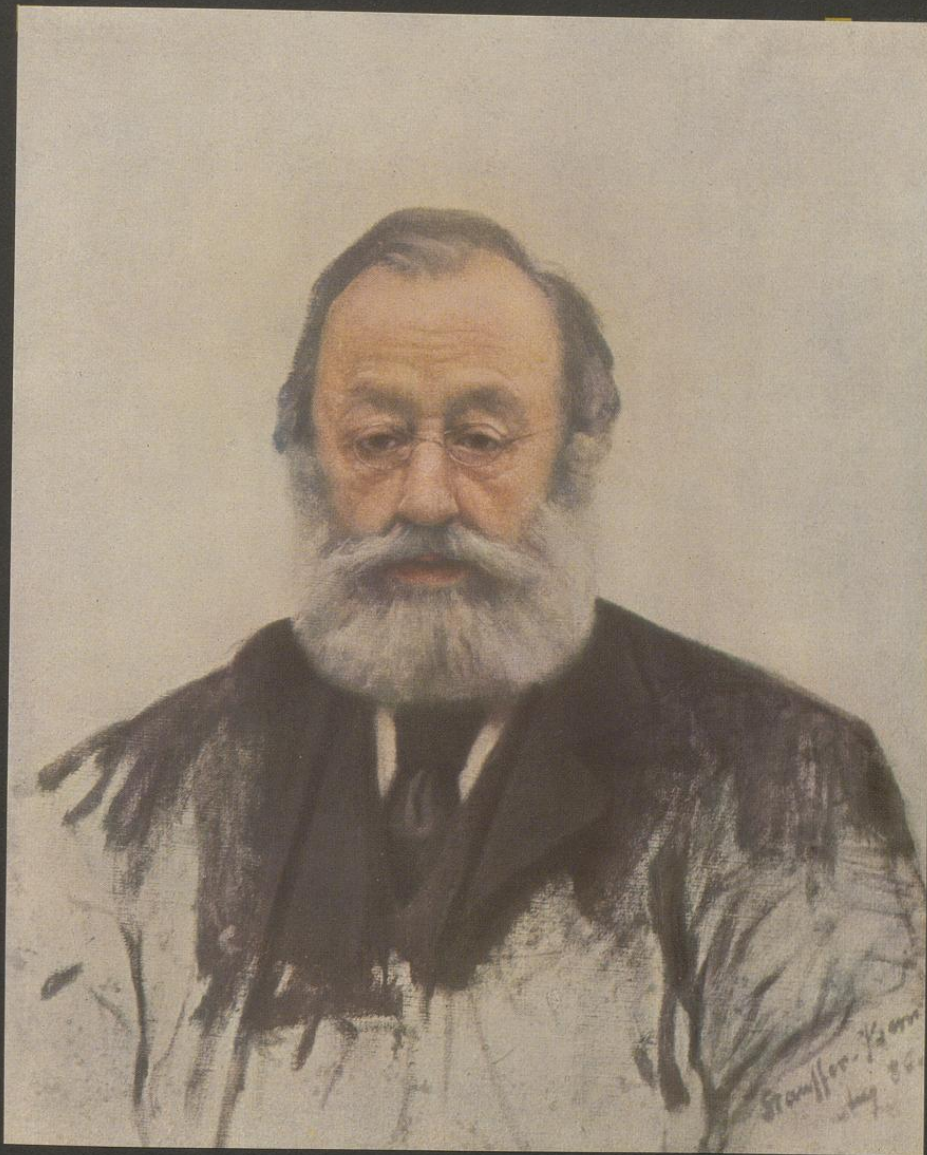
Jean Paul wie Rosenkranz wurzelt in einer Vorstellungswelt, die dem fortschreitenden Jahrhundert fremder und fremder wurde und vollends für Gottfried Keller etwas Überholtes bedeuten mußte. Beide benötigen zur Erklärung des Humors das Unendliche oder Absolute oder die Idee; Begriffe also, die in der Welt des Materialismus ihren Sinn verlieren und wertlos werden sollten. Lehnte doch schon Schopenhauer es ab, die Worte „unendlich“ und „endlich“ zur Deutung des Begriffs „Humor“ zu nutzen. Im 8. Kapitel des zweiten Bandes seines Hauptwerkes „Die Welt als Wille und Vorstellung“ von 1844 heißt es: „Erklärungen wie ‚der Humor ist die Wechseldurchdringung des Endlichen und Unendlichen‘ drücken nichts weiter aus als die gänzliche Unfähigkeit zum Denken derer, die an solchen hohlen Floskeln ihr Genügen haben.“ Schroffer könnte der einseitigste Materialist sich nicht äußern, kaum platter. Für die Menschen aus Kants und Fichtes Welt, für die Anhänger Hegels, vor allem für die Romantiker war es etwas Selbstverständliches, dem Beschränkten und Bedingten der Erfahrungswelt, also des Diesseits, die hier unerreichbare Vollendung einer höheren jenseitigen, nur denkbaren und nicht auf Erden verwirklichten Welt gegenüberzustellen. Die Welt der Erfahrung an der übersinnlichen Welt der Vollendung zu messen, war damals (und nicht zum erstenmal) etwas Übliches, sogar etwas Gebotenes und Vorgeschiedenes. Ironie und Humor bedeuteten mithin nur besondere Gestaltung solchen Messens. Ironie verschärft es, indem sie noch angesichts höchster und mächtigster irdischer Leistung den Abstand von der Höhe und Macht überirdischer Vollendung betont. Humor gibt umgekehrt noch dem Unzulänglichsten sein Recht, indem es, gesehen vom Standpunkt solcher Vollendung, als nur ebenso unzulänglich sich enthüllt wie die stolzeste Tat. Sub specie aeternitatis wird das Größte klein und darf auf das Kleine nicht verächtlich herabsehen. Am Unendlichen gemessen, bleibt alles Irdische klein, was uns groß erscheint, wie was uns klein dünkt. Vorbereitet ist solche Wertung durch das Christentum. Es nahm dem Begriff Gott alles Menschlich-Endliche und machte Gott zu einem Träger so unbedingter Vollendung, daß neben ihr alles Übrige als endlich und beschränkt erscheinen mußte.

Seltsam, daß gerade Schopenhauer hier eine Anschauungsweise nicht zulassen will, die seiner Weltauffassung durchaus entgegenkommt. Sein Pessimismus ist doch nur Übersteigerung christlichen Entwertens der Diesseitigen. Lag es vielleicht an der besonderen Gestalt, die er dem Jenseits gab? Aber auch ihm war ja der Gegensatz zwischen dieser und einer andern, minder eingegengten Welt durchaus geläufig.

Schopenhauers Begriffsbestimmung ist freilich einfach genug, um einer metaphysischen Wortwahl entgegenzuhalten zu können. Ernst, der sich hinter dem Scherz versteckt, ist ihm Humor. Umgekehrt versteckt sich ihm in der Ironie Scherz hinter dem Ernst. Als Beleg für Ironie erscheint Sokrates. Humor aber wird von Schopenhauer der doppelte Kontrapunkt der Ironie genannt.

Kellers Martin Salander wird immer wieder von dem dunkeln Ehrenmann Louis Wohlwend übers Ohr gehauen. Auch da scheint das Schlimmste überwunden. Salander ist längst trotz Wohlwend zu gesichertem Dasein gelangt. Doch noch einmal veranlaßt Wohlwend eine Entgleisung Salanders. Salander verliebt sich in Wohlwends schöne, aber geistig arme Schwägerin. Er will sie in sein Haus bringen, um an ihrer unschuldigen Schönheit von den Krankheiten der Zeit zu genesen. Seine beiden Töchter erscheinen ihm nicht als Hindernisse, vielmehr als Mittlerinnen in dem Verjüngungshandel. Er kommt heim und will seiner Frau den Plan vorlegen, trifft aber hier unversehens seinen Sohn an, der aus Amerika heimkehrt. So berichtet er erst am Abend sein Vorhaben. Frau Salander schweigt zunächst, dreht sich eine Weile unruhig auf ihrem Lager, lacht aber plötzlich hell auf, schweigt wieder und lacht dann nochmals. Sie lache sagt sie, aus Freuden, daß diese Gefahr so glimpflich sich verzogen, daß die unerwartete Gegenwart des Sohns ihn geheilt habe. „Es ist ein gutes Zeichen, ein goldenes, das ich mir im Gemüt aufbewahren will, solange ich noch lebe!“ Sie fügt nur noch hinzu: „Und jetzt schlaf wohl, Mann, Deine Geschichte hat doch etwas Einschläferliches an sich.“

Hier versteckt sich hinter dem Scherz sehr bitterer Ernst. Doch dieser Scherz überwindet siegreich eine schwere und gefährliche Lage. Er wird zum rechten Erlöser im Augenblick folgenreicher sittlicher



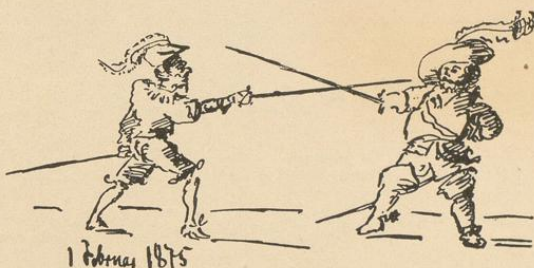
Gottfried Keller. Gemälde von Karl Stauffer-Bern aus dem Jahre 1886.
Eigentum der Gottfried Keller-Stiftung, dep. im Kunsthau Zürich.

Entscheidung. Humor tritt hier ins Sittliche hinüber, wird sogar zur festen Grundlage wahrer Sittlichkeit. Wenn Jean Paul den Humor erklären will, steht sittliches Handeln nicht im Vordergrund; von ferne ist an die Frage gedacht, ob etwas als sittlich gewertet werden kann oder nicht. Das ist weit mehr Verhalten eines Betrachters, ist also dem Erkennen verwandter als dem Handeln. Auch Schopenhauer dringt nicht so weit vor, einer Leistung des Humors gerecht zu werden, wie Frau Salander sie betätigt; auch nicht, wenn er den Humor auf eine subjektive, aber ernste und erhabene Stimmung zurückleitet, die unwillkürlich mit einer ihr widersprechenden gemeinen Außenwelt in Gegensatz gerät. Sie kann dieser Außenwelt nicht ausweichen, aber auch nicht sich selbst aufgeben. So sucht sie ihre eigene Ansicht und jene Außenwelt durch dieselben Begriffe zu denken. Dadurch entstehe ein Mißverhältnis zwischen den Begriffen und dem durch sie gedachten Realen. Das erwirke den Eindruck des Lächerlichen, also des Scherzes; allein hinter dem Scherz ist der tiefste Ernst versteckt. So faßt Schopenhauer es auf.

Frau Salanders Gefühl sieht sich wirklich im Gegensatz zu einer ihr widersprechenden minderwertigen Außenwelt, mit der sie doch rechnen muß und die sie nicht aufgeben kann. Sich selbst zu bewahren, scheut sie nicht, etwas Ernstgemeintes von seiner komischen Seite zu nehmen. Doch zu alledem tritt noch etwas Entscheidendes hinzu. Nicht nur hat Frau Salander ihrem Mann sein Unrecht aufzudecken. Das könnte sie auch mit andern Mitteln als mit Humor leisten. Nur daß ernste, womöglich erbitterte Auseinandersetzung in diesem Fall zerstörend, der Humor aber befreiend wirken muß. Humor wird dergestalt zu einem Grundsatz für schwere Augenblicke im Leben, zu einem Heilmittel, das vor bitterem Leid bewahrt. Ein Dichter, der sein Weltbild aus dem Materialismus holt, gewinnt, so wenig sonst der Materialismus Sittlichkeit aufbauen kann, einen sittlichen Grundsatz von Wert, mit ihm aber die Möglichkeit, angesichts schwieriger Entscheidungen hohe Sittlichkeit zu wahren. Im Hintergrund ruht und Voraussetzung solchen Verhaltens ist eine Selbstbeherrschung, wie der deutsche Klassizismus sie vor, mit und neben Kant idealistisch verfißt.

Frau Salander steht an der obersten Spitze der „Stauffacherinnen“, die in Kellers Dichtung dem Mann, zunächst dem Gatten sittlich überlegen sind. Sie und nicht ihre Gatten erziehen ihre Söhne und lassen sie etwas werden, das menschlich höher steht als die Gatten. Auch Pestalozzis Gertrud ist ihrem Lienhard überlegen und hat ihn zu leiten. Verschärft zu Ungunsten des Mannes ist das Verhältnis bei Keller. Als er diese Stauffacherinnen gestaltete, hatte ihm Phantasie mehr zu raten als Erfahrung. Auch sie sind durch die „lieblichste der Dichtersünden“ bedingt: „Süße Frauenbilder zu erfinden. Wie die bittre Erde sie nicht hegt.“ Das Ideal eines Dichters ist Frau Salander; darum gebietet sie über die hohe und große Fassung, die sich in dem nächtlichen Gespräch mit dem Gatten betätigt. Sie weiß, daß Salander wieder einmal auf gefährliche Pfade geraten ist, daß er aber auch unschwer auf den rechten wieder zurückgeführt werden kann. Nur darf sie dann nicht dem ersten Eindruck nachgeben, nichts von der berechtigten Enttäuschung verraten, die durch seine Mitteilung in ihr geweckt wird. Deutlich sagt Keller, daß auch sie der Selbstbesinnung bedarf, um den rechten Ausweg nicht zu verfehlen. Hat sie ihn aber einmal erkannt, dann ist ihre Selbstbeherrschung stark genug, durch Humor zur besten Lösung vorzudringen. Hier versöhnt — wie Rosenkranz es will — der Geist im Leiden sich mit sich selbst. Und solche Versöhnung ist ein Werk der in sich unendlichen Subjektivität.

Frau Salander ist nicht die einzige Gestalt Kellers, die sich mit gutem Humor oder mit möglichstem Humor in ihre Lage findet und dadurch andere vor Unheil wahrt. Bescheiden genug klingt das; dennoch ist es reife Frucht edelster Lebensweisheit. Hat überhaupt ein anderer unter den Humoristen der Zeit dies hohe Ziel erreicht? Sie bleiben fast alle lieber bei einer bloß wertenden, nicht auch das Leben und seine Entscheidungen bestimmenden Haltung stehen. Auch Keller hatte Vorstufen zu ersteigen, ehe er zu seiner Höhe des Humors gelangen konnte. Wo er nur zu werten hat, wahrt er gleich andern die Überzeugung, daß auch dem Weisesten etwas menschliche Narrheit innewohne, daß ebenso jedes „Unwesen“ noch mit



142. Federzeichnung von Wilhelm Raabe.

der Rührung“ in die „Kühlbäder der Satire“ zu versetzen. Überhaupt spielt er nicht wie auch Heine den Schalk mit der lachenden Träne im Wappen. Das trennt ihn von Sterne und von dessen nächstem Gefolge.

Im dritten Buch der „Romantischen Schule“ vergleicht Heine den Humor Sternes mit dem Jean Pauls. Beide gäben ihre Persönlichkeit in ihren Schriften preis. Nur walte bei Jean Paul eine gewisse unbeholfene Scheu, besonders in geschlechtlicher Hinsicht. „Lorenz Sterne zeigt sich dem Publikum ganz entkleidet, er ist ganz nackt, Jean Paul hingegen hat nur Löcher in der Hose.“ Dann aber erhebt Heine ganz unrichtig gegen Jean Paul den Vorwurf, er springe nicht wie Sterne von tragischer Höhe in den scherzhaftesten, lachendsten Ton über, beginne vielmehr, wenn der Spaß nur im mindesten ernsthaft werde, allmählich zu flennen und ruhig seine Tränen austräufen zu lassen. Als ob nicht gerade Jean Paul das Umgekehrte immer wieder täte. Aber Heine ist gar nicht darum zu tun, daß Sterne gegen Jean Paul recht behalte. Er spielt sich selbst gegen Jean Paul aus. Heine hat ja noch weniger als Sterne unbeholfene Scheu in geschlechtlicher Hinsicht, und ihm bleibt es liebe Gewohnheit, zum scherzhaften Ton überzugehen, sobald tragische Höhe erreicht ist. So darf an die Stelle von Sternes Namen ohne Bedenken der Name Heines gesetzt werden, führt Heine seine eigene Sache, wenn er erklärt: „Sterne fühlte vielleicht noch tiefer als Jean Paul, denn er ist ein größerer Dichter.“

Heines Stimmungsbrechung indes gibt Humor auf und wird zur Ironie, weil sie Großes oder Scheinbar-Großes klein macht, nicht Scheinbar-Kleines erhöht. Wirklich darf sie ja als ein Fall romantischer Ironie gelten. Keller gewährt solcher Ironie wenig Raum, mag der Dichter des „Apothekers von Chamounix“ noch so gut den Ton Heines treffen. Wenn er ironisch wird, und er wird es oft, bereitet er die Ironie nicht durch „schöne Stellen“ vor, erhebt sich nicht mit Sterne, Jean Paul und Heine ins Tragische, um dem nachfolgenden enttäuschenden Scherz desto mehr Stoßkraft zu leihen. Bestenfalls setzt er nur einen Dämpfer auf, wenn Rührung sich vorbereitet. Doch gerade dadurch will er den Tränen ausweichen, mit denen die Nachfolge Sternes nicht kargt. Keller ist so wenig geneigt, in Rührung zu schwelgen wie in großen Worten.

So wird sein Humor gern zum Ausdruck dieses Bedürfnisses nach dem möglichst Schlichten. Hier trifft er mit den andern Humoristen seines Zeitalters überein. Freytag kennt wesentlich überhaupt nur diese Art des Humors. Es klingt dann, als halte er das Gefühl zurück, das in einem Augenblick tieferer Erschütterung seiner Menschen auch ihn selbst ergreifen will. In „Soll und Haben“, am Ende des zweiten Buchs, hat Fink das Kaufmannshaus verlassen, in dem der Held des Romans tätig ist. „Anton . . . ging traurig in sein Komptoir zurück.“ So heißt es dann. Aber sofort geht es weiter: „und schrieb einen Brief an Herrn Stephan in Wolfsburg, worin er dem ehrenwerten Mann eine neue Warenliste und Zuckerproben übermachte.“ Bald darauf geht es noch sachlicher trocken fort.

Ähnlich macht Raabe es im „Hungerpastor“. Ein Abschied ist gleichfalls im Gange. Diesmal fehlen sogar die Tränen nicht. Aber der Ton des Berichts hemmt Rührung. Dies Hemmen ist von vornherein wirksam. Nicht wird zuerst der Rührung mit Heine freier Raum gewährt und dann Komik daraufgesetzt: „Mit aller Gewalt wollte der gute Herr dem abziehenden Hans eine Lieblings-Jagdflinte zum Andenken aufdringen und konnte durchaus nicht begreifen, weshalb ein Kandidat der Gottesgelahrtheit eine verwunderungswürdige Figur spiele, wenn er als bewaffneter Mann also durch die Welt ziehen wolle. Die schönen Pantoffeln, die das kleine Fräulein ihrem Lehrer zum Abschied gearbeitet hatte, — auf jeden derselben war ein Hase gestickt — nahm er mit Dank an und war sehr gerührt darüber. Sehr gerührt war auch die gnädige Frau, welche einen großen Sack mit Lebensmitteln und Delikatessen für den Abziehenden füllte und ihm mit fast mütterlicher Sorge allerlei gute Ratschläge und Gesundheitsregeln mit auf den Weg gab. Das Pastorenhaus fühlte den Abschied bitter, das ganze Dorf Bocksdorf schien teil daran zu nehmen; sogar die Hunde des Gutshofes zeigten sich



144. Das Rendezvous im Graben. Illustration von L. Pietsch in Reuters „Stromtid“. Weimar 1865.



145. Tuschzeichnung von Fritz Reuter. Der Contretanz.

sehr aufgeregt und umschnüffelten und umwedelten mit kläglichem und ausdrucksvollem Winseln den Proviantstuck; auch der Junker, der sich doch schon mit halbem Geist im Kadettenhaus befand, vergoß einige Tränen.“

Humor ist das bei Freytag und bei Raabe nur so weit, als die ironische Tönung nicht völlig erkältend wirkt. Beidemale läßt sich spüren, daß der Erzähler den Augenblick stärker mitempfindet, als sein Ausdruck es zugeben möchte. Er hält sein Gefühl zurück. Er lächelt wie unter Tränen. Das „dakryoen gelasasa“ der Ilias will sich hier verwirklichen. Reuter liebt es. Sein Onkel Bräsig vergießt weichmütig über das Unglück Hawermanns Tränen und möchte zugleich trösten. Er nimmt Hawermanns Töchterchen auf den Arm und tanzt herum, während ihm die Tränen von den Backen

laufen. Zuletzt setzt er die Kleine auf den Stuhl, auf dem die Prachthaube der Großmutter liegt. Umgekehrt kann bei Reuter in einem leiderfüllten Augenblick ein Zufall den Nächstbeteiligten lachen machen. Auch da gehen Tränen und Lachen derart Hand in Hand, daß von enttäuschender Wirkung im Sinn der romantischen Ironie Heines und seiner Stimmungsbrechung nichts zu spüren ist.

In allen diesen Fällen ist die weite Spannung der Stimmungsgesegensätze aufgegeben, die bei Jean Paul besteht. Am unbedingtsten verzichtet Keller auf sie; meidet er doch sogar die Stilabstufungen, die bei Freytag wie bei Ludwig sich stark vernehmlich machen. Die Gipskatze in „Soll und Haben“, wie ein Schmuckstück an wichtigen Stellen im Gang des Romans angebracht, wird in ganz anderer Sprache geschildert als die eigentlichen Begebnisse; das klingt humoristischer, mit einem Stich ins Märchenhafte. Der Holunderbusch in der „Heiteretei“ macht seine Bedeutung für den Gang der Handlung nicht ganz so auffällig fühlbar; geringer ist der Unterschied in der Tönung, wenn auch immer hier Märchenhaftes besteht. Freytag greift indes noch zu einer anderen Art von Stilabschattung. Steigert sich zu Ehren der Gipskatze der Ausdruck ins Humoristischere, so gibt es umgekehrt in „Soll und Haben“ wichtige Augenblicke, in denen die mehr oder minder merklichen Anklänge an Humor oder Ironie einem erhabenen Ernst Platz machen. Biblisch wird die Sprache in Betrachtungen, die ein Prediger vortragen könnte. (So im ersten Abschnitt des 4. Kapitels von Buch 3.) Da kehrt wieder, was den Stil Jean Pauls bezeichnet, eine Stil-mischung, die mitten in Unfeierliches hinein Erhabenheit stellt. Nur läßt Jean Paul dauernd die Gegensätze miteinander wechseln, während Freytag das Erhabene unversehens einmal auftauchen läßt wie etwas Außerordentliches, dann auch an einer Stelle, die für den Bau des Ganzen große Bedeutung hat und eine Art Peripetie darstellt. Sonst verharret Freytag fern von allem Biblisch-Seraphischen, das für Jean Paul lange Zeit unentbehrlich bleibt. Raabe kommt an diese Seraphik nur selten heran. Tut er es, wie in den „Leuten aus dem Walde“, so rückt er sofort an Jean Pauls Seite, weit mehr als sonst. Auf seiner Höhe stimmt Raabe den Ton des Berichts nur noch nach der Wesensart des Berichterstatters ab, wenn er wie in „Stopfkuchen“ das Erzählen einem andern übergibt und dieser sich abermals von einem Dritten unterrichten läßt.

