



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart

Walzel, Oskar

Wildpark-Potsdam, 1930

4. Roman, Märchen, Novelle

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

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

4. Roman, Märchen, Novelle

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

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

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



39. Jean Paul. Kupferstich von Pfenninger, 1797

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

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

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

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

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