Kunstvoll wechselt in „Stopfkuchen“ auch der Abstand im Ausdruck zwischen dem Augenblick, in dem der Bericht niedergeschrieben wird, und einer zweifachen Vergangenheit, der Zeit, in der das entscheidende Geschehnis sich einst abspielte, und der Zeit, in der dem Erzähler dieses Geschehnis berichtet wird. Ein ähnlicher Wechsel vollzieht sich kunstvoll in den „Akten des Vogelsangs“. Im Erstlingswerk, in der „Chronik der Sperlingsgasse“, wirkt solcher Wechsel noch verwirrend. Das gibt der Ich-Erzähler selbst zu, wenn er sich von einem andern sagen lassen muß: „Sie würfeln wirklich Traum und Historie, Vergangenheit und Gegenwart zu toll durcheinander, Teuerster. Wer darüber nicht konfus wird, der ist es schon! Und wenn Sie noch Ihre Bilder einfach hinstellten, wie ein alter, vernünftiger, gelangweilter Herr und Memoirenschreiber. Aber nein, da rennt Ihnen Ihr Mitarbeitertum der ‚Welken Blätter‘ zwischen

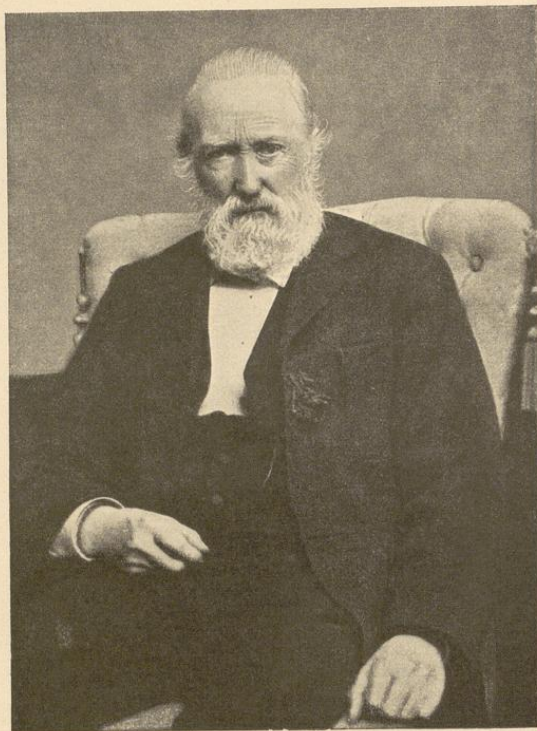
die Beine, da putzen Sie Ihre Erinnerungen auf mit dem, was Ihnen der Augenblick eingibt, hängen hier ein Glöckchen an und da eins, und ehe man's sich versieht, haben Sie ein Ding hingestellt wie — wie ein Gebäude aus den bunten Steinen eines Kinderbaukastens. Das ist hübsch und bunt, aber — es paßt nichts recht zusammen, und wenn man es genau besieht — puh! — Nehmen Sie's nicht übel; aber manchmal gleicht Ihre Chronik doch dem Machwerk eines angehenden literarischen Lichts, das sich mit Rousseau getröstet hat: 'Avec quelque talent qu'on puisse être né, l'art d'écrire ne s'apprend pas tout d'un coup.'"

Selbstkritik des Dichters äußert sich bei Keller minder auffällig. Näher liegt ihm dann, den Menschen ironisch zu nehmen als den Künstler, und auch das nur in seinen Anfängen. So belächelt die „Feueridylle“ den Poeten, der mit der Menge hinauswatschelt, das Großfeuer zu betrachten, und seinen Kennerblick voraussendet. Im allgemeinen legt es Keller viel weniger als Raabe, aber auch als Jean Paul oder Reuter, selbst als die „Heiteretei“ auf helles Lachen an. Nur die paar Stellen, die er ins Groteske drängt und die er selbst als „Batzen“ entschuldigen zu müssen glaubt, verraten solche Absicht. Im übrigen ist die Stimmung von Kellers Werken ausgeglichener. Auch soweit er die Menschen seiner Dichtungen wertet. Ricarda Huch spricht von dem gleichmäßig wohlwollenden Gefühl Kellers für seine Geschöpfe. Wie ein guter alter Himmelsvater aus Kinderbibeln blicke er mit unendlichem Wohlgefallen, doch oft nicht wenig belustigt, auf sie herunter. Die Selbstgerechten fahren bei ihm allerdings minder gut, als die Worte Ricarda Huchs erwarten lassen. Doch in ihnen mußte er ja den vollen Widerpart seines eigenen Wesens erkennen, eben des großen und hohen Humors, den seine Werke atmen. Solches Lebensgefühl bezeichnen Ricarda Huchs Beobachtungen sehr gut.

Raabe bedenkt die unter seinen Geschöpfen, die ihm widerlich sind, mit spitzigern, mit gehässigeren Wendungen als Keller. War ihm doch die ganze Kraft von Kellers weltfrohem Humor nicht gegeben. Er ist Pessimist. Schon darum gleitet sein Humor gern ins Ironische hinüber. Humorvoll bejaht er, was andern wie etwas Minderwertiges vorkommt; aber er kann nicht vergessen, daß die Welt zu schlecht ist, um anzuerkennen, was er schätzt. Noch hinter seinem Stopfkuchen lauert der bittere Vorwurf, erhoben gegen die Menschen, daß sie ja doch für echte Seelengröße kein Verständnis hätten. Das rückt Raabe weit ab von dem reifen Keller. Nicht ein Pessimist, sondern der Gesinnungsgenosse Feuerbachs hat die Höhe erstiegen, von der gesehen, das Schwere des Menschenlebens sich löst, hat sich zu einem Humor durchgerungen, der in ernstesten Augenblicken der Entscheidung Sittlichkeit bewährt, nicht durch eifervolle Tat, sondern durch überlegen humorvolle Abwehr der Irrtümer anderer. Auch Raabe und Reuter schenken mitunter Erlesenen die Kraft, den Verzweifelnden zu trösten, indem sie ihren Humor aufbieten, holen also aus dem Humor sittliche Tat. Keller aber geht weiter. Er gestaltet Persönlichkeiten, die in schwersten Augenblicken nicht des Trosts durch andere bedürfen. Sie stehen auf so hoher Warte, daß sie sich selbst überwinden können. Ihr Humor kann das leisten, kann damit ausschalten, was ihnen wie den andern unheilbares Leid zu bringen fähig wäre. Humor wird so zum Träger einer sittlich gedachten Lebenskunst, einer überlegenen Beherrschung des Lebens. Keller war ein wirklichkeitsfroher Bejaher des Daseins. So mußte ihm als beste Sittlichkeit nicht strenges Verurteilen, sondern verstehende Überlegenheit erscheinen, die heilt, ohne zu verletzen. Vom Standpunkt des Materialismus war damit auf sittlichem Gebiet ein Höchstes erreicht. Oder vielmehr vom Standpunkt einer Weltbejahung, die in Besserm wurzelte als in Knechtung des Geistes und Verherrlichung der Materie.

6. Storm. Heyse. Geschichtliche Epik

Storm und besonders Heyse haben dem Novellisten Keller lange im Wege gestanden, spät erst offenbarte sich weiteren Kreisen das Erlesene seiner Kunst. Storm und Heyse haben es früher erkannt und zugestanden. Storms Verdienst ist, der deutschen Novelle mit der Erzählung „Immensee“ (1851) eine ganz neue Wendung gegeben zu haben. Tiecks Novelle wurde durch ihn überwunden. Storm selbst glückte es nicht, das Wesen solcher neuen Novellenkunst in eine handliche begriffliche Formel zu bringen. Heyse dagegen bot in seiner „Falken-Theorie“ eine neue und brauchbare Umschreibung des Wesens der Novelle. In Boccaccios „Falken“ beobachtete er eine starke, deutliche Silhouette; ihr Umriß, in wenigen Worten vorgetragen, mache schon einen charakteristischen Eindruck. Heyse war Augen-dichter, während Tieck das Ohr stärker in Tätigkeit setzte. Indem er den Ausdruck Silhouette



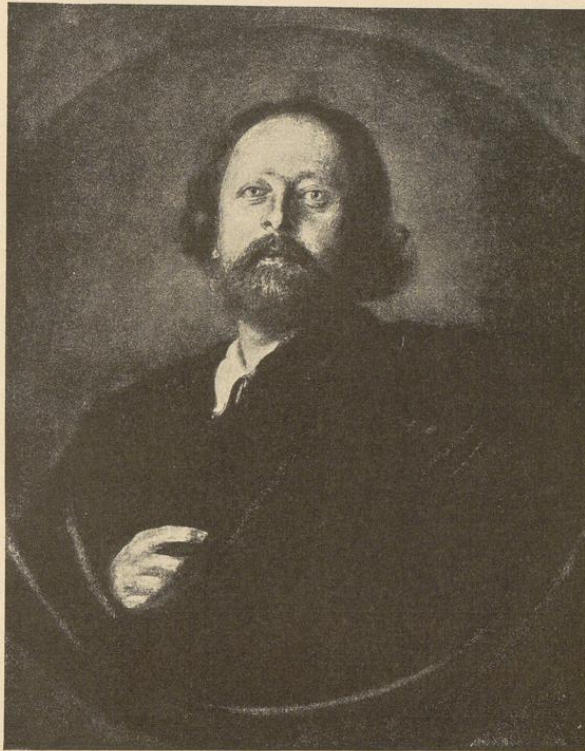
146. Theodor Storm. Photographie.

gebrauchte, schwebte ihm sicherlich auch die Situation vor, die im Mittelpunkt der Novelle stehen soll. Er selbst forderte freilich zunächst nur, aus einem fruchtbaren Motiv möglichst alles zu machen, was keimhaft an psychologisch bedeutsamem Gehalt in ihm vorhanden ist. Am deutlichsten läßt sein „Letzter Zentaur“ (1870) das Geschaute seiner Novellenkunst und die Gipfelung der einzelnen Novelle in einer gemäldehaften Lage erkennen. Storm ist weit mehr Stimmungskünstler als Heyse. Er ist durchaus nordischer Mensch, während Heyse romanischem Wesen urverwandt bleibt, seine Stoffe auch gern aus Italien holt. Schärfer umrissen ist daher Heyses Erzählen, während „Immensee“ lyrisches Gefühl ausströmt und unzweideutig Volksliedartiges übernimmt. Überhaupt steht Storm der deutschen Romantik sehr nahe. Wie viel ihn mit Mörike verband, und wie, was er schuf, dem Dichten Mörikes zum Verwechseln ähnlich werden konnte, gab er selbst zu. Heyse berichtet manches, als ob es ihm von anderen

erzählt worden wäre. Das tut auch Storm, für ihn bezeichnender aber ist die Erinnerungsnovelle; aus der Gegenwart wendet sich der Blick zurück in die ferne Vergangenheit, ihr Schönes gewinnt auch noch die Verklärung, die in vielen durch die Erinnerung gezeitigt wird. Storms Novellen lösten sich nur langsam vom Lyrischen los. Gleich dem Volkslied bieten sie anfangs gern unverbundene Einzelbilder, sprunghaft wenden sie sich von einem zum andern; oder es wird gar nur angedeutet, wie ein nicht erzählter Vorgang sich hinterdrein in den Menschen spiegelt. Das „Ahnenlassen eines noch nicht ausgegebenen Reichtums“ nahm Storm für sein Erzählen in Anspruch. Später ordnet er einheitlicher und gliedert das Ganze von einem Mittelpunkt aus. Bei anheimelnden Einzelheiten zu verweilen, gestattet er sich jetzt nur noch, wenn auch das der ganzen Novelle dienen kann. In seiner Frühzeit bewährt er sich als verschlossener Friese, der nur ungern zuviel Worte macht, lieber zuwenig sagt; zuletzt bleibt solche Verschlossenheit bloß Gegenstand seiner Erzählung. Bewußte Heimatkunst ergibt das. Er stellt sich jetzt die Aufgabe, Land und Leute seiner nördlichsten deutschen Umwelt zu treffen. Ihre Wortkargheit wirkt selbstverständlicher als in den Novellen seiner Frühzeit eine Gesprächsform, die zuweilen mit Ausrufen sich begnügt und das Weib vollends zum Schweigen verurteilt, dabei aber den Menschen überhaupt und nicht

einen stammhaft bedingten, besonders gearteten Menschen-schlag vorführen will.

Heyse ist von Anfang an viel zu sehr Weltmensch und Weltkenner, als daß er jemals gleiche Verinnerlichung der Ausdrucksform geboten hätte. Mehr und mehr gewöhnt er sich an den Umgangston der großen Gesellschaft. Sein Erzählen bekommt schon durch die Menge festgeprägter Formeln, die in gebildeter Gesellschaft bestehen und gern die Fremdsprache nutzen, einen leisen Ton von Ironie; es ist, als rede er dauernd in Anführungszeichen. So spricht er von dem Typus eines „bel homme“, von Mitteln, sich wieder aus seinem „guignon“ herauszureißen, von „une femme qui se respecte“, von „une figure chiffonnée“. Natürlich bedingen seine vielen italienischen Stoffe dauernde Benutzung italienischer Wörter im Gespräch. Die Gesellschaftswelt, die in solcher Sprache mit dem



147. Paul Heyse. Gemälde von Lenbach.

Menschen-dasein mehr spielt, als daß sie es ernst nähme, verschließt sich willig die Augen vor den tiefen Abgründen des Lebens. Der Naturalismus machte Gleiches Heyse zum Vorwurf, er übersah, wie bereitwillig Heyses Dichten in seiner Frühzeit für eine andere Welt-schau eingetreten war. Damals kämpfte Heyse gegen die vielen, die den schweren Aufgaben des Augenblicks aus dem Wege gehen. Er forderte Freiheit für den Menschen und vor allem für den Künstler. Mit Heine trat er auf die Seite uneingeschränkter Sinnenfreude, dem Weibe dachte er dergestalt ein neues Leben eröffnen zu können. Er hatte über Frauenseelen so viel Neues zu sagen, daß eine Vorkämpferin neuen Frauentums ihm später nachrühmen konnte, das Weib der Gegenwart sei durch ihn über sich selbst zum Bewußtsein gekommen. Genug des Gewagten bestand in diesen frühen Erzählungen Heyses. Auch noch, wenn er Novellen in Versen schrieb. Es hinderte seine Novellen nicht, lange Zeit als Typus kunst-vollerer Gestaltung dieser Dichtungsart zu gelten. Ihn zu überholen und einen neuen Typus zu schaffen, war nicht leicht.

Was im Blut liegt, wirkt sich bei Heyse wie ein unüberwindliches Schicksal aus. Ist es Zufall, daß Heyse ungefähr zu der Zeit zu veröffentlichen beginnt, als auf deutscher Erde der Materialismus seine ent-



148. Illustration von Anton v. Werner zu Scheffels „Ekkehard“.

Sprache der Novelle dem älteren Brauch, der zur Zeit des Vorgangs der erzählten Ereignisse bestand. Seit den siebziger Jahren neigte er zu Chroniknovellen und schloß in einen Rahmen, der in der Gegenwart spielt, einen Bericht aus vergangener Zeit ein. Die Entfernung alter von neuerer Sprache ist dabei mit Willen nicht stark betont. Selbst Gottfried Keller hatte einmal im „Grünen Heinrich“, in der Geschichte vom Meretlein, weit mehr altertümliche Stilelemente zugelassen.

Solch chronikalische Erzählung beginnt mit Clemens Brentanos Bruchstück „Aus der Chronika eines fahrenden Schülers“ vom Anfang des Jahrhunderts. J. M. Usteri berichtet dann gern in älterem Schweizerdeutsch. August Hagens „Norica“ gaben sich 1828 als Abdruck eines alten Manuskripts. Das vielbeachtete Musterstück einer Sprachgestaltung, die sich in den Geist der Sprache eines vergangenen Jahrhunderts glücklich einführt, wurde Wilhelm Meinholds „Maria Schweidler, die Bernsteinhexe“ (1843). Später wollte es Meinhold nicht mehr so gut glücken. Viel leichter hingetuscht ist das Archaisieren der Erzählungen Wilhelm Raabes. Humorvoll spielt Josef Viktor von Scheffel mit vergangenen Sprachformen, nicht bloß mit deutschen, auch mit gotischen; seine Begabung, in fremden Zungen zu reden, erwies sich am Mittellatein, besonders an der Verssprache der Vagantenpoesie.

Scheffel trug in den Geschichtsroman die Darstellungsform des Humors hinein. Sein „Ekkehard“ (1855) verdankt diesem Griff einen unerhörten Erfolg. Eine gleich lange Reihe von Auflagen in wenigen Jahren hatte damals keine andere Erzählung aufzuweisen. Auch „Ekkehard“ nimmt Scotts Erzählungsart auf. Abermals wird ein engerumschriebener Kreis deutschen Bodens samt den Menschen, die ihn bewohnen, in dem Bewußtsein gezeichnet, daß

scheidenden Siege erficht? Wirklich ist Heyse einer der frühesten deutschen Dichter, die dem Geist und der Fähigkeit, sich selbst zu bestimmen, das Recht nehmen und es der Materie übergeben. Heyses nächste Altersgenossen und Freunde tun das noch nicht, Keller nicht und auch nicht Storm, am wenigsten Raabe. Gesehen vom Blickpunkt des Materialismus, der fortan die Dichtung des Jahrhunderts, nicht bloß die deutsche, bedingen und bestimmen sollte, ist Heyse damals der modernste Dichter. Mit dem Materialismus stimmt er überein in der Abkehr von einer Sittlichkeit, wie sie von Kant vertreten worden war. Dann in dem Aufruf zu Sittenfreiheit und zu Lockerung der Ehebande. Sein Roman „Im Paradiese“ von 1875 bekämpft in solchem Sinn die bestehenden Zustände. Sein etwas älterer Roman „Die Kinder der Welt“ nimmt religiöse Gebundenheit aufs Korn und möchte in ihr ganz materialistisch nur „traditionellen Schlendrian“ entdecken. Heyse gilt als ein Dichter von edler, kunstvoll gezügelter Gebärde, als Träger eines Formwillens, der sich nach Goethes Vorbild an der klassischen Antike geschult hat. Materialistische Dichtung nimmt meist ungefügere Gebärden auf, hat vor allem eine unverkennbare Neigung zum Häßlichen.

Heyse mied es, den Stil seiner Novellen dem Zeitalter anzupassen, in dem sie spielen; mitunter scheint sein Wortausdruck sogar der zeitlich bedingten Stimmung des Vorgangs zu widersprechen. Storm näherte mehrfach die

alte Stammeseigentümlichkeit hier immer noch walte. Der Bodensee und seine Umgebung, Schweizer Gebiet wie St. Gallen und Appenzell, deutsches wie der Hegau mit dem Hohentwiel, alles wird zurückversetzt in die Zeit mittelalterlichen Klosterlebens und schwerer Kämpfe gegen andringende Hunnen. Aus Klosterchroniken der Zeit ersteht dem Dichter lebendig und farbenkräftig seine Welt. Ausführliche Anmerkungen weisen auf Quellen hin; doch humorvoll treibt Scheffel noch hier sein Spiel mit strenger Wissenschaft, meint es nicht so pedantisch wie spätere geschichtliche Erzähler, die Vertreter des sogenannten Professorenromans. Aber sein Humor war nicht kräftig genug, ihn vor der Verquickung quellen- und lebenstreuem Menschentums der Vergangenheit mit einer sentimental Liebesgeschichte zu bewahren. Stilwidrig schenkt er seinem Helden Wertherstimmungen und läßt ihn nur zuletzt genesen. Gesund wird Ekkehard

durch die Abfassung des mittelalterlichen Gedichts von Waltharius, das der Roman in deutscher Sprache vorlegt. Quellentreu ist dieser Ausgang nicht.

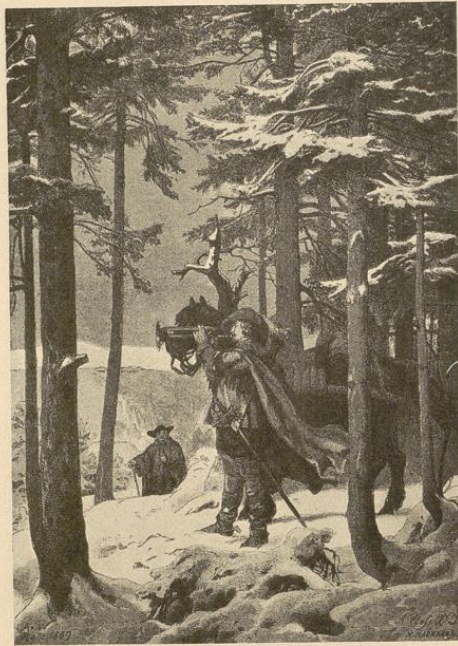
Indem Scheffel mit Scott altüberkommene Stammeseigenheiten noch den Menschen der Gegenwart absah, näherte sich in seiner Hand mittelalterliches Menschentum dem bürgerlichen Verhalten seiner Zeit. Bald sollten andere, voran Rudolf Baumbach und Julius Wolff, die Entfernung von einst und jetzt noch verkleinern. Die Leser durften sich freuen, daß große Persönlichkeiten der Vergangenheit nun nicht anders aussahen als sie selbst oder ihre bürgerliche Umwelt. Schon bei Scheffel widerstrebt solche Verheutigung vielfach der unverkennbaren Absicht, die Kultur einer früheren Zeit in ihren Einzelzügen möglichst echt wiederzugeben. Die humoristische Tönung gleicht das nicht aus, sie schränkt den Unterschied von einst und jetzt noch mehr ein. Wie willkommen dem Zeitalter das war, erwies sich vor dem „Ekkehard“ an der Verserzählung „Der Trompeter von Säckingen“. Der vierfüßige Trochäus war von Arnim, von Immermann, von Heine und von anderen schon komisch verwertet worden. Scheffel steigert den humoristischen Ton, indem er das Maß noch lässiger handhabt als Heine, der gern Kunstlosigkeit vorspielt. Großes und Ernstes verliert in solcher Luft seine strengen Züge, verkleinlicht ist der geschichtliche Hintergrund dieser recht schablonenhaften Liebesgeschichte aus dem 17. Jahrhundert. Ernster hatte Kinkels „Otto der Schütz“ in Versen Verwandtes aus deutscher Vergangenheit berichtet. Der „Trompeter“ fand noch viel mehr Leser als „Ekkehard“, wurde auch zu Operntext umgewandelt. Auf diesem Wege gewannen die lyrischen Einlagen die Verbreitung von Volksliedern.

Feuchtfrohlicher Humor trägt die Liedersammlung „Gaudeamus“ (1868). Wie im „Ekkehard“ alte Klosterchronik gelangt hier der Sang der Vagantenpoesie zu neuem, zeitgemäßem Leben. Von seiner Tönung geht es weiter zu gutmütiger Skepsis, die ironisch mit dem Wissensdünkel des Zeitalters spielt und jetzt die Ergebnisse der Keilschriftforschung, dann die der Geologie oder auch der Rechtsgeschichte

Walzel, Deutsche Dichtung II.



149. Joseph Viktor von Scheffel.
Gemälde von Anton v. Werner



150. Illustration von Anton v. Werner zu Scheffels „Trompeter von Säckingen“

grotesk travestiert. Verblaßt ist heute alles in „Gaudeamus“, was auf Humor und Satire verzichtet und nach alter romantischer Weise vergangene deutsche Größe preist. Nur ganz selten hält Scheffel sonst diesen ernsten Ton fest, in der Erzählung „Juniperus“, dann in dem Buch „Frau Aventiure“. Hier glückt ihm einmal etwas so Starkes wie die beiden ersten Strophen des Liedes „Im Lager von Akkon 1190“. Auch Hugo Wolf hat sie in Musik gesetzt; er verzichtete gern auf die dritte Strophe, die ins Platte herabsinkt.

Fast gleichzeitig mit „Ekkehard“ bot Wilhelm Heinrich Riehl seine „Kulturgeschichtlichen Novellen“. Der Ernst der Darstellungsform läßt nur da und dort humoristisches Licht aufleuchten. Der Gesellschaftskritiker Riehl blickte tief hinein in das Wesen seiner bürgerlichen Zeit. Er erkannte, daß Staats- und Kriegsaktionen, im Roman genrehaft ausgemalt, dem Zeitgefühl zu widersprechen anfangen. Hatte Scott schon die großen geschichtlichen Persönlichkeiten nur durch den Vorgang seiner Romane hindurchschreiten, ihn aber nicht tragen lassen, so ging Riehl nur noch auf erfundene Handlung aus, die nicht mit weltgeschichtlichen Ereignissen sich verknüpfte, sondern freigeformte Menschen im Sinn der Gesittung ihres Zeitalters sich aus-

leben ließ. Auch das war ein Schritt hin zur Milieuerzählung.

Im selben Jahr wie „Ekkehard“ erschien der „Sonnenwirt“ von Hermann Kurz, eine Dorfgeschichte aus dem 18. Jahrhundert. (Den gleichen Stoff erzählte schon Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre“.) Kurz stützte sich nicht wie Riehl bloß auf gründliche Kenntnis eines Zeitalters, sondern auf die Urkunden, die von Leben, Untaten und Untergang des „Sonnenwirts“ berichten. Neben dem Kulturgeschichtlichen war ihm immer noch das Erleben eines geschichtlich nachweisbaren Menschen aus der Vergangenheit wichtig; er deutete es seelenkundig aus. Der „Sonnenwirt“ steht trotzdem den Absichten Riehls weit näher als Hermann Kurz' älteres Werk „Schillers Heimatjahre“ (1843). Kurz verwertet die Mittel von Scott, indem er das Werden des jungen Schiller zu einem Roman gestaltet. Daß der Stoff noch größere Gebärden trägt, bewies später Walter von Molo. Ein Stück Kulturgeschichte aus dem Schwaben des 18. Jahrhunderts ist das Abbild des Räuber- und Zigeunerwesens. Im Roman selbst dient es minder zur Deutung von Schillers „Räubern“ als vielmehr der Geschichte der erfundenen Hauptgestalt; ganz nach Scotts Weise ist nicht Schiller Träger der Handlung.

Dem Geschichtsroman der nächsten Jahrzehnte war die Bahn eröffnet. Vergangenheit wurde gleichzeitig auch der Gegenstand mehr oder minder großer Versehen. Wie wichtig dem aufsteigenden und besitzfrohen Bürgertum künstlerisches Abbild der Vergangenheit war, erwies sich an der Malerei. Das München Maximilians II. wurde der Hort solcher Kunst. Von Wilhelm von Kaulbach ging es weiter zu Karl Piloty, von Ideengeschichte zu farbenreichem Realismus. Kulturgeschichtlich gemeint war beides. Kaulbach hielt große Augenblicke der Vergangenheit fest, in denen sich Geist und Wesen eines Zeitalters spiegeln. Piloty

huldigte den Meistern der Renaissance in Venedig und ihrem Kolorit, ihm lag weniger an dem Geist der Vergangenheit als an farbechter Wiedergabe. Der Verheutigung entging er noch weniger als Kaulbach. Die Münchner Dichter aus dem Umkreis Geibels boten in Versen, was von Kaulbach auf der Leinwand gezeigt wurde. Da wie dort entstanden Werke von gewaltigem Umfang, doch weder Hermann Lingg noch Graf Adolf Friedrich von Schack konnten ihre weltgeschichtlichen Epen auch nur der nächsten Zukunft lebendig erhalten, sogar zu ihrer Zeit nicht mit Wilhelm Jordan es aufnehmen, kaum mit Robert Hamerling. Jordans Epos „Nibelunge“ (1868–74) war den Zeitgenossen die langessehnte, endgültige Formung des Siegfriedstoffes.

Längst ist das Werk dem Vorwurf verfallen, daß es stil- und geschichtswidrig neueste Stimmungen, Wendungen, Spannungsmittel des Romans und vor allem neueste Menschen einem heldenhaften vergangenen Zeitalter zumute. Ein Knabe aus dem nordischen Dalkarlgeschlecht plaudert kindlich-naseweis von Papa und Mama; Siegfried nennt Krimhilde kosend „Hildi, mein holdes Herzblatt“; ehe Krimhilde mit Augen Siegfried gesehen hat, schwärmt sie für den Dichter Horand, fortan sind ihr solche Gefühle „ganz unmöglich, für immer begraben und jetzt unbegreiflich“. Jordan dachte, mit solchen Mitteln aus dem edelsten Erz des uralten Erbes das reine Rotgold in leuchtender Schönheit lauter zu scheiden und mit den Zeichen der Zeit es preiswert zu prägen. Er wurde gerade durch solche grundsätzliche, übermäßige Verheutigung ein wichtigstes Sprachrohr des Zeitgeists. Er war überzeugter Materialist und schuf schon in seinem Mysterium „Demiurgos“ (1852–54) eine moderne Theodizee, im Wettbewerb mit dem Gedicht des Lukretius „De rerum natura“. Wieviel Idealismus in solchem Materialismus sich barg, erweist sich hier. Jordan dichtete in der frohen Überzeugung, einer neuen Welt eine neue, bessere Heilslehre zu kündigen. Stolz stellte er später fest, er habe Darwin vorweggenommen, indem er die Entwicklung der Menschheit aus Tod und Hunger und aus „der Wesen stetem Krieg“ ableitete. Verwandt mit Darwin bleibt auch das Epos „Die Nibelunge“. Gunther will nur ein Weib freien, das ihm in seinen Nachkommen ein Heldengeschlecht sichert, verboten ist ihm zur Bettgenossin ein zierlich geputztes, zaghaftes Püppchen mit gemaltem Gesicht und schwächlichen Sehnen. „Denn Zuwachs durch Zuchtwahl für alle Zeiten, Lautet die Losung, nach der wir leben.“ Freilich gebietet ihm Brunhild dann einen erbärmlichen Knirps.

Jordan ist der freudige Vertreter der Naturwissenschaft des Zeitalters, er verwissenschaftlicht von seiner Seite die Dichtung und mutet dem Stabreim der „Nibelunge“ mitten im Bericht von Heldenerlebnissen und Heldenschicksalen wissenschaftliche Auseinandersetzungen zu. Im Roman hält er es nicht anders. Sein Familienroman „Die Sebalds“ (1885) gibt unmittelbare Belehrung in der Form der Wissenschaft über Natur, jüdische Liturgie, Seeschifffahrt. Geheimnisvolle Verwandtschaften stehen im Hintergrund, ganz wie im Epos; Schauer- und Kriminalromanzüge drängen sich da wie dort ein. Wie wenig ihm gegeben war, exotische Landschaft (so in den „Sebalds“ Nordamerika) lebendiger zu vergegenwärtigen als durch baedekerhafte Aufzählung von Gegenständen oder von Namen, er fühlte sich doch stolz als Dichter. Oder dachte er nicht an sich selbst, wenn er, bewußter Vertreter des aufsteigenden Bürgertums, durch Horand in der „Sigfridsage“ verkünden ließ, „daß kommende Zeiten Die Kluft einst verkleinern, die undurchklimmbar Den Harfner jetzt trennt vom erhabenen Thronherra“? Die uralte Wendung, wie es mit dem Ruhme des Achill ohne Homer stünde, kehrt, wie bei den Neulateinern aus der Zeit der Humanisten, auch bei Jordan wieder: nur wenn die Worte des Dichters einem Fürsten ewiges Leben verleihen, wird die Nachwelt sein noch gedenken.

Der Österreicher Robert Hamerling gebietet über lockenderes Kolorit als Wilhelm Jordan. Gleichzeitig breitete der österreichische Maler Hans Makart den blendenden Reichtum seiner Farben auf seinen Bildern aus; sogar das sinnlich Aufstachelnde ist beiden gemeinsam. Auch Hamerling gestaltet im Sinn der Wissenschaft seiner Zeit, er steigt indes in seinem „Homunkulus“ (1888) hoch genug empor, die Überhebung von Wissenschaft und Technik zu geißeln, indem er ironisch den Triumph des Mechanischen über das Organische feiert. Jordan fährt übel in diesem Werk der Zeitkritik. Heines Gegensatz von Hellenismus und Nazarenismus wird von Hamerling weiter gedacht; die Frage nach dem Dritten Reich klingt bei ihm an. Dem Geist hat er Besseres nachzusagen als Heine; desto eindringlicher malt sein episches Gedicht „Ahasver in Rom“ (1866) den Sensualismus Neros und seiner Umwelt, das andere, „Der König von Sion“ (1869), die fessellose Erotik der Münsterer Wiedertäufer. Mächtigere Stimmungskraft lebt sich im „König von Sion“ aus. Hamerlings Hexameter treten hier in glücklichen Wettbewerb mit der münsterländischen

Dichtung Annette von Droste. Noch in dem Drama „Danton und Robespierre“ (1870) und in dem Roman „Aspasia“ (1876) geht der Widerstreit von Geist und Sinnen, von Nazarenismus und Hellenismus weiter. Dort erreicht Hamerling nicht, was schon von Büchner geboten worden war, hier behält die große Hetäre viel von den Eigenheiten romantisch-jungdeutscher Vorkämpferinnen des Weibes. Schon die Epen aus Hamerlings Frühzeit verfallen leicht aus Dichtung in wissenschaftliche Gedankenfolge; als er „Aspasia“ schrieb, stand ihm schöpferische Dichterkraft nur noch weniger zur Verfügung.

7. Drama

Das Bild der Dichtung des realistischen Zeitalters hat sich im Lauf der Jahrzehnte völlig verändert. Seit etwa 1900 setzte sich der Eindruck durch, das Wortdrama sei die eigentliche und größte Leistung der Zeit. Lange verkannt und unterschätzt, tritt zu dieser Zeit Hebbel in den Vordergrund. Man spielt ihn gegen den Naturalismus aus, weil er sich als Vorkämpfer des Geistes enthüllt. Gleichzeitig beginnt man Einwände gegen Keller zu erheben und nennt sein materialistisches Weltbild zu eng. Nicht aus einer Einseitigkeit in die andere zu verfallen, scheint es nötig, stark zu betonen, wie wenig das Drama den Jahren von 1848 bis 1871 bedeutete. Nur dann wird verständlich, was um 1885 der keimende Naturalismus meinte, als er die bestehende deutsche Bühne verurteilte und aus dem Ausland ihr neue Kraft zuführen wollte.

Immer noch wurden viele Dramen geschrieben und aufgeführt, wenn auch ein wichtigster Bühnenleiter wie Laube, der Jungdeutsche von einst, dem deutschen Drama neben dem französischen wenig Gunst entgegenbrachte. Die große Mehrzahl dieser Dramen ist verklungen und vergessen. Geibel und seine Münchner Genossen versagten, wenn sie für den Schauspieler arbeiteten. Heyse war als Dramatiker ebenso fruchtbar wie als Novellist; wie viel ihm die Bühne bedeutete, bestätigen Briefe Heyses, die jetzt gedruckt vorliegen. Dem Spielplan sind seine Stücke mit verschwindenden Ausnahmen seit langem fremd geworden. Vorwärts in der Gunst des Publikums geht zu dieser Zeit Bauernfeld, bleibt aber, wie der von Laube umworbene Grillparzer, wesentlich auf österreichische Bühnen eingeschränkt.

Etwas ganz Neues entsteht inzwischen: das Musikdrama Richard Wagners. Noch sind nicht einmal die Kämpfe im Gange, die nach 1870 um Wagner geführt werden. Er fühlt sich im Gegensatz zu seiner Zeit und kämpft zäh um sein Werk, vertritt, was er sucht, in umfänglichen Abhandlungen. Jordan steht ihm im Wege, soweit Wiedergeburt altgermanischer Überlieferung in Betracht kommt. Eines Tages sollte Jordan freilich zum Wegebereiter Wagners herabsinken. Das geschah spät genug. Wer in der Darstellung der Dichtungsgeschichte einen Dichter und seine Werke dort kennzeichnet, wo die Wirkung lebendig neu ist, dürfte von Wagner nicht im Rahmen des realistischen Zeitalters berichten; freilich auch nicht von Hebbel.

Dank Laube hat um 1860 Ludwig mehr Bühnenerfolg als beide. Hebbel erblickt in Ludwig nur seinen unzulänglichen Nachahmer; er ahnt nicht, welches Eigenrecht der ganz anders gearteten Kunst Ludwigs innewohnt. Wie in Ludwigs Romanen bereitet sich in seinen Dramen der kommende Naturalismus vor. Hebbel wurde erst einer Welt ganz verständlich, die den Naturalismus bereits überwunden hatte.

Wagners Werk gehört nur bedingt dem Umkreis der Dichtung an. Dem Wesen des Musikdramas, wie es ihm vorschwebte und wie er es gestaltete, entsprach kunstvolle Hebung des Worttextes. Er überholte, was bis dahin als Wortausdruck dem Vertonen zugrunde gelegt wurde; es blieb indes den Ansprüchen der Vertonung unterworfen, blieb Dichtung, die bestimmt war, nicht unvertont zu erklingen, sondern nur im Bunde mit Musik zu wirken. Promusikalisch, nicht musikalisch (im strengeren Sinn beider Worte) sind Wagners Texte. Sie wollen nicht dem gesprochenen Wort die Kraft schenken, wie Musik zu tönen, sie wollen noch weniger im Wortausdruck dem Vertoner Hemmnisse aufrichten. Sie verhalten sich zur Dichtung von selbständiger musikalischer Kraft wie etwa die Euphorionepisode im zweiten Teil des „Faust“ zum Chor der „Braut von Messina“. Goethe hatte, als er von Euphorion dichtete und dabei Vertonbares vorlegte, längst sich entschlossen, im Singspiel und im Operntext der Musik das Vorrecht zu gewähren und den Wortausdruck ihr möglichst gerecht zu machen. Bloß gesprochen, können die Verse der Euphorionepisode es nicht aufnehmen mit den Versen des „Faust“, die nicht gesungen werden sollen. Sie stehen nach ihrem Inhalt wie nach ihrer Kunstform auch nicht auf der Höhe, die der Sprechers Goethes sonst wahrte. Goethe wußte sehr gut,

Ein wenig, aber fest und gut.
 So ist auch nun wohl bass zu Muth.
 Joh hatt' einen wunderschönen Traum.
 Das deutet gut's! Erzählst mir den.
 Ihn selbst zu denken was' ich kaum;
 Ich fürcht' ihm mir abgehen zu sehn.
 Mein Freund, das grad' ist Dichter's Werk,
 Dasser sein Träumen deut' und meint.
 Glaubt mir, das Menschen wahrste Wahn
 wird ihm im Traume aufgethan:
 all' Dichtkunst und Poesie
 ist nichts als Wahntraum-Deuterei.
 Was gilt's, es gab des Traums eukheim,
 wie heut' ihr sollet Kiege sein?
 Mein! von der Junft und ihren Meistern
 walt' ich mein Traumbild nicht begeistern.
 Doch lebet es wohl den Zauberspruch,
 mit dem ihr sie gewäinet?
 Wie wähnt ihr doch, nach solchem Druck,
 wenn ihr noch Hoffnung kennet!
 Die Hoffnung laß ich mir nicht mindern,
 nichts stieß sie noch über'n Haufen:
 wär's nicht, glaubt, stalt eure Pflicht zu brechen,
 wär' ich selbst mit euch fortgelaufen!
 Drum biß ich, laßt den Gall jähzt rehen;
 ihr habt's mit Ehrenmännern zu thun;
 die irren sich, und sind begütern,
 dass man auf ihre Weise sie nahn?
 Wer Preise erkennet, und Preise stellt,
 der will am End' auch dass man ihm gefällt.
 Euch dard, das hat ihnen Rang' gemacht;
 und das mit Recht: denn wohl bedacht,
 mit solchem Dicht- und Liebesfeuer
 verführt man wohl Dichter zum Abenteuer;
 doch für lieb seligen Eheband
 man andre Wank' und Weiden fand.
 Die kenn' ich nun auch, seit dieser Nacht:
 es hat viel Lärm auf der Gasse gemacht.
 Ja, ja! Schon gut! Dem Wack dazu
 den hörst ihr auch! - Doch laßt den Ruh';
 und folgt meinem Rathe, kurz und gut,
 fasset zu einem Meistersinger Muth.

Seite aus Richard Wagners eigenhändiger Niederschrift des Textbuchs der „Meistersinger“

Walther.
Ein schönes Lied, ein Meisterslied:
wie faß' ich da den Unterschied?

Sachs.
Mein Freund! in holder Jugendzeit,
wenn uns von mäch't'gen Vätern
zum sel'gen ersten Lieben
die Braut sich schwellet hoch und weit,
ein schönes Lied zu singen
mäch't' vielen da gelingen:
Der Lenz, der sang für Sie!
Kam bummel, Herbst und Winterzeit,
viel Noth und Lang'im Leben,
manch eh'lich Jäh'r danelten,
Kindtauf', Gesträup', Zwist und Streit:
dennoch dann noch will gelingen,
ein schönes Lied zu singen,
seht, Meister nennt man Sie! —

Walther.
Ich lieb' ein Weib, und will es frei'n,
mein dauernd Ehgemahl zu sein.

Sachs.
Die Meistersregeln laßt bei Zeiten,
dass sie getreulich euch geleiten,
und helfen wohl bewahren,
was in der Jugend Jahren
im holdem Lenz
Lenz und Liebe
auch unbewusst in's Herz gelegt,
dass ihr das unzerstört liegt.

Walther.
Hoch in die nun so in hohem Ruf,
was ist es, der die Regeln schuf?

Sachs.
Das waren hochbedürft'ge Meister,
von Lebensmüß' bedrängte Geister:
in ihren Nöthen Wildhirs
sie schufen sich ein Bildniß,
das ihnen bleibe
der Jugendliebe
ein Angedenken, klar und fezt,
denn sich der Lenz erkennen lässt.

Walther.
Doch, wenn der Lenz schon lang' entnommen,
wie wird er denn aus dem Bild gewonnen?

Sachs.
Er friert ab an, so oft er kann:
drum mäch't' ich, als bedürft'ger Mann,
will ich auch die Regeln lehren,
sollt ihr sie mir neu erklären. —
ah! hier ist Dinte, Feder, Papier:
ich schreib's euch auf, dinst ihr mir!

Walther.
Wie ich's begäbe, wüßst' ich kaum.

Sachs.
Erzählt mir einen Morgentraum!

Walther.
Durch eurer Regeln gute Lehr,
schmüd's, als ob vermischt es wär.

daß ein Operntext nicht zu gehaltreich und vor allem nicht zu kunstvolle Wortformung sein dürfe. Wagners Texte sind in gleichem Sinne gehalten; losgelöst von der Musik und nur gesprochen, wirken sie unzulänglich. Durften sie anders und vom Standpunkt der Wortkunst besser sein, wenn sie nicht die Vertonung, für die sie doch bestimmt waren, erschweren oder gar unmöglich machen sollten? Nach Wagner hat man es gewagt, reinere und edlere Wortkunst dem Operntext zu gestatten. Ein kaum erträglicher Wettbewerb von Wort und Musik stellte sich ein, das Wortkünstlerische erhob Ansprüche, deren die Musik nicht Herrin werden konnte. Um wieviel näher jüngste Operntexte wieder dem Brauch Goethes oder Wagners gelangten, wird durch die Dichtungen bewiesen, die für Richard Strauß von Hofmannsthal geformt worden sind. (Hofmannsthals „Elektra“ lag schon als fertiges Werk vor, als Strauß es in Musik setzte.) Auch Hofmannsthal übte Selbstbescheidung und holte aus seiner Kunst des Worts nicht das Höchste heraus, sondern nur, was der Vertonung entgegenkam.



151. Richard Wagner. Gemälde von Lenbach 1874

Trotzdem übertrifft ein Text Wagners beträchtlich die Libretti deutscher Opern der vorhergehenden Zeit. Keiner dieser Textdichter reicht an Wagner heran, am wenigsten von der Seite der Geisteskraft und Geistestiefe. So konnte Wagner dem Text Gedankliches zuführen, wie es vorher in der Oper nicht bestanden hatte, konnte sogar der Tragödie eine neue Wendung geben oder mindestens sie einem Ziel zulenken, das schon der Romantik vorgeschwebt hatte. Er tat es im „Tristan“. Im Widerspruch zu altgewohnter Tragik nimmt Wagners „Tristan“ dem Tod nicht nur seinen Stachel; unbedingter und beglückender noch als bei dem Romantiker Novalis und sogar in den Tragödien von Zacharias Werner eröffnet bei Wagner der Tod die Pforte zur Beseligung.

Auch diese Leistung Wagners wurzelt in der Tatsache, daß er als erster grundsätzlich ebenso den Text wie die Vertonung schuf. Die Personaleinheit von Textdichter und Vertoner war sein entscheidender Programmpunkt. Andere bereiteten das vor, Lortzing nimmt es zum Teil vorweg, aber mit schwächeren Mitteln und im Bereich des Wortausdrucks mit viel bescheidenerem Können, das unbedenklich übernimmt,



152. Szenenbild von M. Echter zum I. Akt von „Tristan und Isolde“.
Gezeichnet 1867. München, Theatermuseum

soll man ihm mißtrauen, wenn er für sein Gestalten auch die Kräfte des Unbewußten in Anspruch zu nehmen vorgibt. Doch das scharfsinnig Errechnete seines Dichtens wie seiner Musik drängt sich dem Beobachter in erster Linie auf. Rationalisierung der Kunst setzt sich, wie im 19. Jahrhundert auch sonst, bei ihm durch, und wäre es nur in dem einen Sinn, zu Ende zu denken, was andere schon ins Auge gefaßt hatten.

Vor Wagner ist, zumal in Deutschland, die Oper auf dem Weg zur Tragödie. Sie greift weit hinaus über das Bereich, von dem sie ausgegangen war, sie beruft sich dabei schon im 18. Jahrhundert auf die Tragödie der Griechen. Das leichtgezimmerte Gerüst eines Vorgangs trug ursprünglich die Tonkunst der Oper, bot eine Menge von Möglichkeiten, die Stimmlagen der Sänger und Sängerinnen kunstvoll miteinander wechseln zu lassen und durch solchen Wechsel dem Bedürfnis nach Wohlklang nachzukommen. Die vielfachen Abschattungen des „bel canto“ genügten den eindrucksfrohen Ohren des „Lateiners“, waren besonders dem Italiener das Entscheidende. Deutschem Fühlen entsprach es, über die reizvolle Wirkung auf die Sinne hinauszudringen und nach geistigerem Gehalt zu streben. Das widersprach im Grunde dem Wesen der Oper. Doch wenn anders deutsche Musiker der Oper überhaupt etwas Neues geben sollten, war nur diese Bahn gangbar. Bezeichnend genug wird sie nicht nur von Gluck beschritten, auch von Mozart. Und meinte es trotz allem Goethe wesentlich anders? Wagner zieht die letzten Folgerungen und wird dadurch zum eigentlichen Erfüller des Willens, der die deutschen Opernkomponisten beseelte. Wer vor schärfster Gedankenprägung nicht zurückscheut, darf sagen, Wagner habe die alte Oper endgültig zerstört, nicht nur für die Deutschen, auch für das romanische Ausland. Er tat es nicht traumhaft unbewußt, sondern aus lange erwogener und immer wieder von ihm verteidigter Überzeugung.

Indem Wagner Musik in den Dienst der Tragödie stellte, führte er weiter, was schon von Schiller und von Kleist, aber auch von Zacharias Werner ins Auge gefaßt und bald so, bald

was andere schon in Worte gebracht hatten. Der Vergleich mit Lortzing eröffnet Einblicke in das Wesen von Wagner. Zähe, ihres Ziels sich bewußte Tatkraft erfüllt in Wagners Werk, was ein scharfer Verstand als richtig und notwendig erkannt hat. Hätte Wagner über weniger verstandesmäßige Einsicht und über weniger Willensfestigkeit verfügt, er hätte sein Werk nicht geleistet und es vor allem nicht im Kampf gegen eine widerstrebende Mitwelt durchgesetzt.

Wagner sagte selbst genug über den Anteil des Bewußten und Unbewußten am Kunstwerk, um zu erweisen, wie bewußt er seinen Weg ging. Nicht

anders versucht worden war. Wagner erkannte, daß die Musik dem Wortausdruck der Tragödie verstärkte Kraft leihen könnte. Zeitweilig konnte ihm sogar scheinen, daß auch seine Musik nur dem Wort treue Dienste zu leisten habe. Das Gesamtergebnis aber war, daß der Musik anvertraut wurde zu verraten, was das Wort auf der Bühne zu sagen nicht fähig ist.

Schon um 1800 verfiel der Romantiker Wackenroder die Überzeugung, die Musik könne besser als das Wort des Dichters das Innenleben des Menschen ausdrücken. Gleich anderen Hauptlehren der Romantik wird auch diese Ansicht Wackenroders von Schopenhauer weitergeführt. Musik spreche das tiefste Geheimnis des menschlichen Lebens aus, gerade weil sie aus dem Unbewußten hervorströme und auf die Reflexion verzichte, die der Dichter nutzt. Ein Kunstwerk, dessen Konzeption aus bloßen deutlichen Begriffen hervorgeht, ist für Schopenhauer unecht. Unbewußt spreche die Musik die Sprache des Unbewußten und gleiche einer Somnambulen, die Aufschlüsse gebe über Dinge, von denen sie wachend nichts wisse.

Mit Wackenroder und Schopenhauer möchte auch Wagner durch die Musik im Gefühl des Zuhörers wachrufen, was durch das begriffliche Wort nicht ausgeschöpft wird. Allein er entfernt sich schon von Schopenhauer, indem er der Musik diese Aufgabe nicht allein überläßt, sondern das Wort benötigt und der Musik die Rolle einer Deuterin zuweist, die ergänzt, was durch das Wort nicht ausgesprochen wird. Was von Schopenhauer der Musik nachgerühmt wird, gilt nur für absolute Musik. In der Oper sah Schopenhauer ein Verzichten auf das Beste und Höchste, das der Musik erreichbar ist, nicht ein Erzeugnis des reinen Kunstsinnes, sondern „des etwas barbarischen Begriffs von Erhöhung des ästhetischen Genusses mittelst Anhäufung der Mittel“. Wagner, gewohnt, sich auf Schopenhauer zu berufen, weicht schon von ihm ab durch die bloße Tatsache seiner Musikdramatik, also einer Verknüpfung von Wort und Musik. Dem unbewußten Schaffen des Musikers, das für Wackenroder und für Schopenhauer entscheidende Voraussetzung bleibt, widerstrebt vollends die besondere Art der Verbindung von Musik und Wort, die sich bei Wagner herausbildet: seine Leitmotivik.

Sie ruht wesentlich auf Errechnung. Die Bühnengestalt kann nur sagen, was sie weiß; sie weiß weniger als der Dichter. Der Dichter aber darf von der Bühne herab das Mehr seines Wissens nicht so geltend machen, wie es der Erzähler (wenn er nicht Spielhagen heißt) zu tun gewohnt ist. Dies ergänzende Wissen gibt sich bei Wagner in der Musik zu erkennen. Was von der Bühnengestalt durch das Wort nicht ausgesprochen werden kann, kündigt die Musik, gestützt auf eine längere Reihe von Motiven, die von vornherein eine feste gedankliche Bedeutung gewinnen. Im ersten Aufzug von Wagners „Siegfried“ bleibt Mime die Antwort schuldig auf die Frage Wotans: „Wer wird aus den starken Stücken Notung, das Schwert, wohl schweißen?“ Die Musik bringt das Siegfriedmotiv und läßt erkennen, was Mime nicht sagen kann. Oder zu Beginn der „Götterdämmerung“ übergibt Brünnhilde den fluchbeladenen Ring Siegfried; er ahnt nicht die Gefahren, die der Ring ihm bringen kann, doch das Rheintöchtermotiv erklingt und erinnert an das Schicksal, das seit dem Beginn der Trilogie dem Rheingold geworden ist. Wagner macht das nicht bloß unschopenhauerisch mit vollem Bewußtsein; die Musik wird zu einer Ausdrucksfähigkeit gesteigert, die ihr nicht eingeboren

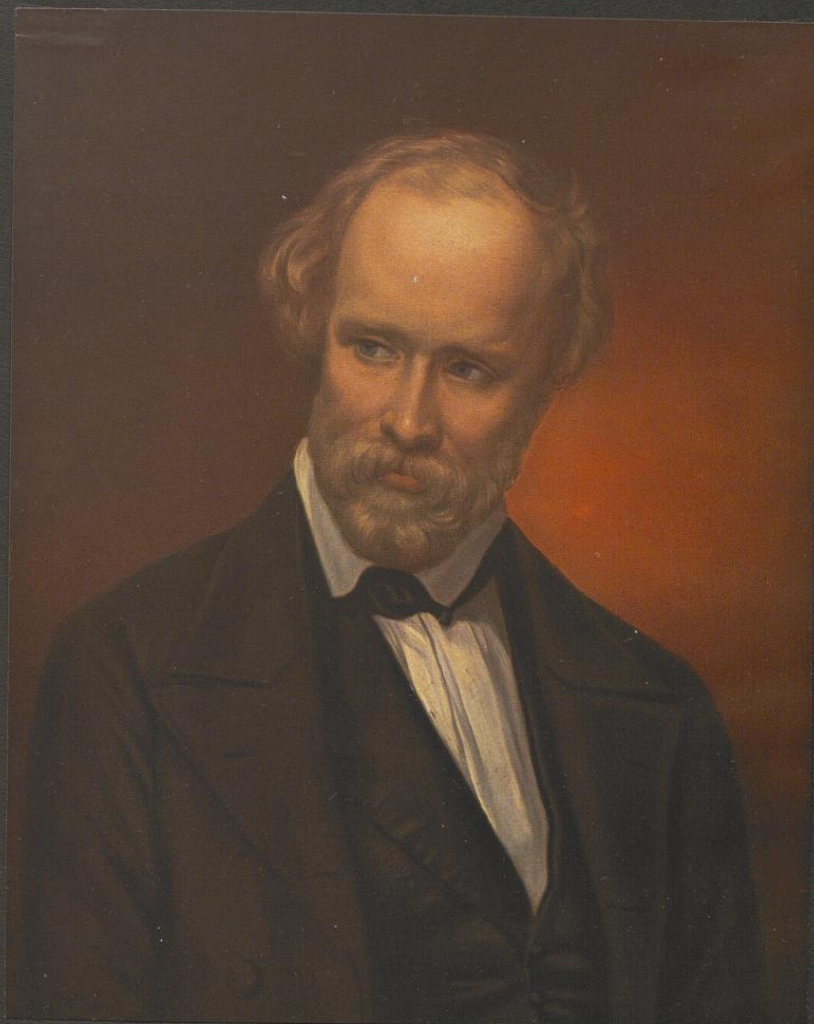


143. Illustration zu Wagners „Rheingold“

ist, sie greift hinüber ins Begriffliche, sie kommentiert. Verstandesmäßig erzielt Wagner solche Wirkungen, weiß bei ihm auch wachend die Somnambule, was sie sonst nur im Schlaf verkündet. Wie Novalis trägt Wagner helles Licht in die Tiefen des Unbewußten. Das ist zugleich kühnstes Wagnis, und ebenso Rationalisierung des Vorgangs künstlerischen Formens und der Wirkung der Kunst auf den Menschen. Die Steigerung des Bewußtseins und die Einengung des Unbewußten, die sich etwa seit 1700 vollzieht, gewinnt hier einen neuen Fortschritt.

Unschopenhauerisch wurde an einer entscheidenden Stelle seiner Kunst der Apostel Schopenhauers, Richard Wagner. Den sittlichen Absichten Schopenhauers blieb Wagner getreuer. Er kam von Feuerbach und ließ sich dann durch Schopenhauer bekehren, wandte sich von materialistisch sinnfroher Lust am Diesseits zu Schopenhauers pessimistischer Ablehnung des Diesseits und Verklärung einer künftigen Welt. Im „Tristan“ und im „Parsifal“ lebt sich diese Wandlung am reinsten aus, im „Parsifal“ auch nach Schopenhauers Mitleidslehre. Im „Ring des Nibelungen“ widerstreitet das diesseitsfrohe Übermenschentum Siegfrieds, der wie der Prometheus von Goethes Ode die Götter verhöhnt, dem Ausgang des ganzen Werks und dessen schopenhauerisch gefühltem, willigem Verzicht auf diese Welt. Aber doch nur in den Augen eines Betrachters, für den der Dichter Wagner vor allem Anwalt einer Weltanschauung, nicht kunstvoller Gestalter tragischer Gegensätze bleibt. Sicherlich hat Wagner gern sein Weltbild in Abhandlungen verkündet und sogar nahegelegt, die eine oder die andere Stelle seiner Dichtungen wie eine Wendung gegen bestehende Mißstände im Leben und im Denken zu fassen. Dem Künstler Wagner wird indes kaum gerecht, wer in dem Drachen Fafner, der schläft und besitzt, den Kapitalismus erblickt; wie wenn Wagner im Wettbewerb mit Gutzkow beihin Hiebe gegen Zeiterscheinungen führen wollte. Die Denkgegensätze, die sich in Feuerbach und Schopenhauer verkörpern, dienen dem Künstler Wagner, Gegensätze schärfer zu umreißen, die in ihm selbst angelegt waren. Ein bezeichnendes Merkmal seines Schaffens ist der Streit von derber Sinnelust und durchgeistigter Liebe. Verwandt bleibt er auch da mit Heine, der aus gleicher Anlage zu seinen Begriffspaaren Sensualismus und Spiritualismus, Hellenismus und Nazarenismus gelangt ist. Im „Tannhäuser“ stehen sich Venus und Elisabeth gegenüber, im „Parsifal“ steigt Kundry vom Sensualismus zum Spiritualismus empor. Dergleichen Antithetik kommt bei Wagner der Tragödie zu Hilfe, ganz wie die anders geartete Antithetik Schillers oder Kleists. Schärfer und zugespitzter ist alles bei Wagner, in der Neigung zum jähen Wechsel überholt er noch Kleist. Mit ihm berührt sich Wagner in dem schnellen Hin und Her von Dunkel und Hell, von erschütternder Aufwühlung und beseligender Ruhe. Noch unmittelbarer ist Wagner da mit Zacharias Werner verbunden; folgerichtig stellen sich auch Züge der Barockkunst bei ihm ein, überhaupt weisen seine Menschen die gespannte, zuweilen posenhafte Haltung der Barockgestalten. Barockhaft lockert er auch die künstlerische Form. Wer von der „unendlichen Melodie“ der „Gotik“ spricht, die jede äußere und innere Geschlossenheit meidet, bezeugt schon, indem er diesen Ausdruck aus Wagners Kunstwelt verwertet, wie „gotisch“ Wagners Musik ist. Allein während Wagner willig die feststehenden, geschlossenen Formen der alten Oper aufgibt, führt er doch im Aufbau seiner Werke, besonders im „Tristan“ strenge Ebenmäßigkeit durch, wie sie in der französischen klassischen Tragödie besteht. Alfred Lorenz konnte sogar erweisen, daß bis ins kleinste hinein solche symmetrische Tektonik die Themenfolge von Wagners Musik bedingt.

Reich an Gegensätzen wie Wagner war, stellte er neben die hochgespannte Tragik seiner anderen Werke in den „Meistersingern“ ein freies Spiel des Humors. Auch als Humorist zielt er nicht auf lässiges Nacheinander. Mit sicherer Hand leitet er die „Meistersinger“ zu einem starken Abschluß hin. Humor indes bewahrt ihn vor der Gefahr, in einem Kunstwerk nur



Friedrich Hebbel. Gemälde von Karl Rahl. (?)
Wien, Städtische Sammlungen.



154. Bühnenmodell, von Angelo Quaglio zum I. Akt der „Meistersinger“, für die Uraufführung im Münchener Hoftheater 1868. Im Besitz der Bayer. Krongutsverwaltung, König Ludwig II.-Museum, Herrenchiemsee

die Gegner zu verhöhnen. Kritik hatte Wagner hier an seinen Kritikern üben wollen, tatsächlich ergab sich ihm sein menschlich reifstes und tiefstes Werk, ein Werk des Verstehens, Erfühlens und Gestaltens der Menschenseele. Minder barockhaft ist kein anderes seiner Musikdramen. Die „Meistersinger“ treten unmittelbar an die Seite der großen Leistungen deutscher beruhigter Kunst des Zeitalters, gelten in diesem Sinn für Wagners echtest deutsches Gebilde.

Viel von dem bewußt Verstandesmäßigen Wagners lebt auch in Friedrich Hebbel. Wie Wagner kommt auch er nicht von der Erörterung bewußten und unbewußten Künstlerschaffens los, und so wenig wie Wagner kann er die Grenze ziehen, die in seinen eigenen Werken Bewußtes von Unbewußtem trennt. Beiden gemein ist der Versuch, eine in sich geschlossene Lehre aufzustellen, die in ihren Werken sich ausleben soll.

Etwas so Neues wie Wagner hatte Hebbel nicht zu bieten. Er blieb der Gestalt des deutschen Dramas, die von Schiller und von Kleist geformt worden war, näher als Wagner seinen Vorgängern. Ist es Hebbel überhaupt geglückt, Wertvolleres zu schaffen als eine gedanklich überbelastete Buchdramatik? Schiller und Kleist bewegen sich viel sicherer auf der Bühne. An die Musik ihrer Sprache reicht Hebbels Vers nicht heran; er ist schwerer zu sprechen und stellt an den Schauspieler höhere Ansprüche. Was in Hebbels Menschen vorgeht, wird leicht mißverstanden oder gilt wenigstens vielen als ausgetüftelt. Seine Symbolik verhüllt mehr, als daß sie helles Licht auf Dunkles richtete.

Schiller nahm, das Motivieren sich zu erleichtern, analytische Form zu Hilfe; sie kam seinem Bedürfnis entgegen, auf der Bühne nicht tiefeindringende Seelenergründung zu bieten. Kleist gelangt zu widerspruchslloser Motivierung durch die ungehemmte Dämonie seiner Menschen. Hebbel ringt nach unwiderleglicher Notwendigkeit des Ablaufs. Er verzichtet auf die Vorteile der analytischen Gestaltung und stützt sich nicht bloß auf die dämonische Wucht seiner Menschen, obgleich ihm wie Kleist gegeben war, unaufhaltsame Leidenschaft, die ihren Träger aus seinem Traum nicht erwachen läßt, in der Tragödie sich ausleben zu lassen. Wie Kleist neigt auch er im Gegensatz zu Schiller zum psychologischen Drama, doch besondere Artung der Seele genügt ihm nicht als Unterlage echter Tragik. Unversöhnliche Gegensätze zwischen Menschen meinte er nur dort anzutreffen, wo gegensätzliche Weltanschauungen aufeinanderstoßen. Die volle Stärke solchen Gegensatzes entdeckte er in den Augenblicken der Weltgeschichte, die ein neues Zeitalter gegen ein altes ausspielten. Das weltgeschichtliche Denken hatte sich im 18. Jahrhundert angebahnt und im nächsten mehr und mehr durchgesetzt. Zur Zeit Schillers und der Romantik war es wesentlich bei dem Gegensatz zwischen Natur und Kultur stehen geblieben. Erst Hegel stellte neben dem Übergang von Natur zu Kultur noch eine ganze Reihe von Wendepunkten im Werden der Menschheit fest. Seine dialektische Weltanschauung machte die Menschheitsgeschichte zu einem ununterbrochenen Wechsel von Satz und Gegensatz, von Thesis und Antithesis. Der Sinn alles Geschehens in der Weltgeschichte enthüllte sich ihm als dauerndes Werden, das einem Erstarrungsvorgang den Boden entzog. Nur wo die Fähigkeit erhalten blieb, sich zu dem Bestehenden in Gegensatz zu stellen, war dies Werden gesichert. Hebbel stimmte mit dieser Auffassung Hegels von Anfang an weit mehr überein, als er ahnte und es je zugab.

Was er über Hegel sagte (es gipfelt 1844 in dem Vorwort zu „Maria Magdalene“), ist kraftvolle Abwehr, allerdings nur in einer Nebenfrage. Hebbel wollte nicht zugeben, daß die Kunst jemals durch die Philosophie überholt und unnötig gemacht werden könne. Er versuchte, gegen Hegel nachzuweisen, das Drama, zunächst die Tragödie werde immer noch unmittelbarer den Lebensprozeß erfassen als der Philosophie. Das Wesen des Lebensprozesses deutete er dabei völlig im Sinne der geschichtlichen Dialektik Hegels.

Den Kern seiner Weltauffassung bildete der Glaube, nur der Gegensatz zwischen dem einzelnen Menschen und seiner Umwelt sichere ein Weitergehen der Menschheit, mochte dieser Gegensatz dem einzelnen noch soviel Leid bringen. Vielmehr sei gerade das Leiden des einzelnen sicherste Grundlage für ein Emporsteigen der Menschheit, Tragik also notwendige Voraussetzung des Aufstiegs. „Pantragismus“ hat man diese Anschauung genannt; wirklich macht sie Tragik zu etwas Unentbehrlichem, vor allem zu etwas Unvermeidlichem. Für den Dichter Hebbel war damit das Wesen des Tragischen genau bestimmt. Tragisch waren für ihn nicht beliebige Zusammenstöße zwischen den Menschen, nur die Gegensätze, die zwischen der sittlichen Überzeugung des einzelnen und der seiner Umwelt bestehen. Indem der Mensch eine neue Sittlichkeit an die Stelle der bestehenden setzen will, kann er vorausnehmen, was einer späteren Zeit heilige Überzeugung sein wird. Geht er in solchem Streben zugrunde, so dient sein Untergang dem Heile einer besseren Zukunft. Hegel hatte das Los der großen weltgeschichtlichen Persönlichkeiten ähnlich bestimmt. Sie sollen eine bessere Zukunft einleiten, sind deshalb Träger des Willens der Weltentwicklung. Sobald sie indes ihre Aufgabe im Kampf mit ihrer Zeit erfüllt haben, gehen sie unter. Hegel dachte an Napoleon, aber auch an Alexander den Großen und an Julius Cäsar. Träger der Tragik in Hebbels Dramen gehen gleichfalls unter, nachdem sie vorweggenommen haben, was künftig selbstverständliches Besitztum sein wird. Der beste Trost, den einer tragischen Gestalt Hebbel zu bieten hat, ist im Augenblick des Untergangs das Dämmern der Einsicht, daß sie nicht umsonst gewirkt, sondern der Zukunft vorgearbeitet habe. Kandaules in „Gyges und sein Ring“ geht in solchem Bewußtsein dahin.

Widerstreit zwischen dem Einzelmenschen und der Gesellschaft ist für Hebbel etwas Unvermeidliches. Soll noch nachgewiesen werden, daß er sich diesen Glauben nicht von Hegel hat einreden lassen, daß er in seiner Persönlichkeit von vornherein angelegt war? Dem Gegebenen

sich anzupassen, war nicht Hebbels Art. So dachte er auch nicht daran, eine Theorie der Tragödie und überhaupt des Dramas auszusinnen, die nur alte Dramaturgie weiterbildete. Er fühlte sich fähig, auch als Theoretiker etwas ganz Neues zu sagen und von seinem Standpunkt aus Dramen, die seinem Ideal nicht taugten, zu verurteilen, wären sie auch noch so hoch bewertet. Daß er Entscheidendes Vorgängern dankte, hat er nicht erkannt. Wie seine Lehre vom Tragischen, waren auch seine Tragödien eng verbunden mit einer Umkehr, die sich bei dem jungen Goethe anmeldet.

Schon Hegel leitete Relativismus sittlichen Wertens ein, indem er auch sittliche Überzeugungen wie alles andere in den dialektischen Vorgang des Werdens einordnete, den für ihn die Weltgeschichte darstellte. Wenn das Werden der Menschheit ein dauernder Wechsel von Satz und Gegensatz war, mußte auch innerhalb der Sittlichkeit Gegensätzliches aufeinanderfolgen; eine absolute Sittlichkeit gab es dann nicht mehr, es war notwendig, daß eines Tages galt, was vorher und nachher verurteilt wurde. Ganz so meinte es Hebbel. In seinen Tragödien prallen Vertreter von gegensätzlichen sittlichen Standpunkten aufeinander, jeder hat von seinem Standpunkt aus recht, von Gut und Böse ist keine Rede. Gut im alten Sinn bleibt für Hebbel der Mensch, der für seine Überzeugung kämpft; schlecht wäre nur, wer kampflos verzichtet und dadurch die Weiterentwicklung der Menschheit nicht fördert. Auch im Leben gelangte Hebbel zu keinen festeren Maßstäben der Sittlichkeit. Der einzige Begriff absoluter Sittlichkeit, der ihm, sei es im Leben, sei es in der Dichtung, noch bedeutungsvoll bleibt, ist Pietät.

Max Piccolomini vertritt im Sinne Kants absolute Sittlichkeit, wenn er Wallenstein vom Verrat an Habsburg abhalten möchte. Nie hätte Hebbel dergleichen auf die Bühne gebracht; nach Hebbels Sinn dürfte Max nur sagen, daß die bestehende Sittlichkeit den Verrat verurteile, daß indes eine Zeit kommen werde, die anders denkt. Weil Schiller, zuletzt gestützt auf Kant, in seinen Anfängen auf ältere Philosophie des 18. Jahrhunderts, noch feste sittliche Maßstäbe besitzt, kann bei ihm von sittlicher Gleichberechtigung des Spielers und Gegenspielers noch nicht die Rede sein. Solche Gleichberechtigung bahnte sich an, als Goethe seinen „Clavigo“ schrieb. Verwandtes bleibt in Goethes Tragödien fortan bestehen. Schopenhauer nannte schon in seinem Hauptwerk diese Art Tragik die beste; sie kam seinem Pessimismus entgegen. Nicht ein übermächtiges Schicksal und nicht ein Bösewicht ist da Ursache der Tragik,



155. Hebbel-Karikatur von H. König

sondern wie etwas Unausweichliches geht die Tragik aus dem Tun und aus den Charakteren der Menschen hervor. Das bewies wieder einmal für Schopenhauer, wieviel Vernichtendes in der Welt enthalten sei. Während Schopenhauer fast nur Goethes „Clavigo“ als den Vertreter solcher Tragik zu nennen hatte, gingen andere, auch Hebbel, daran, die Gleichberechtigung der tragisch entgegengesetzten Standpunkte in älterer Weltichtung nachzuweisen. Die „Antigone“ des Sophokles wurde derart umgedeutet. Hebbel meinte, auch Shakespeare, trotz Richard III. und Jago, in gleichem Sinne nehmen zu dürfen. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts setzte sich die Auffassung immer mehr durch; Dichtung und Wissenschaft huldigten ihr. Bis endlich Paul Ernst Einspruch erhob und klare Scheidung zwischen Gut und Böse wieder zur notwendigen Voraussetzung echter Tragik machte. Gerade auf Sophokles berief sich Paul Ernst; erst bei Euripides entdeckte er Ansätze, auch dem rechtzugeben, der böse genannt werden könnte, und stellte in dieser Wendung ein Zugeständnis an die sophistischen Zeitgenossen des Euripides fest. Sophistik war für Paul Ernst auch die Weltauffassung seines eigenen Zeitalters; es hatte ja im Ablauf materialistisch-positivistischen Weltbetrachtens der Gegensatz von Gut und Böse sich in Nichts aufgelöst.

Nach Paul Ernst wäre Hebbel schon dem Umkreis echter Tragik ferngeblieben. Doch von anderer Seite wahrte Hebbel seinen Menschen tragische Wucht. Sie sind in erster Linie Träger einer Überzeugung, von dieser Überzeugung aber derart durchdrungen, vielmehr besessen, daß sie in ihrem Dienst unentwegten Schrittes dem Untergang zueilen. Gewiß bleibt nach allen ihren Voraussetzungen die Tragödie Hebbels ein dauerndes Auseinandersetzen von Standpunkten. Um so fester gründet sich der Ablauf der Tragik auf die hartnäckige Einseitigkeit, mit der tragische Gestalten ihr Glaubensbekenntnis vertreten. Der stärkste Beweis ist Meister Anton in „Maria Magdalene“.

Jede von Hebbels Tragödien hat eine persönliche, nur ihr eigene Fassung, sie fügt sich nicht ohne Rest einer vorgezeichneten Schablone. Überdies hatte Hebbel das Wesen seines tragischen Gestaltens noch nicht mit voller Klarheit erfaßt, als er seine ersten Stücke formte. In seinem Verhältnis zur Welt ergibt sich ferner durch das Jahr 1848 eine starke Wandlung. Umstürzlerisch veranlagt, wird er durch die Revolution zum Gegner des Umsturzes. Seit „Agnes Bernauer“ macht sich das in seinen Dramen stark merklich. Anwalt einer kommenden Zeit, Fürsprecher der Menschen, die im Kampf mit ihrer Welt die Zukunft vorbereiten, vertritt er fortan auch das Recht des Bestehenden und kommt, indem er den Staat gegen die Willkür des Individuums ausspielt, noch mehr an Hegel heran. Um so bemerkenswerter bleibt, daß Wesentliches seines Pantragismus, seiner Ansicht von dem gleichen Recht gegensätzlicher sittlicher Standpunkte, seines Glaubens an den Wert von Kampfnaturen, die noch im Untergang den Fortschritt der Menschheit erleichtern, mehr oder minder in all seinen Tragödien zu spüren ist. Holofernes in „Judith“ gewinnt schon Züge der großen Persönlichkeiten, die nach Hegel zum notwendigen Opfer der Weltentwicklung werden, zunächst Napoleons. Zeitalter, die einander entgegengesetzt sind und notwendig, wo sie zusammenprallen, Tragik zeugen, stehen sich in „Genoveva“ schon ebenso entgegen wie in allen folgenden Stücken, bis zuletzt die „Nibelungen“ sogar drei Stufen der Menschheitsentwicklung miteinander zusammenreffen und Tragik erwirken lassen: die Halbgötterwelt Siegfrieds und Brunhilds, das Heidentum Hagens und Kriemhilds, das Christentum Dietrichs von Bern. Am schwersten fügt sich „Genoveva“ solcher kulturgeschichtlichen Weltbetrachtung. Diesmal leitet sich die Tragik am unmittelbarsten aus der Dämonie liebender Leidenschaft ab; sie hätte eines weltgeschichtlichen Unterbaues nicht benötigt. Nie wieder hat Hebbel das langsame Werden eines Seelenvorgangs gleich eindringlich abgezeichnet. Ludwig, der unbedingte Verfechter psychologischer Tragik, erkannte richtig, daß Hebbels Menschen im allgemeinen weit mehr nur Standpunkte zu vertreten als ihre persönlichsten Seelenneigungen durchzusetzen haben. So war für Ludwig auch Hebbel nicht viel näher an Shakespeare herangekommen als Schiller. Unmittelbarer Ausdruck der Leidenschaft liegt, mit Ausnahme von Golo, den Menschen Hebbels nicht. Sie haben zu sagen, was sie sind, was sie wollen, und daß sie dies wollen, weil sie so sind. „Selbstexplikation“ wurde ihnen vorgeworfen. Dem Schauspieler ergibt sich schwere Aufgabe. Überhaupt sorgt Hebbel fast nur für den Wort-

Heinrich

Hagen

Wund'ig, so lang' gewunt' ist du so sehr,
dies' Mund' gesproch'.

Hagen

Der Wund' ist mir ist so wohl, ich will
dies' Mund' gesproch'.

Heinrich

Der Wund' ist mir ist so wohl, ich will
dies' Mund' gesproch'.

Hagen

Der Wund' ist mir ist so wohl, ich will
dies' Mund' gesproch'.

Der Wund' ist mir ist so wohl, ich will

der Wund' ist mir ist so wohl, ich will
dies' Mund' gesproch'.

Heinrich

Der Wund' ist mir ist so wohl, ich will
dies' Mund' gesproch'.

Hagen

Der Wund' ist mir ist so wohl, ich will

der Wund' ist mir ist so wohl, ich will
dies' Mund' gesproch'.

Heinrich

Der Wund' ist mir ist so wohl, ich will
dies' Mund' gesproch'.

Hagen

Der Wund' ist mir ist so wohl, ich will

der Wund' ist mir ist so wohl, ich will
dies' Mund' gesproch'.

Heinrich

Der Wund' ist mir ist so wohl, ich will
dies' Mund' gesproch'.

Hagen

Der Wund' ist mir ist so wohl, ich will

der Wund' ist mir ist so wohl, ich will
dies' Mund' gesproch'.

Heinrich

Der Wund' ist mir ist so wohl, ich will
dies' Mund' gesproch'.

Hagen

Der Wund' ist mir ist so wohl, ich will

der Wund' ist mir ist so wohl, ich will
dies' Mund' gesproch'.

new edition

Der Welt ist kein Ding da,
das mir ein Gott und nicht der Mensch ist

Old News

(Howell and Gualtheri 1983, 1984)

William Child

CO₂ auf der Höhe von 10000

Nauphidiis diplois. M. f. 1. w. 1. p. 1. 1. 1.

109m.

do. p. d. l. f. d. e. i. Min ist mir g. o. d. o. d. a.

Allegro in die Hand

Angels, and God's will be done

Mein ist das Gott in die Hand

And here we stay till we are well.

Agriumb.

Geheimen des Reichs des Hofes, die als gesch. d. d. n.

Leist' ich die Belohnung von 100 Thaler.

And copy the same.

Mildred

How can I do Right day after day?

[illegible]

(copy of third ed.)

Siddrich.

gildabrad:

Michigan.

By his i.

21311.

Mein Sohn ist nicht - auch nicht

Don't mind - dog, and will mind,

July 1900 - midnights - midnights - 1005

1744 -

For alcohol, as well as various traces of

Neu schlag die Muth auf form Adieu, wieder-

Adirich

zum Maass der N., die am häufig vorkommt.

A handwritten signature in dark ink, appearing to be "W.D." or similar, written diagonally across the page.

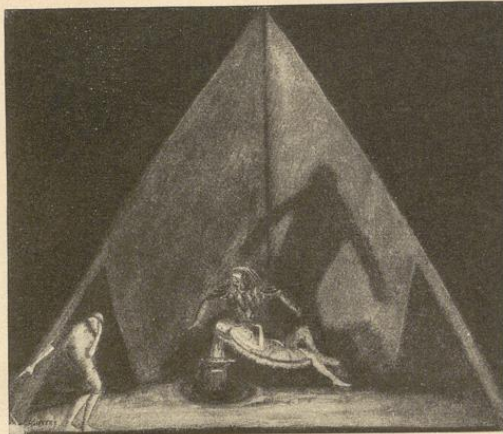
ausdruck und kaum für die Gebärde, er überläßt sie dem Darsteller; und nur ein Darsteller, der fähig ist, sie aus Eigenem zu schaffen, wird auf der Bühne den Eindruck ausschalten, daß Hebbels Menschen starr wie Säulenheilige ihre Bekenntnisreden zu halten haben, Reden, die, noch wenn viele andere auf der Bühne stehen, etwas Selbstgesprächartiges bewahren. Noch schwerere Aufgaben stellt Hebbel dem Darsteller, wenn er ihn nicht bekennen, sondern sein Innenleben verhüllen läßt. Dann gewinnt das „für sich“ einen übergroßen Umfang. Golo verrät, was in ihm vorgeht, durch lange Akte hindurch nicht denen, die auf der Bühne sich bewegen, nur durch das „für sich“ dem Zuschauer. Das verlangt noch mehr als von dem Darsteller des Golo von denen, die inzwischen unbeschäftigt bleiben müssen. Die Wendung zum Naturalismus, die gleich nach Hebbel in der Schauspielkunst sich vollzog und immer noch nicht ganz überwunden ist, machte das fast unerträglich.

Noch ein anderes Hemmnis baute sich auf. Hebbel schrieb nie eine Tragödie, nur um Geschichte vorzuführen, doch die große Mehrzahl seiner Stücke spielt in der Vergangenheit. Hier waren die Wendepunkte, an denen ein Zeitalter dem anderen weicht, rasch zu finden. Heißt es aber nicht zu viel vom Zuschauer verlangen, wenn er Rhodope nachfühlen soll, daß ihr, unverschleiert von einem andern als ihrem Gatten gesehen zu werden, schwerste Kränkung bedeutet? Hebbel freilich nahm diesen Aberglauben Rhodopes und alles Verwandte, das in seinen Tragödien aus der Vergangenheit geholt wurde, nie bloß im Sinn solcher Vergangenheit. Schon „Judith“ umfaßte für ihn nicht nur ein Stück alter biblischer Überlieferung, sondern auch schwerwiegende Fragen der unmittelbaren Gegenwart. Was im Gewande der Vergangenheit von ihm auf die Bretter gestellt wird, ist ihm stets Symbol für dringendste Anliegen der eigenen Zeit. Nur wer fähig ist, Hebbels Stücke derart symbolisch zu erfassen, wird ihm ganz gerecht. Was zwischen Kandaules und Rhodope sich abspielt, wäre nicht minder tragisch, wenn es irgendwelche, auch heute noch verwerfliche Pietätlosigkeit des Mannes gegen die Frau darstellte und diesen Vertrauensbruch zurückleitete auf die Überlegenheit, mit der ein Fortschrittsfroher auf ihm unbegreifliche Vorurteile seiner Gattin herabblickt. Hagen erträgt Siegfrieds Halbgöttertum nicht. Hagen ist nur Mensch und weiß, wie wenig selbst das größte Heldentum eines Menschen in Wettbewerb treten darf mit den Wundertaten eines Unüberwindlichen, der im Blut des Lindwurms gebadet hat. Auch hier birgt die symbolische Decke Allgemeinmenschliches; zieht man sie weg, bleibt nicht der Neid eines Minderwertigen übrig (ein solcher Hagen hätte durchaus der Welt- und Kunstauffassung Hebbels widersprochen), sondern der berechtigte Widerstand einer starken Persönlichkeit gegen den Günstling des Glücks, dem wie von selbst zufällt, was der Minderbegünstigte nie erreichen kann.

In „Maria Magdalene“ spiegelt sich das Gefühl der Gegenwart unmittelbar wider, ohne eine symbolische Hülle, die der Vergangenheit entliehen wird. Wesentlich allgemeiner menschlich ist das Stück dennoch nicht. Es wendet sich gegen geistig und sittlich beengtes Bürgertum. Das bürgerliche Drama, seit langer Zeit ausgeschieden aus dem Umkreis höherer Kunst, gewann in „Maria Magdalene“ neues Daseinsrecht, gerade weil es nicht länger, wie einst im Sturm und Drang, für das Bürgerliche kämpfte, sondern schon an ihm Kritik übte. Das Schicksal des gesamten bürgerlichen Dramas droht längst auch „Maria Magdalene“; was im Augenblick der Abfassung Gegenwart war, ist längst Vergangenheit geworden. Oder ist uns heute der Vorgang des Stücks noch nicht so historisch wie der von „Miss Sara Sampson“, von



156. Schlußszene des zweiten Teils der „Nibelungen“ Hebbels. Auf-
führung in Weimar unter Leitung Dingelstedts im Jahre 1861.
Holzschnitt aus der Leipziger Illustrierten Zeitung



157. Bühnenentwurf von Ludwig Sievert für eine Aufführung der „Judith“ in Frankfurt a. M. 1920

lichung, die wie schon für das 18. Jahrhundert auch für Hebbel bestand, wenn er den Persönlichkeiten der Vergangenheit Züge seiner eigenen Zeit gab, überwand er am sieghaftesten in den „Nibelungen“. Kriemhild und Hagen gewinnen hier das Wesen von Menschen aus einer größeren Welt. Gleichzeitige Dichtungen anderer aus dem Gebiet der Siegfriedsage verkleinerten ihre Menschen, indem sie sie im Sinn der Gegenwart nahmen. Das gilt wie von Jordan auch von Geibel. Hat doch selbst Richard Wagner germanische Götter den Bürgern des 19. Jahrhunderts angeglichen und seinen Wotan allzu menschlich gestaltet.

Hebbel vertritt das Recht Judiths, Klaras, der Agnes Bernauer, Mariannes, Rhodopes. Schon seine „Judith“ blickt der Frau tief ins Herz. Aber er dachte nie daran, mit den Romanikern und Jungdeutschen der Frau die Rechte des Mannes zu gewähren. In „Herodes und Mariamne“ versündigt sich nicht so sehr der Mann am Weibe als der Mensch am Menschen. Ähnlich gedacht ist „Gyges und sein Ring“. Durch Leiden tun, war nach Hebbel die Aufgabe des Weibes; wo es über diese Grenze hinausgehen will, ist es für Hebbel wie Kriemhild tragischem Untergang verfallen.

Vor nicht langer Zeit faßte man Hebbel als unmittelbaren Nachfolger Grabbes auf. Hebbels Lustspiel „Der Diamant“ erinnert durch die Neigung zur Groteske an Grabbe. Im übrigen steht hinter Hebbels Werk eine gefestigtere Persönlichkeit. Er hat das Elend seiner Jugendzeit siegreich überwunden; nur die schlimmsten Jahre, in Paris und in Italien, wühlen ihn so stark auf, daß ihm Groteske auch im ernsten Drama sich ergibt, in „Julia“, oder daß er die grell-sarkastische Tragikomödie „Ein Trauerspiel in Sizilien“ schreiben kann. Nur noch ein paar seiner Gedichte, dann Erzählungen seiner Frühzeit verwenden ähnliche schreiende Farben. Nie kam Hebbel gleich nahe an das Junge Deutschland heran; die Zeitgenossen meinten sogar, Hebbel hier auf den Bahnen Victor Hugos schreiten zu sehen, bewußte Wiedergabe des Häßlichen warf man beiden vor. Hebbels Pantragismus gibt pessimistische Weltanschauung auf, indem das Lebensleid des einzelnen nicht nur zur notwendigen Voraussetzung des Weltgeschehens erhoben wird, sich auch mildert, sobald Einsicht in seine Notwendigkeit gewonnen ist. Von gleichem Trost wissen die Dichtungen Hebbels aus dem Umkreis der „Julia“ nichts, sie vertreten einen ungeminderten Pessimismus.

„Kabale und Liebe“? Darf eine Zeit, die den Gestalten Shakespeares das Gewand der Gegenwart anzieht, auch „Maria Magdalene“ in diesem Gewand spielen? Da ergeben sich Hindernisse, die für Hebbels Vergangenheitsdramen nicht bestehen. Mutet doch auch Hebbel dem Zuschauer nie zu, alte Überlieferung gläubig hinzunehmen, weil sie einst geglaubt worden ist. Wie Schiller die Legende der Jungfrau von Orleans weiterzudichten, hätte Hebbel nie versucht. Schon „Judith“ geht den entgegengesetzten Weg und bleibt nicht beim Bericht der Bibel stehen, sondern will zeigen, wie es eigentlich gewesen ist. Genau so hält Bernhard Shaw es in der „Heiligen Johanna“. So wenig wie Hebbel kann er dies Ziel erreichen, ohne den Menschen einer fernen Vergangenheit die Gefühle seines eigenen Zeitalters einzupflanzen. Hebbel macht es nur ganz selten anders. Das nie zu Ende geführte Bruchstück seines „Moloch“ will Menschen der Frühzeit zeichnen, die unserer Gesittung ganz fernstehen. Die Gefahr der Verbürger-

Die starke innere Spannung von Hebbels Menschen wird in diesen Werken zur Über-
spannung. Das entsprach ja dem Überreizten von Gutzkows frühen Dichtungen. Wenn es die
Aufgabe des Realismus war, jungdeutsche Stimmungen zu überwinden, nicht allen fiel das
so schwer wie Hebbel; doch sogar Ludwig erlebte Verwandtes. Seine ersten Dramen neigen,
wie das Junge Deutschland, zur Schauerromantik, nutzen wie Gutzkow den Standesgegensatz.
Die „Pfarrrose“, deren Stoff aus Bürgers Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain“
übernommen ist, nimmt vorweg, was später in der „Heiteretei“ humorvoll wiederkehren
sollte: Klatschsüchtige trennen ein Liebespaar. Düster-tragisch ist und endet die „Pfarr-
rose“. Ähnlich, aber wirklichkeitsechter hatten im Sturm und Drang Lenz und H. L. Wagner
von dem Schicksal der Bürgerstochter berichtet, die ein Adliger verführt. Greller nur und über-
spitzter wird alles in Ludwigs Stück. Sein „Fräulein von Scuderi“ bietet in der Dramatisierung
der Erzählung E. T. A. Hoffmanns den ersten Versuch Ludwigs, aus ganz eigentümlicher Cha-
rakteranlage eines Menschen Tragik abzuleiten. Vererbung macht Cardillac zum Gewohnheits-
mörder; er erträgt es nicht, ein Werk seiner auserlesenen Goldschmiedekunst in den Händen
eines anderen zu wissen. Selbstgespräche enthüllen diesen Hang. Doch noch glückt es Lud-
wig nicht, das ganze Stück mit den Seelenvorgängen Cardillacs zu füllen. Das Kriminalistische
drängt sich vor. Die Titelheldin weckt in diesem Handel zu wenig Anteil, um Cardillac zu er-
setzen, der lange vor dem Ende des Stücks dahingeht. Fernab von den Schauermotiven dieser
ersten Tragödien bewegt sich das Lustspiel „Hanns Frei“; nicht bloß der vierhebige, steigende,
gereimte Vers gemahnt an Hans Sachs oder vielmehr an dessen neuere Nachdichtung. Das
harmlose Stückchen umfaßt in seinem Stoff viel von dem, was in dem Lustspiel „Les Roma-
nesques“ von Edmond Rostand noch kunstvoller gestaltet werden sollte. Mit dem Singspiel
ist „Hanns Frei“ verwandt; Otto Ludwig kam ja von der Musik her.

Schon „Hanns Frei“ bewegt sich sicher auf der Bühne und gewinnt ihr überraschend
glückliche Wirkungen ab. Ludwigs Bühnenbegabung wurde von dem Bühnenkünstler Eduard
Devrient weitergebildet. Gern lernte Ludwig von diesem Lehrer, aus dem Herzen der Schau-
spielkunst holen, was er der Bühne bot. Wie genau er
die Gebärden seiner Gestalten beim Schaffen vor sich
sah, bezeugen die Bühnenanweisungen des „Erbförsters“.
Was der Schauspieler bei Hebbel vermißt, wird bei Lud-
wig in überreichem Maße geboten. Der „Erbförster“,
unmittelbar nach 1848 fertiggestellt, leistete für das
bürgerliche Drama Ähnliches wie „Maria Magdalene“.
Er ließ ihr aber den Vortritt und geriet dadurch in den
Verdacht, nur Nachahmung zu sein. Schon nach der
Stimmung des Eingangs scheiden sich die beiden Stücke
deutlich voneinander. Mag „Maria Magdalene“ nicht auf
den ersten Seiten tragisch getönt sein, sehr früh kündigt
sich doch das starre Wesen Meister Antons an, gibt auch
dem Eingang seine Färbung und deutet auf kommende
Konflikte. Der „Erbförster“ legt den viel umfängliche-
ren Weg von der sonnig beglänzten Lustspielstimmung
des Anfangs bis zu dem vernichtenden Ende zurück.
In Hebbels bürgerlichem Drama wirkt sich die Vorge-
schichte aus und bleibt ein wesentlicher Grund der Tragik.



158. Illustration aus Hebbels „Schnock“.
Leipzig 1850



159. Szenenbild nach einer Aufführung von Otto Ludwigs „Makkabäern“ im Jahre 1853. Holzschnitt aus der Leipziger Illustrierten Zeitung

der für Ludwig viel bedeutet, kann in diesem Hin und Her immer wieder abgewandelt werden. Noch indes ist die Lage nicht so schlimm, daß sie Vernichtendes zeugen müßte. Des Erbförsters unberechtigtes Kämpfen ums Recht noch erbitterter zu gestalten, muß er zum Wein greifen. Hinzu tritt eine Reihe von Verwechslungen, in der sogar ein Requisit, die Flinte mit dem gelben Riemen, eine bedenkliche Rolle spielt. Nun endlich ist es soweit, daß der Erbförster in dem Wahn, sein Recht zu wahren, auf den Sohn des Waldherrn die Flinte anlegt und die eigene Tochter tötet, die sich schützend vor den Geliebten stellt.

Ist wirklich geleistet, was für Ludwig die eigentliche Aufgabe des Tragikers bedeutet? Folgt notwendig aus der Charakteranlage des Helden der Ablauf des Stückes? Wird der Erbförster von einem Dämon getrieben wie Gestalten Kleists? Aus einem Lustspiel, aus Ifflands „Jägern“, stammt ein guter Teil des Stoffs. Ludwig tut Ungemeines, die Vorlage zu überholen. Erreicht er indes, was ihm vorschwebt, eine Tragödie zu schaffen, die in Iffland zu wurzeln scheint, aber mit den Gipfeln an Shakespeare rührt?

Ein uralter gegebener Stoff, den schon dramatische Dichtung benutzt hatte, war in den „Makkabäern“ umzugestalten. Schon läßt sich verfolgen, wie Ludwig tut, was er zuletzt bis zur Selbstvernichtung treibt: immer wieder wirft er um, was er schon gestaltet hat. Die „Makkabäer“ kamen noch zu einem Abschluß, sie tragen aber die Spuren der langen Vorbereitung. Gleich Zacharias Werner suchte Ludwig die vielgestaltige Überlieferung von den Makkabäern, wie sie in echten und apokryphen Büchern der Bibel erzählt ist, zu einem einheitlichen Ganzen zu verschweißen. Auf dem Wege durch die mehrfachen Fassungen des Stückes hindurch war bald das eine, bald das andere Motiv mehr berücksichtigt worden. Das endgültige Stück will ebenso der Mutter der Makkabäer wie dem Helden Judah Raum gewähren. So wird weder sie noch er zum eigentlichen Helden des Stückes, Held ist vielmehr das Judentum; sein Gottvertrauen und seine Gesetzestreue bedingen die Tragik; durch tragisches Fehlen steigt es zum

Frage!

1. Ist die Dichtung gewissermaßen hingelassen? Nichts überflüssig, nicht?
2. Ist sie nicht?
3. Sind alle Handlungen der Hauptperson geistig und bewusst?
- a. nach Verstand
- b. nach Empfinden
4. Sind alle zur Gegenwart in Beziehung geordnet?
5. Ist die Handlung der Person im Stillen, tragischer Natur?
6. Dient sie der in der Hauptperson der Handlung?
7. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
8. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
9. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
10. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
11. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
12. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
13. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
14. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
15. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
16. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
17. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
18. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
19. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
20. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
21. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
22. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
23. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
24. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?
25. Ist die Handlung geistig? Dichtung der Handlung? Tragischer Natur?

26. Wird bei jeder genug angeteilt, daß das Gesschmeck dem
schmeckenden kann? und das geringste Kraft in etwas
allen Dingen fühlbar?
unvollständig genug?
klar genug?
vollständig?
wird mit der Zeit gebildet.
27. Aufmerks. Was für die Person, wird über das Dasein?
28. Sprache. Ist sie so unmittelbar, daß jede Anrede ohne
Zugabe klärt, fast jedes fast?
29. Durchschnitt ist bei jeder Person in. Linderung?
30. Jeder der Mensch hat Vollständigkeit? Dürft sie nicht
zu dem der Linderung, der Mensch der Dasein sein?
31. Exposition. Ist sie vollständig? ^{mit einem Zeitpunkt} ^{in der Zeit}
32. Jeder der Mensch hat die ganze Welt gefüllt, dem, daß
keine Sache übersteht.
33. Was ist das, Zeit und alle spielenden Personen sind - mit
Linderung und nicht gleich vollständig?
34. Dürft sie nicht über die Art, die Dürft der Dasein,
mit der Dürft und dem Dasein.
35. Ist die Dürft so viel möglich Dürft, gar nicht?
36. In der Dürft kein Mensch wiedersteht?
37. Jeder Dasein oder wunderbaren Dasein?
38. Dürft die Dürft und damit die Dürft nicht
ist gut.
39. Dürft sie nicht in der Art. Ist die Dürft vollständig?
daß keine Sache vollständig ist, gar nicht?
40. Ist sie vollständig? vollständig? vollständig?
41. Wird keine Dürft, das sie vollständig, nicht d. nicht,
vollständig, vollständig?
42. Dürft sie nicht, vollständig, vollständig?
43. Ist die Dürft nicht in der Dürft, vollständig?
44. Wird die Dürft nicht, vollständig, vollständig?
45. Wird keine Dürft, vollständig, vollständig?
46. Dürft die Dürft nicht, vollständig, vollständig?
47. Dürft die Dürft nicht, vollständig, vollständig?
48. Dürft die Dürft nicht, vollständig, vollständig?

Sieg empor, nicht zum Sieg in der Schlacht, sondern zum Sieg durch williges Märtyrertum. Die „Makkabäer“ Ludwigs sind tatsächlich die Tragödie eines Volks, sie treiben weiter, was von Schillers „Tell“ angefangen worden war, sie wetteifern mit „Tell“ in dem vielgestaltigen Kolorit des Milieubildes. Auch diese Tragödie Ludwigs folgt auf ein Drama Hebbels aus gleicher Umwelt, auf „Judith“. Hier hatte Hebbel — farbechter als später in „Herodes und Mariamne“ — in einer ganzen Reihe von Gestalten jüdisches Volk und jüdisches Wesen gekennzeichnet. Ludwig überholt das in den „Makkabäern“ und trifft den Mittelpunkt, wenn er in der Schlacht von Ammaus den Sieg der Juden in eine Niederlage umschlagen läßt, weil das Gesetz ihnen verbietet, am Sabbat zu kämpfen. Neben jüdischen Gesetzesglauben tritt jüdisches Muttertum, Stolz auf die Kinder, der wie alle Hybris bestraft wird. Dann jüdisches Heldentum, in dem persönliche Tapferkeit mit dem Wunsch, für Gott nur zu leiden, sich nicht ausgleichen will. Nicht Siegeswille führt zum Sieg, sondern nur die Erfüllung des Gesetzes, an Gott unentwegt zu glauben und ihm die Entscheidung zu überlassen.

Dem Schauspieler stellen der Erbförster und die Mutter der Makkabäer große und dankbare Aufgaben. Darum brachte Laube diese Dramen Ludwigs gern auf die Bühne; er hatte Darsteller, die das leisten konnten. Der Naturalismus fand sich durch den „Erbförster“ bestätigt, er konnte aber das Stück nicht dauernd für die deutsche Bühne wiedergewinnen. Die „Makkabäer“ sind seit langem auf ihr noch seltenere Gäste.

8. Lyrik

Das Zeitalter des deutschen Realismus bereicherte den Schatz deutscher Lyrik. Doch die damals für die berufensten Liedersänger galten, rücken seit längerer Zeit in den Hintergrund neben anderen, die lange um Anerkennung ringen mußten. Hebbel scheint manchem auch heute noch, trotz der großen Anzahl seiner lyrischen Gedichte, grundsätzlich unlyrisch veranlagt zu sein. Den Wert von Kellers Liedern zu erkennen, bedurfte es der treuen und seelenverwandten Ricarda Huch. Nächste Freunde Kellers, wie Heyse und Storm, hatten viel Bedenken. Allerdings legte sich Storm einen so festen Maßstab zum Abschätzen lyrischer Dichtung zurecht, daß nicht nur Keller, daß der größte Teil lyrischer Weltichtung entwertet wurde. Storm stellte ein „Hausbuch aus deutschen Dichtern“ (1870) zusammen, das, soweit es deutschen Sang aufnimmt oder ausschaltet, Einwand wecken kann. Dennoch bleibt der Vorrede Storms das Verdienst, Neues und Aufschlußreiches über Lyrik gesagt zu haben. Ihm schwebte ein Begriff reiner Lyrik vor, der leichter zu erfüllen als begrifflich zu bestimmen ist. Wirklich war ihm schon lange vorher in Briefen besser geglückt, Entscheidendes dieses Begriffes in Worte umzusetzen. Echt deutsch schreckte ihn Lyrik ab, die eine festgeprägte adlige Form durch Jahrhunderte hin abwandelte und sich nur vermaß, dies überpersönliche Schema durch den Wohlklang des Wortausdrucks zu beleben und mit hohem Gedankengehalt zu beseelen. Solcher Lyrik sagte er nach, daß sie in ein Goldgefäß goldenen Inhalt gieße; ihm genügte das nicht. Was er verlangte, melden seine Verse: „Die Form ist nichts als der Kontur, Der den lebend'gen Leib beschließt.“ Wie Plotin es einst gemeint hatte, wie dann Goethe mit Herder und die Romantik es vertraten, erstrebte auch Storm den unmittelbarsten und gerechtesten Ausdruck eines Innerlichen und sah ihn gefährdet, wenn dies Innerliche sich in eine vorgeprägte Kunstgestalt einfügen sollte. Das Persönliche und Einmalige kann sich ja nur in einmalig-persönlichem Ausdruck ungebrochen kundgeben. Wer antike Odenform nutzt oder Sonette schreibt, scheint, von solchem Blickpunkt gesehen, das Entscheidende zu ver-

frei gewähltes Blatt.

1.

frei Blatt wird ferner gelassen. Tages,
 Ich nehm es so beim. Bienen. mit;
 Und es rief mir keine fragen,
 Und wird die. Kämpfe. all. geschehen.
 Und ganz. der. Welt, der. ist. der. Stoff.

2.

Und wachte. das. auf. jenen. Keitlen.
 Und jenes. Menschen. mir. zu. gehen.
 Und flücht' sie. noch. in. Kämpfe. und. Kämpfe.
 Jenseits. jener. Kämpfe. und. Kämpfe.
 Und flücht' sie. selbst. zu. in. Kämpfe.
 Und. das. zu. sich. Kämpfe. und. Kämpfe.
 Die. flücht' sie. von. Kämpfe. und. Kämpfe.
 Kämpfe. flücht' sie. in. Kämpfe.

160. Gedicht Theodor Storms

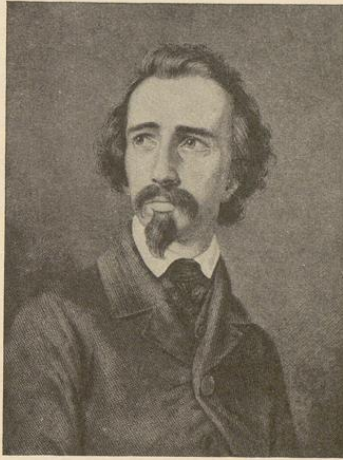
fehlen. Ist es doch, als ergäbe sich ihm nur eine äußerliche Verknüpfung des Gedanken- und Gefühlsgehalts mit der künstlerischen Gestalt. Storm verlangte mehr. Durch das Gemüt und die Phantasie des Dichters müsse der Gehalt des Gedichts seinen Weg genommen, Wärme und Farbe und womöglich körperliche Gestalt gewonnen haben. Nur so könne der Wortausdruck die Empfindung wachrufen, die in dem Dichter selbst bestanden hat. Die rhythmische Bewegung und Klangfarbe des Verses bewirke das, die Wortwahl falle dabei um so mehr ins Gewicht, als bei dem geringen Umfang eines lyrischen Gedichts schon ein einziger falscher Ausdruck die Wirkung des Ganzen zerstören könne. Im höchsten und letzten Sinn wurde Lyrik von Storm unter das Gesetz organischen Gestaltens gestellt. Weder Goethe noch die Romantik hatten aus dem Grundsatz ihrer Organismusästhetik gleich viel und gleich Wichtiges für die Wesensbestimmung der Lyrik gefolgert.

Freilich galt das nur für den einen Pol lyrischer Kunst. Einseitig entzog Storm dem anderen Pol sein Recht. Sie alle, die in ein Goldgefäß goldenen Inhalt gegossen hatten, kamen zu kurz, Deutsche wie Ausländer. Auch Gedankenlyrik setzte sich für Storm leicht ins Unrecht. Was er verlangte, ist von Gefühlslyrik sicherlich besser zu leisten. Storm ist unbestrittener Meister der Gefühlslyrik. Verhältnismäßig klein ist ihr Umkreis und gering die Zahl ihrer Motive, am liebsten weilt sie bei dem, was zwischen Mann und Weib spielt. Nur selten glückt es, diese altüberlieferten Motive künstlerisch neu zu prägen. Storm vermag wirklich dem Scheiden und Meiden, dann dem Tod der Geliebten einen Gefühlsausdruck zu leihen, der wie ein erlösendes Wort wirkt. Das ruht in seiner Fähigkeit, den leidgefüllten Augenblick bis in die kleinsten Züge zu durchleben und zu sehen. Er gewinnt, wie Storm es fordert, körperliche Gestalt.

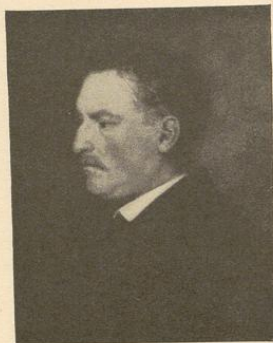
Hat aber Storm selbst um solcher Gefühlslyrik willen alles Bekennen in Liedform aufgegeben? Das Leid, das er als Deutscher unter dänischer Herrschaft empfand, seine Sehnsucht, die friesische Heimat mit Deutschland wieder verbunden zu sehen, als Deutscher auf deutschem Boden leben zu dürfen, sprach er im lyrischen Gedicht fühlbar genug aus. Er war sich bewußt, auch die Trompete blasen und weithin in das Land schmettern zu können. Lieber aber schritt er an Maientagen stillsinnend an des Baches Rand. Soll darum alles, was von Keller im Dienst seiner Schweizer Heimat, im Kampf gegen Mißbräuche der Zeit oder als Bekenntnis seiner Weltanschauung vorgetragen worden ist, für unlyrisch gelten? Sogar wenn Hebbel seine Weltanschauung in Verse bannt, waltet im Hintergrund eine Stärke des Gefühls, ein Überwältigtsein durch die Größe des Erschauten, daß solche Gedichte von didaktischer Poesie weit abrücken.

Doch der Lyrik Hebbels, auch Kellers stand im Zeitalter des Realismus weit weniger Storm im Wege als der Münchner Kreis, der sich um Emanuel Geibel gebildet hatte. Geibel gab dem Ton der Lyrik etwas Eigenes und Greifbares, es wurde für die nächste Umwelt kanonische Gestalt der Lyrik. Geibel schloß durchaus nicht politische Zeitfragen aus. Von Klagen und Anklagen ging er weiter zum stolzen Bewußtsein, die Zeit habe überwunden, was um 1848 den Deutschen schweren Gram bereitet hatte. Gequält aber hatte ihn, daß deutsches Land uneinig und daher zu schwach sei, deutsches Gebiet von ausländischer Herrschaft zu befreien. Den Umstürzern von 1848 stand er ebenso fern wie Graf Strachwitz. So wurde er notwendigerweise zum Sprecher des neuen, einigen und ganzen Deutschlands. Geibels Erfolg erweist am besten, wie rasch der Deutsche das vormärzliche Aufruhrgelüst aufgab und sich in die neue Welt Bismarcks hineinfand. Die Lyrik Geibels und seines Gefolges wurde im vollsten Sinn Poesie des neuen deutschen Bürgertums, das sein Vaterland in einem unerwarteten Aufstieg erblickte.

Bürgerliche Dichtung war seit der bürgerlichen Zeit des 19. Jahrhunderts längst im Gange. Allein die führenden Dichter, mochten sie noch so bürgerlich empfinden, spürten fast ausnahmslos zugleich in sich einen Gegensatz zum Bürgertum. Der Bürger, den schon das 18. Jahrhundert gern zum Philister gestempelt hatte, wurde selbst von Raabe, soviel er zugunsten des Philisters sagte, nicht ohne Einschränkung anerkannt. Gegen einen großen Teil des Bürgertums wendet sich Raabe immer wieder. Sein unverkennbares Bedürfnis, nicht bloß das Gute seiner Lieblinge, auch das Verwerfliche ihrer Gegner zu kennzeichnen, wurzelt in der Abneigung gegen ein Bürgertum, das in satter Befriedigung sich selbst zu gut gefällt. Alter deutscher Idealismus steht im Hintergrund. Meinte es Keller wesentlich anders? Und hätte nicht sogar Freytag abgelehnt, als Fürsprecher bürgerlichen Banausentums zu gelten? Etwas Umstürzlerisches bleibt



161. Emanuel Geibel. Stahlstich nach einer Zeichnung von Quentell



162. Martin Greif. Bildnis
von Hans Thoma

in diesen Realisten bestehen, auch in dem Heibel, der sich zum Beharren bekehrt hatte. Im „Erbförster“ fährt bürgerliche Selbstgenügsamkeit nicht besser als in Otto Ludwigs Romanen. Inzwischen ist von viel jüngerer Dichtung dem Bürger des 19. Jahrhunderts erbitterter Krieg erklärt worden. So empfindet mancher heute die großen Realisten nur wie Vertreter des abgewirtschafteten Bürgertums; übersehen wird dabei, wieviel Widerstand gegen Bürgerliches, wieviel Kritik des Bürgertums sich bei ihnen bemerkbar macht.

Die Lyrik Geibels verzichtet lieber auf solche Kritik. In seiner Umwelt kam es sogar zur Verklärung des Banausentums. Friedrich Bodenstedts „Lieder des Mirza Schaffy“ (1851) hüllen in das altüberkommene östliche Gewand nicht nur materialistische Diesseitsfreude, auch engherzigen Philisterhochmut. So weit stieg Geibel nie herab. Auch nicht andere Münchner Lyriker wie Julius Grosse und Hermann Lingg. Aber das Gebiet des Fühlens, das in ihren Liedern beschränkt wird, ist eng umgrenzt. Die Nachwelt spürte dies stark genug, um auch auf viele Gedichte des Münchner Kreises zu verzichten, die einst als volkstümlich wie der Sang der Göttinger oder der Romantiker von der Art Uhlands und Eichendorffs empfunden worden waren.

Den Ansprüchen Storms genügten manche dieser Sänge. Dennoch fühlte gerade er sich in Gegensatz zu den Münchnern und verdachte ihnen, daß auch sie zu sehr bestrebt gewesen seien, goldenen Inhalt in goldne Gefäße zu gießen. Geibel verfocht strengste Korrektheit der künstlerischen Gestalt. Gegen Jungdeutsches wandte sich das, gegen Heine und gegen dessen Brauch, lyrische Form zu lockern und ihr in rastlosem künstlerischem Mühen den Anschein der Kunstlosigkeit zu schenken. Tatsächlich kehrte Geibel zurück zu der Form der Lyrik, die in der Romantik vor Heine bestand. Er verwarf alles, was durch Heine hinzugefügt worden war und was romantische Lyrik zerstört hatte. Auch das Epigrammatische sollte verschwinden, das humoristische Zwielficht, das Spitze und Witzige. So setzte Geibel da wieder ein, wo einst Uhland stand, überholte ihn aber noch durch strengste Ansprüche an Korrektheit. Falschreim, Flickwort, Hiatus, Elisionen erscheinen in einer Dankepostel Felix Dahns an Geibel unter den schlimmen Neigungen, die durch Geibel seinen Anhängern abgewöhnt worden sind. Romantische Stoffe, viel von romantischem Fühlen, romantische Freude etwa an deutscher Landschaft, all das kehrt bei Geibel wieder, wird aber dem Ideal einer Korrektheit untergeordnet, das mindestens der Frühromantiker bitter verspottet hätte. Ungefähr so wie Spielhagens strenge Anforderungen an Objektivität den Erzählern der nächsten Zeit zum Gesetz wurden, wirkte auch Geibels Formstrenge lange nach und wurde nicht sofort vom Naturalismus überwunden. Liliencron etwa möchte es immer noch Geibel recht machen. Überwunden vielmehr wurde Geibel erst durch Stefan George; nun war eine lyrische Form gewonnen, neben der die Lieder der Richtung Geibels wie Singsang wirkten. Lag das indes nur an der künstlerischen Gestalt? Ist, was das Dichten Georges für sehr viele hoch über Geibels Art erhebt, nur durch das hieratisch feierliche Schreiten von Georges Versen bedingt? Ist es nicht vielmehr der vertieftere Geistesgehalt, die sinnvollere Auffassung des Lebens?

Ungefähr gleichzeitig mit dem Kreise Geibels überwinden in Frankreich die Parnassiens die ältere französische Lyrik des 19. Jahrhunderts. Wenn sie sich gegen die Nachfolge Mussets wenden, erinnert das an Geibels Kampf gegen Heine, doch ein viel stärkeres Können besteht im Kreise der Parnassiens. Sie haben von Leconte de l'Isle bis zu Verlaine der Lyrik der Franzosen eine ganz neue Wendung gegeben. Das Leben wirkt sich in dieser Lyrik machtvoller aus, mochte sie auch, im Gegensatz zu Geibel grundsätzlich unbürgerlich das Wort „l'art pour l'art“ vertreten. Die Münchner beharrten mit Willen auf einem Standpunkt, von dem aus ein großer Teil des Lebens nicht zu sehen war; gern verschlossen sie ihre Ohren gegen den „verworrenen Reigen des Tages“, und wenn sie meinten, zum Born hinauszusteigen, aus dem ewige Klarheit quillt, war das Ergebnis nur, daß sie einen ganz kleinen Ausschnitt des Lebens in Verse umsetzten und dabei sorglich mieden, was den Bürger verdrießen konnte.

C

Emanuel Geibel

14921. 146

für die Musikausgabe auf 1852.

Balkans Nachtgesang.

Die Lippen waren saubere
 zusammen, Kalt und stumm,
 Das Wasser klettert im Saubere,
 Der Tod schließt ihnen die Augen.
 Groß' hat sie, mein Geistesleben,
 Das ist die Macht nicht klaren Blick!
 Du weißt den Tod von innen
 Zu kommen.

Was für ist die Kunde;
 Das soll sein, was und was,
 Ich meine, das ist die Kunde,
 Was allen, das ist die Kunde.
 O Lebenslust, wie kühl du bist,
 O Lebenslust, wie kühl du bist!
 Wie glückst du, das ist die Kunde,
 Wie glückst du!

Ich habe, das ist die Kunde,
 Was ist, das ist die Kunde,
 Du bist, das ist die Kunde,
 Ich habe, das ist die Kunde,
 Ich habe, das ist die Kunde!
 Ich habe, das ist die Kunde!
 Ich habe, das ist die Kunde!

Gedicht Emanuel Geibels, Berlin, Staatsbibliothek

Auf unserer Louange seß der Tag,
Du wirst die unser Nothbau
Lobestbau.

Mein grünes Linnestlaub
Mir leuchtet die mein grüner!
Das Rosenroth der Blüthe war
Geworden die mein Blüthe.
So schenke ich der Nabelkiste
So leuchtet der Blüthe, der Blüthe ist
Mit einem Lute zu grünen
Zur Morian.

O Minne, wunderst du
Du Rosenroth in Blüthe
Ich grüße dich, ich grüße dich
Du bist die Blüthe der Blüthe.
Du wachst nicht, du wachst nicht
So wachst nicht die Blüthe der Blüthe,
Du sollst die Blüthe der Blüthe
Lobestbau.

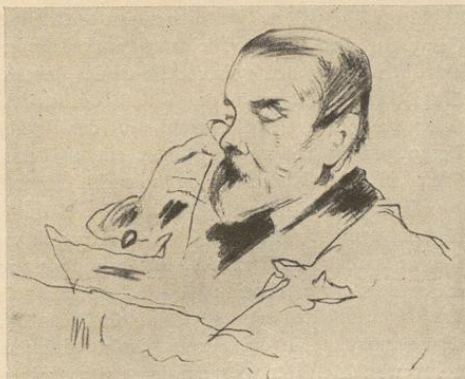
Ihr Könige, sehet die
Fülle der Blüthe, die Blüthe der Blüthe,
Die Blüthe der Blüthe der Blüthe
Lobestbau der Blüthe.
Und kommt die Blüthe der Blüthe der Blüthe:
Gott grüße dich, die Blüthe der Blüthe der Blüthe!
Du wachst nicht, du wachst nicht
Lobestbau!

So wurden sie sich selber untreu, als sie zeitweilig den unglücklichen Schweizer Heinrich Leuthold in ihren Kreis aufnahmen, ein Temperament von einer Stärke, die sich niemals in das engere Menschentum der Münchner ganz einfügen konnte. Leuthold war ihnen lieb, weil auch er romanische Formkunst schätzte und ins Deutsche glücklich umprägte. Leutholds Vers ist von einer selbstverständlichen Musikalität, die zuweilen an Hölderlin heranreicht. Auf weichen Wogen des Wohllauts wiegt er sich hin, ein andermal gewinnt er dithyrambisch stolzes Dröhnen. In solche Form bannte Leuthold das Daseinsleid eines Entgleiten, ein durchaus unbürgerlicher Mensch, der zuletzt am Leben scheiterte.

Der Ton von Geibels Lyrik steigert sich zu einer neuen Abschattung in den Versen Martin Greifs; romantische Landschaftsdichtung lebt in ihm weiter. Sogar Goethe hat nicht mit schlichteren Mitteln Naturstimmungen festgehalten und hinter ihnen das Fühlen des Menschen erraten lassen. Sein Bestes leistete Greif, wenn er in wenigen Versen ein Stück Landschaft und ihre Stimmung kennzeichnet; sobald Reflexion sich hinzugesellt, stört sie den Eindruck, selbst der Vers verliert dann das Leichtbeschwingte. Es erinnert sonst an das Beste Lenas.

9. Ausklang

Um 1870 sind zwei der großen Realisten schon tot. Die anderen setzen fort, steigern auch, was sie vorher erreicht haben; es ist wie ein Ausklingen. Neues bringen die nächsten Jahre nicht. Am wenigsten glückt es, dem jungen hochgestimmten deutschen Volksgefühl Ausdruck zu geben. Der Krieg mit Frankreich fand keine ebenbürtige künstlerische Abspiegelung. Sehr richtig erkannte Keller den Grund: Die Gestalt der Führer, der ungeheure Heerzug, die Belagerung von Paris, die dantesk kämpfende und brennende Kommune innerhalb des eisernen Rings der zuschauenden Germanen mit dem weißbärtigen neuen Kaiser, alles das sei mit dem wirklichen und lebhaften Geschehen so fix und fertig für die Vorstellungskraft, daß für jetzt nichts daran sich herumdichten lasse. Als 1874 und 1875 Ernst von Wildenbruch in epischem Sang einzelne der großen Schlachten des Kriegs abzeichnete, begrüßten viele es wie ein erlösendes Wort. Der Nachwelt sind diese Sänge ebenso ferngerückt wie die unmittelbare Kriegspoese von 1870/71. Was den Besten sich bald nach dem Sieg aufdrängte, war weit mehr Angst vor einer entnervenden Wirkung des Erfolgs. Drastisch-komisch brachte Friedrich Theodor Vischer seine Warnungen vor. Nietzsches Kampf gegen seine deutsche Umwelt begann damals. Es war wirklich ein Versagen des Bürgertums, bedingt gewiß auch durch den fortschreitenden Materialismus. In froher Sicherheit genoß man behaglich das Gefühl des reichgewordenen Siegers, hüllte indes solche Selbstgefälligkeit gern in das Gewand des echten alten deutschen Idealismus. Der Deutsche macht dem Engländer den Vorwurf, daß er geschickt praktische Lebensziele hinter einer religiös-



163. Friedrich Th. Vischer. Zeichnung von Camilla Zach-Dom. Schiller-Nationalmuseum in Marbach



164. Ernst von Wildenbruch.
Bildnis von Dora-Arnd-Raschid
(Ausschnitt)

sittlichen Außenseite verberge. Ähnliches griff damals auf deutscher Erde um sich. Man gewöhnte sich daran (wie der scharfe und witzige Beobachter Fontane es am Ende des Jahrhunderts ausdrückte), Schiller zu sagen und Gerson zu meinen. Noch besser als die Heroen aus der Zeit des großen deutschen Idealismus taugten die Helden aus germanischer Frühzeit solchem Scheinidealismus. Die Geschichtswissenschaft hatte sie dem Zeitalter nähergerückt. Jordan und auch Richard Wagner boten Mittel, den Führern von 1870/71 den verklarenden Schimmer eines mißverstandenen Germanentums zu leihen. So



165. Ludwig Anzengruber.
Photographie

konnte sich der Wahn herausbilden, Bismarcks unerhörtes Werk sei nur folgerichtige Weiterentwicklung eines Werdens, das in uralter germanischer Zeit begonnen habe. Etwas von diesem Wahn besteht auch in Gustav Freytags „Ahnen“. Geschichtliche Romane, die von germanischen Helden erzählten, hatten sicheren Erfolg, etwa Felix Dahns „Kampf um Rom“ von 1876. Nun begann die Blütezeit des deutschen geschichtlichen Professorenromans. Daß Hebbel den Deutschen seine „Nibelungen“ geschenkt hatte, war wie vergessen.

Historizismus setzte sich auch in den Lebensbräuchen durch, zunächst in der Einrichtung des Hauses. Es war, als wollte man des Heute sich freuen, indem man es nach Kräften über dem Gestern vergaß. Hier wurzelten die Angriffe des Naturalismus um 1885. Er warf den deutschen Dichtern vor, sie hätten grundsätzlich die entscheidenden Lebensvorgänge ihres Zeitalters übersehen. Wirklich steigerte sich nach 1871 noch die Neigung Geibels und seiner Genossen, alles aus der Dichtung auszuschließen, was unbequem war. Der große Realismus hatte weit ungescheuter in die Tiefen des Lebens hinabgeblickt. Jetzt siegte die Schönmalerei. Tragischer Dichtung war damit der Todesstoß versetzt. Die Lyrik begnügte sich, zu wiederholen, was durch Geibel erreicht war, der Erzählung gingen die besten Gewinne aus jüngster Vergangenheit verloren. Wieder einmal herrschte der Unterhaltungsroman; Vorstöße im Dienst echterer Kunst blieben unbeachtet, zum Teil weil man sie in Österreich versuchte.

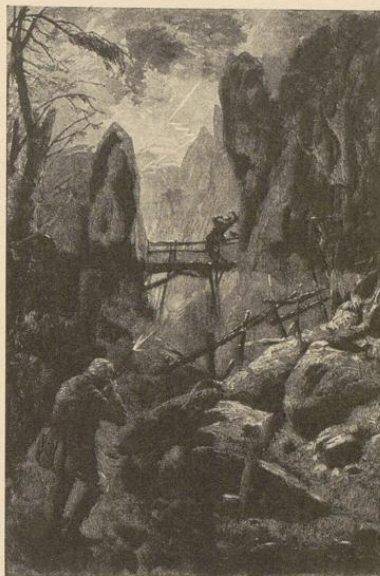
Ludwig Anzengruber bestätigt, wie schwer es einem deutschen Dichter, der um 1870 begann, wurde, sein bestes Können durchzusetzen. Mit einem Kampfstück hatte er angefangen. Der „Pfarrer von Kirchfeld“ war kein Kunstwerk; ihm kann vorgeworfen werden, er nutze die neuerstarkte Abneigung gegen den Katholizismus allzu handgreiflich aus. Doch dieser Erstling wandelte, wenn auch nur für kurze Zeit, eines der Wiener Vorstadttheater aus einer Operettenbühne in ein Forum, das zu dringenden Fragen des Lebens ehrlich Stellung zu nehmen suchte. Der Weg, auf dem Anzengruber endlich zu seinem erschütternden bürgerlichen Trauerspiel „Das vierte Gebot“ (1878) kommen sollte, war eröffnet. Dies ein Stück konnte der Naturalismus von dem Verdammungsurteil ausnehmen, das er über deutsche Dramen

fällte. Es blieb, als es hervortrat, unbeachtet; war doch sein Verfasser den Wienern inzwischen als Spaßmacher geläufig und lieb geworden. Die Wiener Operette stieg damals von Erfolg zu Erfolg. Ihre Musik erscheint heute schon als klassisch. Ihre Texte trieben weiter, was von Nestroy geschaffen worden war. Neben der Operette sich auch nur bescheidenen Spielraum zu erhalten, nahm Anzensgruber in seine Bauern-dramen wie in seine Wiener Volksstücke Bräuche der Operette auf, sogar die coupletartige Einlage. Humor genug besaß er, um seine Zuschauer lachen zu machen. Echter Farben stehen seinen Wiener Stücken zu Gebot. Seine Bauern-dramen bezeichnen eine Höhe bühnengemäßer Dorfdichtung, sind aber in ihrer Sprache wie in ihren Menschen durchaus nicht Heimatkunst im großen Sinn von Jeremias Gotthelf. Sie erweisen wie alle Dichtung Anzensgrubers, daß er Menschen lebensecht zu gestalten wußte, sie eröffnen aus der Komik des Vorgangs heraus tiefdringende Einblicke in die Herzen Gerechter und Ungerechter, Ehrlicher und Scheinheiliger, gefühlsinniger Lebensbejaher und heimlicher Verbrecher. Anzensgruber gesellt sich den großen Humoristen des Realismus hier wie in seinen Wiener Stücken, wenn er den Augenblick packt, in dem sich Lachen mit Weinen verbindet; er ist ebenso ein Meister der Situationskomik und des epigrammatisch zugespitzten Witzes. Sein ehrlicher Ernst im Beschauen des Lebens durfte auf der Bühne nur im „Vierten Gebot“ sich ausleben, ungehemmter besteht er in seinen Erzählungen. In ihnen tut der Realismus ein paar Schritte vorwärts. Der „Sternsteinhof“ (1885) hat etwas von Kellers Kunst, das Gute aus dem Verwerflichen einer Menschennatur herauszuholen, und greift zugleich einen Frauentypus auf, der von Keller noch nicht ins Auge gefaßt wurde.

Anzensgruber ist in dieser Zeit einer der ganz wenigen, die zu den schweren Aufgaben des Augenblicks Stellung nehmen, und wär's auch in humoristischer Haltung. An dem „Kulturkampf“, wie damals der Streit für und gegen den Katholizismus hieß, ist sein Erstling beteiligt wie auch seine spätere, reiner komische Dramatik. Mag er da fehlgreifen, ein ernstes sittliches Wollen trägt ihn. Das „Vierte Gebot“ weiß nichts von Gleichberechtigung der Standpunkte; es scheidet schlicht und derb zwischen Gut und Böse, läßt das Böse der Strafe verfallen, gewährt höchstens dem reuigen Sünder Mitleid.

Peter Rosegger blieb Zeit seines Lebens mit Anzensgruber verwandt in dem Wunsch, zu erziehen und wahre Sittlichkeit zu lehren. Seine Dorfdichtung in epischer und dramatischer Form entstammt genauerer Kenntnis der Bauern und ihrer gesellschaftlichen und volkswirtschaftlichen Voraussetzungen; war er doch ein echtes Bauernkind aus dem Norden der Steiermark. Rosegger sieht den Gefahren ins Auge, die dem Bauern durch die wirtschaftliche Entwicklung drohen. Auch zu Religiösem bejahend Stellung zu nehmen liebt er.

Sogar österreichische Frauentichtung erfüllte sich damals mit dem Bewußtsein sittlicher Verantwortung. Marie von Ebner-Eschenbach erweist schon durch den Titel ihres Romans „Unsühnbar“ (1890), wie streng sie den Ehebruch verneinte. Sie kann an anderer Stelle gegen Erscheinungen, die ihr widerstreben, sogar ungerecht werden. Selten leiht sie



166. Szenenbild aus Anzensgrubers „Meineidbauer“. Aus der „Gartenlaube“. 1893

einem Menschen, der vom rechten Wege abirrt, gewinnende Züge, seltener jedenfalls als Keller oder Anzengruber, seltener auch als die Frau, zu der sie emporblickte, und die ihr die Bahn zu einer neuen Haltung des Frauenromans eröffnet hatte: Luise von François.

In dem Zeitalter des geschichtlichen Professorenromans verfaßt die François Erzählungen aus der Vergangenheit, sie lassen Weltgeschichte hereinspielen und das Leben der Menschen bedingen, sie wurzeln in einem engeren Gebiet Deutschlands. Der Teil der Niederlausitz, in dem die François zur Welt kam, war wenige Jahre vorher von Sachsen an Preußen gefallen. Noch war der alte Zusammenhang mit der Hauptstadt Dresden in der Jugendzeit der François stark genug, um auch die Geschiehe ihrer Menschen im sächsischen Land sich abspielen zu lassen. In und um Dresden herum bewegt sich das. So erstand in der Preußin François dem Lande Sachsen eine starke Dichterkraft. Seit der Zeit der „Bremer Beiträge“ hatten viele Sachsen mitgetan. Ein Führer deutscher Dichtung war dem Land seit Lessing nicht mehr geschenkt worden.

Herb ist die Berichterstatteerin ihres meistgelesenen Romans „Die letzte Reckenburgerin“ (1871). Verzichten ist ihr Los, dennoch erfüllt sie den Reiz des Schwachen und Widerstandlosen eines berückend lieblichen Mädchens. Sie begleitet deren trauriges Schicksal bis ans Ende. Es ist, als blicke ein Mensch, dem auferlegt ist, schweren Schritts durch das Leben hinzugehen, beglückt in eine höhere Welt, deren Schönes ihm selbst nie gewährt werden soll. Ihm bleibt nur, rettend und heilend einzugreifen, wenn diese schöne Welt in sich zusammenbricht. Wie der Reckenburgerin überläßt die François auch sonst gern einem andern die Aufgabe des Erzählens, gewährt diesem andern eine persönliche Tönung der Sprache. So setzt sie strenge Stilisierung durch.

Die Landschaft der Niederlausitz ist der Hintergrund ihrer Erzählungen, ein Stück Heimatkunst stellen sie dar. Heimatkunst ist auch ein guter Teil der Dichtung der Ebner. Sie bewegt sich zwischen den beiden Polen: der Kaiserstadt Wien und slawischem Ackerland der Tschechoslowakei von heute. Die österreichische Komtesse war von früh auf gewohnt, ihr Leben bald hier, bald dort zu verbringen. Sie gehörte dem österreichischen Hochadel an und kannte die Bräuche dieser engumgrenzten, andern schwerzugänglichen Kaste ebenso gut wie das Dasein der Bauern, die rings um das Schloß beheimatet sind, gewohnt, dem Schloßherrn Dienste zu leisten und von ihm bald ausgenutzt, bald beschützt zu werden. Sie hatte genug Humor, die Schwächen beider Kreise zu verstehen und sie andern begreiflich, fast lieb zu machen. Die ganze Schwere der Konflikte auszuschöpfen, die sich in diesen Kreisen oder auch zwischen ihnen einstellten, war ihr lieber. Auch in ihr bestand der Mut, den Dingen auf den Grund zu sehen und sich über ihre Gefahren nicht wegzutäuschen. Noch hatte deutsche Dichtung, wenn sie vom Schicksal des Bauern berichtete, kaum gleich Düsteres gezeichnet wie das „Gemeindekind“ (1887) oder die etwas ältere Novelle „Er läßt die Hand küssen“. Auf die große Tragödie war die Ebner in ihren Anfängen ausgegangen. Sie gab das bald auf, nachdem Otto Ludwig einem ihrer frühen dramatischen Versuche, ohne zu ahnen, daß er das Werk einer Frau sei, bei aller Anerkennung auch Mängel vorgeworfen hatte. Gerechtfertigt werden kann sie ebenso den kleinen Leuten aus der Stadt, wenn dann auch ihr Humor sich etwas ironisch färbt. Fremd bleibt ihr der sogenannte gebildete Mittelstand. Sie macht es da nicht anders als Anzengruber; mögen recht gegensätzliche Voraussetzungen sich auswirken, letzten Endes zählen beide in einer Zeit des Bürgerstolzes zu den entschiedenen Gegnern engherziger Bourgeoisie. Verständnis für jedwedes Leid war ihr sicheres Kennzeichen höheren Menschentums, sie bewährt es gern, selbst den Tieren gegenüber. Die Erzählung von dem Hund „Krambambuli“ ist Meisterstück einer Dichtkunst, die noch in einem Tier die Seelenqualen feinfühler Menschen ahnt.

Das Letzte was würdig
 ins Deutsche übertrug
 das ist ein schweres schweres
 Ding. Das Casan'sche
 ein ganz einziger Akt.
 Das kommt, das, so lebendig
 und aktuell die Vorzüge
 der Wissenschaft. Die
 jenseitige Theologie
 doch mehr und historischer
 Wert hat. Das Buch be-
 deutet durchs eines
 Commentars
 Herrnh. (Herrn)
 vor der Jahresende
 1886

Brief Conrad Ferdinand Meyers aus dem Jahre 1886

July. 11 April 1867

Mein verehrter Herr,

to John & Mrs. J. C. Cady, Calcutta

große Frucht gewahrt. der Lute 37 ganz gut:

Wegs zur Jesu-Like, in. In dem, in

o gijne wille gedenken, die in lijn lijn

Ja, und hier ist die große Lydenen Lydenen Lydenen

Royal mail taken by the boat at 4:30

444. *Ciguera bisp.*

Q. 2. 4912

Cons. Geo. Meyer.

Brief Conrad Ferdinand Meyers aus dem Jahre 1867



167. Luise von François.
Kreidezeichnung

Marie von Ebner-Eschenbach wirkte früh erziehllich auf die Dichter Österreichs. Ferdinand von Saar begann vor ihr, bewegte sich gern in denselben Schichten der Gesellschaft, gewährte ihnen indes weniger Widerstandskraft gegen das Leben. Er erzählt von Menschen, deren Seele zu zart gebaut ist, sich im Leben durchzusetzen. Sein Wien ist das willenslähmende „Capua der Geister“, das schon von Grillparzer wie etwas Zermürbendes empfunden worden war.

In dieser Zeit des Tiefstands geschichtlicher Erzählung bewies nicht nur die François, daß echte Dichterkraft auch der Vergangenheit starkes Leben zu geben



168. Marie von Ebner-Eschenbach.
Radierung von L. Michalek

fähig sei. Conrad Ferdinand Meyer trennt sich von dem anderen Züricher, Gottfried Keller, bewußt durch die grundsätzliche Wahl geschichtlicher Stoffe. Weltgeschichtliches bleibt ihm unentbehrlich, ist ihm nicht nur, wie der François, ein wertvoller Hintergrund. Bei ihm spiegeln sich nicht, wie bei Scott, die großen geschichtlichen Persönlichkeiten in einer erfundenen Erzählung, deren Menschen im Vordergrund stehen. Er wagt sich unmittelbar an die Gestaltung und Deutung der Männer, die der Weltgeschichte ihren Gang vorgeschrieben haben. Jürg Jenatsch spielt wirklich eine entscheidende Rolle in der Geschichte seiner Heimat Bünden; der Gegensatz zwischen Heinrich II. von England und Thomas von Canterbury ist eine bedeutsame Tatsache in der Entwicklung Englands. Schwerer noch fällt ins Gewicht, daß Meyer solche weltgeschichtlichen Begebnisse von der Seite ihrer politischen Bedeutung nimmt. Am stärksten kennzeichnet sich das in „Jürg Jenatsch“. Die Erzählung berichtet auch von der Liebe Jenatschs zu Lukretia Planta, ist jedoch darum noch lange nicht eine weltgeschichtlich aufgeputzte Liebesnovelle. Der eigentliche Vorgang ist die Auseinandersetzung Jenatschs mit Frankreich und mit dessen Vertreter, dem Herzog von Rohan, dem Hugenotten. Etwas von der altbewährten Neigung des Schweizers zur Politik und dem Verständnis für sie (schon Bodmer vertritt das in neuerer deutscher Dichtung) ist auch im „Jürg Jenatsch“ zu beobachten. Der junge Schiller hätte in dieser Erzählung viel trockene Staatsaktion feststellen müssen. Hier wie sonst bei Meyer spielt einer mit einem anderen oder mit mehreren anderen ein Schachspiel. Zug wechselt mit Gegenzug, bis endlich Jenatsch seine religiöse Überzeugung aufgibt, um seine Heimat zu retten, Rohan opfert und mit den katholischen Mächten paktiert. Von solchem Spiel erzählen auch „Die Versuchung des Pescara“ und „Der Heilige“; grotesk gestalten dies Hin und Her „Der Schuß von der Kanzel“ und „Plautus im Nonnenkloster“.

Meyer will die Ursache eines Vorgangs verständnisvoll aufdecken, dessen Träger den Menschen in falschem Licht erscheinen kann. Jürg Jenatsch verrät Rohan und wird Katholik aus Liebe zu seiner Heimat. Pescara wird nicht zum Verräter an Habsburg, aber nur, weil er weiß, daß er dem Tod verfallen ist. Der eigentliche Grund des Zusammenpralls Heinrichs II. mit Thomas soll ebenso aufgedeckt werden. Psychologische Deutung kann dies heißen. Tatsächlich widerstrebt Meyer den psychologischen Ansprüchen,



169. Jürg Jenatsch. Zeitgenössisches Bildnis in der Stadtbibliothek Chur

die damals und noch auf lange Zeit hinaus von der Erzählung erfüllt werden sollten. Verkettung des Vorgangs ist ihm wichtiger als zergliedernde Seelendeutung. Was sich abspielt, hat er bis in die unscheinbarste Abschattung der Gebärde klar vor seinem inneren Auge. Gern begnügt er sich, nur durch die Gebärde den Fortschritt des Geschehens zu bezeichnen; wortkarg sind seine Menschen, besonders seine Frauen. Er überläßt dem Leser, an der Gebärde die Tiefe und Stärke des Seelenerlebnisses zu ermessen, überläßt ihm auch gern, sich ein endgültiges Urteil zu bilden. Bewußt zwang er sich, die ihm angeborene Subjektivität zu überwinden und beim Erzählen nicht bloß im Sinne Spielhagens strenge Objektivität zu suchen, auch sein eigenes Urteil kaum kenntlich zu machen. Zu diesem Zweck dient ihm die Rahmenerzählung. Nicht wie bei Keller umfaßt der Rahmen eine Reihe von Einlagen, entwickelt sich aber auch fortschreitend zu immer größerer Selbständigkeit. Alles, was ihn bereichert, steht dabei im Dienst der Einlage. Das Höchste wird in der „Hochzeit des Mönchs“ geleistet. Dante übernimmt die Aufgabe des Berichterstatters. Erkennbar wird, wie Meyer sich das Schaffen eines großen Dichters dachte, die Verwertung lebendiger Modelle wie die kunstvolle Anordnung des Ganzen. Zugleich wird im Rahmen gezeigt, wie die Einlage sich deuten läßt; doch solche Deutung ist nur den Gestalten der Rahmenerzählung zugewiesen.

Schon dies Streben nach Objektivität gemahnt an die Renaissance, ist von gleicher Sachlichkeit erfüllt. Der scharfe Umriß ist für Meyer viel wertvoller als das Ausschöpfen von Stimmungen. Seine Lyrik bezeugt solch scharfumrissene Sachlichkeit am meisterhaftesten in den wenigen Versen des „Römischen Brunnens“. Seine Balladen gewinnen in unentwegter Überarbeitung immer mehr Gedrängtheit. Sie beginnen in Meyers Anfängen überbreit und überwortreich. Zug um Zug nimmt er ihnen zuletzt das bauschige Gewand ab, bis sie das gesättigt Schlanke der Renaissanceplastik erreicht haben. Dies späte Abfeilen kann beweisen, daß Meyer die scharfe Ausprägung seiner Wortkunst nicht schon den romanischen Voraussetzungen dankt, die seine Geistesentwicklung von früh auf bestimmen. Wäre er sonst in seinen Anfängen solcher Prägung derart ausgewichen? Nur Verständnis für den Eigenwert kunstvoller Form mochten ihm die Franzosen geschenkt haben, an denen er sich in seiner Jugend bildete. Spät genug fühlte er sich durch die italienische Renaissance vor neue Aufgaben gestellt. Auch Jakob Burckhardt unterstützte diese Wandlung. Meyer traf in der Renaissance auf seinen eigentlichen Formwillen; freilich wurde ihm zum größten Erlebnis Michelangelo, der selbst schon über die Renaissance hinausstrebt.

Ein guter Teil der Novellen Meyers zeichnet die Welt der Renaissance ab und wird ihr gerecht, wie Jakob Burckhardt ihr gerecht werden wollte. Eine der großen geschichtlichen Umwertungen, an denen das 19. Jahrhundert reich ist, vollzieht sich. Nur wenige (Tieck etwa in „Vittoria Accorombona“) sahen vorher in den großen Persönlichkeiten der Renaissance Besseres als verwerfliche Verbrecher. Nietzsches Freude an der großen „Bestie“ kündigt sich auch in Meyer an. Mindestens wagt er, den Sinn eines Menschentums auszudeuten, das jenseit von Gut und Böse steht und des Gewissens so gänzlich entbehrt wie seine Lucrezia Borgia. Meyer selbst stellt sich nicht jenseit von Gut und Böse; trotz all seiner Objektivität läßt er erkennen, was ihm an den Menschen der Renaissance verderblich erscheint. Ästhetisch freut er sich, wo ihm ein starker oder gar gigantischer Menschenwille begegnet. Doch dies ästhetische Gefühl grenzte bei ihm unmittelbar an die herbe Sittlichkeit der Schweizer Reformierten. Wie stark er von dieser Seite den Unterschied zwischen Gut und Böse empfand, er-

weisen Dichtungen wie die Ballade „Die Füße im Feuer“. Der Zeit des Kampfes zwischen Reformation und Gegenreformation ist abermals ein guter Teil der Erzählungen Meyers entnommen, schon auch „Jürg Jenatsch“. Oder er greift zu Persönlichkeiten, die dem Geschichtsforscher für Vorläufer der Reformation gelten, berichtet ein anderes Mal von den Jesuiten am Hofe Ludwigs XIV. Trotz allem Ringen nach Objektivität ist in diesen Erzählungen sein Gegensatz zum Katholizismus unverkennbar. Ein Papst bedeutet ihm nur dann etwas Wertvolles, wenn er in ihm die mächtige Kämpferpersönlichkeit schätzen darf. Kraft, die sich auslebt, Kraft auch, die sich zu bändigen weiß, ist der Mittelpunkt von Meyers Dichtungen.

Pescara verzichtet auf die Krone Italiens, die ihm angeboten wird, und bleibt seinem Kaiser treu, weil ihm klar ist, daß seine schlechtgeheilte Wunde ihm nur noch für wenige Tage Leben gewährt. Mehr indes als richtiges Berechnen der Lage bestimmt ihn sittliche Selbstzucht, die sich nicht gestattet, mit einem schönen, aber unerfüllbaren Traum zu spielen. Dieser Renaissancemensch Meyers steht auf dem Boden unbedingter Selbstüberwindung, obwohl die ganze Erzählung den herrschenden Immoralismus der Renaissance dauernd zu kennzeichnen hat. Auch Pescara hat sich frei gemacht und altgewohnte Religiosität aufgegeben. Dennoch bestätigt ihm zuletzt noch sein Gefühl, daß er den Verrat an seinem Kaiser nicht hätte tragen können. So bleibt auch ihm noch viel von der Sittlichkeit, die in dem Schweizer Reformierten Meyer angelegt war.

Aktivistisch kann man das nennen. Meyer verwirft alles Passive. Ihm widerstrebt daher auch, was einem Tatfrohen wie ein schwerfälliges Hemmnis entgegentritt. Von dieser Seite gibt er sogar manches von dem sittlichen Wertmaßstab der Schweizer Reformierten auf, werden ihm Gewaltmenschen der Renaissance lieb, aber nicht lieber als etwa schon Julius Cäsar. Hat er von ihnen erfüllt gesehen, was in ihm selbst nur als unerfüllbare Sehnsucht bestand? Er konnte nur beschauen und Beschautes künstlerisch formen. Dies Formen war ihm nie rasches Ergebnis eines glücklichen Augenblicks, sondern schwerfällig-langsam, Schritt für Schritt vorrückendes Umändern einer Urform, die er selbst als völlig unzulänglich empfand.

Auch der Tatmensch Meyers ist Widerspiel des satten Bourgeois, er wirkt wie etwas Fremdes aus weit zurückliegender Zeit. Dichtung aus der Vergangenheit war zuletzt, mit wenigen Ausnahmen (Hebbel gehört zu ihnen), auf Annäherung des Fernen ausgegangen. Der Professorenroman wendete wissenschaftliche Forschung an die Zeichnung der Dinge, sie ganz echt ausfallen zu lassen. Das wirkte wie ein Museum. Dafür stellte er in diese möglichst exakt nachgebildete Umwelt Menschen von einem Lebensgefühl aus jüngster Vergangenheit, sogar aus nächster Gegenwart hinein. Meyer ließ sich gern eilig von anderen beraten, wo die Dinge abzuzeichnen waren, mit denen seine Menschen sich umgaben, die Wege, die sie wandeln mußten, die Kunstwerke, die ihr Heim schmückten. Nicht aus der geschichtstreuen Abspiegelung dieser Dinge, nur aus der Haltung seiner Menschen holte er den starken Eindruck einer weiten Entfernung, die sie, ihr Fühlen und ihr Wollen von der Gegenwart trennt. Da waltet starkes inneres Pathos, wie es den Menschen der bürgerlichen Zeit fast völlig abhanden ge-



170. Lucrezia Borgia. Zeitgenössisches Bildnis im Museum zu Nîmes

kommen war. Darum erleben seine geschichtlichen Persönlichkeiten nicht gleich denen des Professorenromans, aber auch der „Ahnen“ Freytags, was, mehr oder minder kleinlich, in Gegenwartserzählungen längst sich antreffen ließ. Er benötigte auch nicht das Kriminalistische des Schauerromans; es diente den andern, die allzu bürgerlichen Liebesgeschichten ihrer historischen Erzählungen aufregender zu gestalten. In jüngster Zeit gab der geschichtliche Roman die Treue, die sich auf Museen berufen darf, ganz auf. Noch unbedingter als Meyer holt jetzt der geschichtliche Erzähler das Bild der Vergangenheit und ihrer Menschen aus der Schöpferkraft seiner Phantasie. Meyers Erzählungen bewahrten in dieser neuen Welt ihre Wirkung, soweit sie den Eindruck, Weitzurückliegendes wieder lebendig zu machen, aus dem sittlichen und aus dem formenden Willen Meyers erstehen lassen, aus dem Gegensatz seiner Vorliebe für große und adlige Gebärde zum Verhalten des Bürgertums.

Museumartige Vergangenheitszählung war schon 1879 im ersten Band von Friedrich Theodor Vischers Roman „Auch Einer“, in der Pfahldorfgeschichte „Der Besuch“, witzig verhöhnt worden. An ein Museum, an die Züricher Pfahldorfsammlung, knüpft Vischer an. Er tut, als ginge es ihm um strengste Genauigkeit, doch auf Schritt und Tritt versetzt er ironisch Neues und Allerneuestes ins alte Pfahldorf. Die Menschen, zum Teil mit geringen Abänderungen des Namens aus dem Zürich von damals geholt (sogar Gottfried Keller mußte daran glauben), geben unversehens alles vorgeschichtliche Lebensgefühl auf. Daneben wird spitzfindig erwogen, wie es wohl zugegangen sein mag, als Anschauungen, die uns heute ganz geläufig sind, zum erstenmal sich undeutlich im Menschen anmeldeten. Träger zweier aufeinanderfolgenden Kulturschichten treffen im „Besuch“ zusammen; auch dadurch eröffnen sich verwandte Einblicke und Ausblicke. Einem, der sich zum erstenmal im Spiegel sieht, tut sich unklare Aussicht in eine spätere Zukunft geistiger Selbstbespiegelung auf. Doch Vischers Hohn gewöhnte dem Zeitalter die Vorliebe für das Gewand der Vergangenheit, das neuzeitlichste Menschen umhüllt, nicht ab. Karl Stieler freilich, der mit kräftig zupackender Hand in Versen die oberbayerischen Gebirgler beträchtlich echter als Kobell wiedergab, wollte in seinen „Hochlandsliedern“, die vor tausend Jahren spielen, durch Wortwahl und besonders durch Namenwahl den Gegensatz von einst und jetzt bezeichnen. Desto gespreizter wurde er, während er doch, wo er den Gebirgler von heute vorführte, jeden feierlichen Klang mied.



171. Szenenbild aus Wildenbruchs „Quitows“. Aufführung in Berlin 1889. (Nach „Leipziger Illustrierte Zeitung“.)

Wichtigste Voraussetzung der geschichtlichen Dichtung blieb damals der Wunsch des Bürgers aus dem neuen Reich, sich als Germanen von einst zu fühlen. Man sah sich in diesem Glauben durch die Dichter bestätigt; ihm diente auch Ernst von Wildenbruch. Er stand auf zuverlässigerem Boden, wenn er in den „Quitows“ (1888) nicht zu germanischer Vergangenheit zurückging, sondern das Thema von Willibald Alexis und Fontane auf die Bühne brachte: märkisches Junkertum in der Auseinandersetzung mit den Hohenzollern. Da blieb ja ein unleugbarer Bezug zwischen einst und jetzt



Conrad Ferdinand Meyer.
Radierung von Karl Stauffer, Bern.

1000 1010

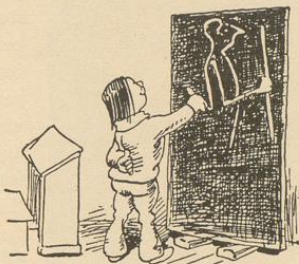
1000 1010

1000 1010

bestehen. Wildenbruch weckte durch seine Stoffwahl und durch sein Temperament in vielen die törichte Hoffnung, der deutschen Bühne sei ein neuer Heinrich von Kleist geschenkt. Es war nur ein neuer Raupach, allerdings erfüllt von leidenschaftlicherem Anteil an dem Geschick seiner Gestalten und von innigerem Heimatgefühl. Er beherrschte die Bühnenwirkung, opferte ihr indes ohne Bedenken die innere Notwendigkeit des Vorgangs und vor allem der Seelenerlebnisse seiner Menschen. Auch bei Kleist sagen und tun die Menschen oft Unerwartetes; das aber wurzelt tief in ihrem Wesen und im Wesen ihres Schöpfers. Wildenbruchs Personen scheinen gern zu vergessen, was sie eben gesagt und getan haben; sie müssen sich so verhalten, um die Lage zu schaffen, die der Dichter im Augenblick benötigt. Über solche Unfolgerichtigkeit täuscht der mächtige Strom von Wildenbruchs Verssprache hinweg. Der Zug der Zeit ging auf eindringliche Seelenbegründung des Bühnenvorgangs, der Naturalismus erhob sie zur Hauptaufgabe des Dramatikers; darum stieß Wildenbruch früh auf harten Widerspruch. Das bestärkte ihn auf der einen Seite in seinem Wesen, auf der anderen wollte er dartun, wie die Stoffe des Naturalismus eigentlich auf der Bühne zu formen wären, und gab tatsächlich der naturalistischen Dichtweise nach, die er im Grunde verwarf. Seine geschichtlichen Dramen sicherten ihm den großen Teil des Publikums, der in den Naturalisten nur vernichtungslustige Gegner des neuen Deutschen Reichs erblickte. Echtes Gefühl für Bismarcks Größe wird keiner Wildenbruch bestreiten. So stellte er auch Kämpfe von deutschen Kaisern des Mittelalters gegen Rom auf die Bühne und beteiligte sich spät genug noch im Sinne Bismarcks am Kulturkampf. Gemahnt aber nicht auch das an Raupach und an die unmittelbaren politischen Ziele seiner Hohenstaufenstücke?

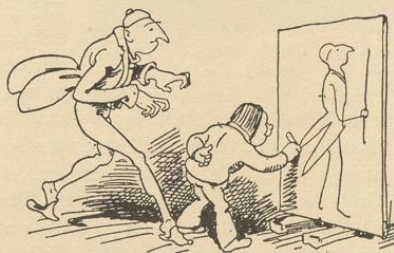
Der gefährlichste Kulturkämpfer gegen Rom war Wilhelm Busch, zugleich der witzigste Verspotter des Bürgers. Seine Kunst steht in ihrer Zeit ganz vereinzelt da, sie berief sich in Wort und Bild auf Heinrich Hoffmanns damals schon altbewährten „Struwwelpeter“ von 1845. Dem bürgerlich geruhigen Wesen des Realismus widersprach die Groteske, widersprach ihr Spiel mit Leben und Tod. Man ließ sich Buschs Groteske gefallen, weil man in seinen ersten Werken, zunächst in „Max und Moritz“, nur eine Fortsetzung von Hoffmanns

Einß an dem schwarzen Tafelbrett

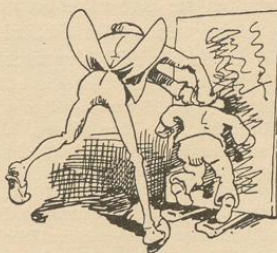


Male Runo Böteln sein Portrett.

Herr Bötel, der es nicht bestellt,
Auch nicht für sprechend ähnlich hält,

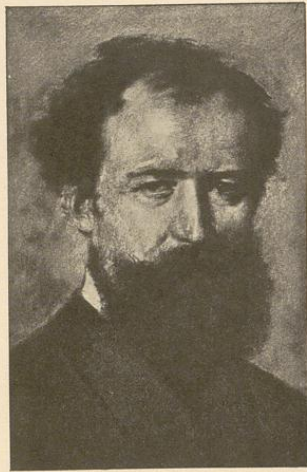


Schleicht sich herzu in Zornerrregung;
Und unter heftiger Bewegung
Wird das Gemälde ausgeputzt.



Der Künstler wird als Schwamm benutzt.

172. Seite aus Wilhelm Buschs
„Maler Klecksel“



173. Wilhelm Busch. Gemälde
von Lenbach

Kinderbuch erblickte. Vielmehr bedeutet Busch einen Höhepunkt von Grotteskkunst, die in Wort und Bild mit sparsamsten Mitteln Stärkstes erzielt. Seine Zeichnungen vor allem bewähren eine ungemeine Fähigkeit, durch kleinste Abschattungen viel zu sagen. Epigrammatik hatte Verwandtes immer gern getrieben. Die knappen Verse von Busch, am liebsten vierhebig steigend oder fallend und paarweise gereimt, steigern das vielsagend Gedrängte des Epigramms bis zu einer überwältigenden, dem Deutschen nicht geläufigen Fähigkeit, geflügelte Worte zu schaffen. „Das Gute — dieser Satz steht fest — Ist stets das Böse, was man läßt.“ „Ein guter Mensch gibt gerne acht, Ob auch der andre Böses macht.“ Der Skeptizismus, der im Gefolge materialistischer Denkweise sich mehr und mehr durchsetzte, konnte Entscheidendes seines Weltbilds kaum bündiger aussprechen. Große und kleine Schwächen der Menschen spiegeln sich in Buschs Werk, wie Keller kämpft er gegen die Selbstgerechten. Mit Keller und mit der Mehrzahl der großen realistischen Erzähler verbindet ihn der Humor, doch auch bei Keller geht der Humor nicht zu solcher Stärke der Satire weiter. Pessimistischer ist Busch

und dabei minder sentimental als der Pessimist Raabe. Ihm ist Einsicht in die Schwächen der Menschen schon etwas Selbstverständliches geworden; es nähme ihn wunder, wenn der Mensch anders wäre. Dennoch ist für ihn verstehen und verzeihen noch lange nicht eins. Ruht Grotteske überhaupt gern in einem Drang nach sittlichem Bekennen, so lebt sich in Busch noch einmal mitten in einer Welt, der das sittliche Werten abhanden kommt, Sittlichkeit stark aus, stärker selbst als bei Keller und bei Raabe. Busch wäre ein erbitterter Ankläger seiner Zeit geworden, hätte sein Humor das nicht verhindert. Sittliche Werte umzuwerten, liegt ihm ganz fern. Auch die Romantiker hatten wie Busch das Unsittliche derer aufgezeigt, die selbst Sittlichkeit gepachtet zu haben meinen. Doch aus der Verneinung herrschender Sitte wollten sie eine neue Sittlichkeit aufbauen. Ebenso dachte das Junge Deutschland, dachte Heine, als er den Hellenismus gegen den Nazarenismus ausspielte, so dachte noch Nietzsche. Busch blieb skeptisch beim Verneinen stehen.

Von Heine war die bürgerliche Dichtung abgerückt. Darum gewinnt Eduard Grisebachs „Neuer Tannhäuser“ (1869), der mit lässiger und doch sich einschmeichelnder Wortkunst Töne Heines wieder aufleben läßt, eine Ausnahmestellung. Auch Grisebach ist Pessimist. Wie hellenistisch er sich gibt, wie schrankenlos er den Sinnen alles Recht gewährt, wie bewußt er die Dirne verklärt, er sehnt sich doch nach Reinheit und meint zuletzt, Erlösung im Dienst für das Vaterland zu finden.

Neueste eingehende Darstellung des Zeitraums dieses Abschnitts ist Hugo Biebers Werk „Der Kampf um die Tradition. Die deutsche Dichtung im europäischen Geistesleben 1830—1880“ (Stuttgart 1928). Zugleich sei hier auf jüngste zusammenfassende Arbeit über deutsche Dichtung verwiesen, die während der Ausgestaltung des vorliegenden Versuchs erschienen ist: H. A. Korffs und W. Lündens Sammelband „Aufriß der deutschen Literaturgeschichte nach neueren Gesichtspunkten“ (Leipzig und Berlin 1930) bietet Aufsätze von Emil Ermatinger, H. A. Korff, Fritz Strich und Walther Linden, die der Reihe nach Aufklärung, erste und zweite Generation der Goethezeit und Realismus wesentlich nach der ideengeschichtlichen Seite ergründen. Herbert Cysarz leistet eine ideengeschichtliche Synthese in dem Buch „Von Schiller zu Nietzsche. Hauptfragen der Dichtungs- und Bildungsgeschichte des jüngsten Jahrhunderts“ (Halle a. d. Saale 1928).

- S. 133. Kaiserin Eugenie über Kronprinz Friedrich Wilhelm: vgl. Rudolf Hildebrand, *Gesammelte Aufsätze und Vorträge*, Leipzig 1890 S. 314.
- S. 135. Hermann Friedmanns Begriffsgegensatz „haptisch“ und „optisch“: vgl. oben 1, 31 zu S. 29. — Carl Schmitts Begriff „Okkasionalismus“: oben S. 31ff. und Anmerkung dazu S. 93.
- S. 138. Über Dickens und seine Wirkung auf Deutsche: Gustav Freytag, *Aufsätze zur Geschichte, Literatur und Kunst*, Leipzig 1888 S. 239ff.
- S. 141ff. Über Spielhagens Lehre vom Roman; *GuG* S. 378ff. und *W* S. 182ff., ferner Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig 1910.
- S. 151. Stifter über Abzeichnung der Landschaft: „Nachsommer“ Inselausgabe S. 308ff.
- S. 155f. Stifters Verhältnis zum Katholizismus: vgl. Günther Müller im *Jahrbuch des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker* 1924 S. 18ff.
- S. 157f. Leitmotiv in der Dichtung: vgl. *GuG* S. 358ff. und *W* S. 152ff. Über Ludwig vgl. Walzel, *Internationale Wochenschrift* 24. Juni und 1. Juli 1911.
- S. 160f. Keller über „Auch Einer“: an Friedrich Theodor Vischer, 15. November 1878.
- S. 161. Keller rechtfertigt seine Neigung zu gelegentlicher Groteske in Briefen an Vischer vom 29. Juni 1875, an Heyse vom 27. Juli und an Storm vom 16. August 1881. Vgl. *GuG* S. 338.
- S. 162f. „Der grüne Heinrich“ und die „Lehrjahre“: vgl. oben S. 58f. und *GuG* S. 173ff.
- S. 163. Über die Umarbeitung des „Grünen Heinrich“ und ihre Schwierigkeit vgl. Josef Körner in der *Zeitschrift für Deutschkunde* 1921 S. 513ff.
- S. 166. Über den Schluß von „Romeo und Julie auf dem Dorfe“ vgl. *GuG* S. 228.
- S. 167. Heyse über Kellers „Goldton“: an Keller, 12. Oktober 1881.
- S. 172. Gipskatze und Holunderbusch: vgl. *W* S. 168ff.
- S. 173. Ricarda Huch, Gottfried Keller, Berlin und Leipzig o. J. S. 50f.
- S. 173f. Über Heyses „Falkentheorie“ und über Novellenkunst überhaupt: *W* S. 231ff., dann Hermann Pongs, *Grundlagen der deutschen Novelle des 19. Jahrhunderts* (*Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1930 S. 149ff.).
- S. 176. Chronikalische Erzählung: vgl. R. Leppla *R* 1, 173ff.
- S. 180ff. Über Richard Wagner vgl. Walzel, *Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit, eine Jahrhundertbetrachtung*, München 1913.
- S. 181. Tod als Abschluß der Tragödie bei Wagner und in der deutschen Romantik: vgl. oben S. 85 und die Anmerkung dazu S. 93. — Wagner und Lortzing: vgl. Hellmuth Laue, *Die Operndichtung Lortzings*, Bonn a. Rh. 1931.
- S. 182. Über Bewußt und Unbewußt bei Wagner Näheres in der zu S. 180ff. genannten Schrift. Vgl. auch *GuG* S. 67ff. — Goethe über vertontes Drama: oben 1, 250. — Musikalische Tektonik bei Schiller, Kleist, Z. Werner: *GuG* S. 347ff. Oben 1, 322f. 2, 83. 85.
- S. 184. „Unendliche Melodie“ der Gotik: Vgl. *GuG* S. 297; der Ausdruck stammt von Wilhelm Worringer. — Alfred Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Berlin 1924–31.
- S. 186. Dämonie der Menschen Kleists: oben S. 77f. — Über Hebbels Verhältnis zu Hegel: Walzel, *Friedrich Hebbel und seine Dramen*, 3. Aufl. Leipzig und Berlin 1927; die ausführlichere Begründung in Walzels „Hebbelproblemen“ (Leipzig 1909) ist längst vergriffen.
- S. 187f. Hebbel und Goethes „Clavigo“: oben 1, 191f. und die Anmerkung dazu S. 234 mit dem Hinweis auf *A* 2 S. 524ff. und auf *GuG* S. 93ff.
- S. 193. Über Hebbels Lyrik vgl. auch Walzel. *Deutsche Rundschau* März 1913 S. 435ff. — Storm über Lyrik: *GuG* S. 371ff.; dann die Bonner Dissertation Ernst Voeges von 1931 über mittelbare und unmittelbare Lyrik.
- S. 197. „Auf weichen Wogen des Wohllauts...“: der Satz übernimmt Wendungen von Siegfried Langs Gedicht „Dem Andenken Heinrich Leutholds“ (Gedichte, Privatdruck o. O. u. J. S. 9). — Keller über deutsche Kriegsdichtung der Zeit: an Emil Kuh, 9. Nov. 1774.
- S. 198. Fontane über Schiller und Gerson (Warenhaus in Berlin): an seinen Sohn Theodor, 9. Mai 1888.
- S. 199. Marie von Ebner-Eschenbach; vgl. *A* 1 S. 447ff. Ebenda S. 439ff. über Ferdinand von Saar.
- S. 201. Über Conrad Ferdinand Meyer: Walzel im „Kleinen Bund“ 1925 Nr. 41, S. 323ff. — Über Meyers „Römischen Brunnen“: Walzel, *Der Dichter und das Wort* (Sonderdruck aus „Vom Wesen und Wollen katholischer Büchereiarbeit“, Bonn 1927) S. 12ff.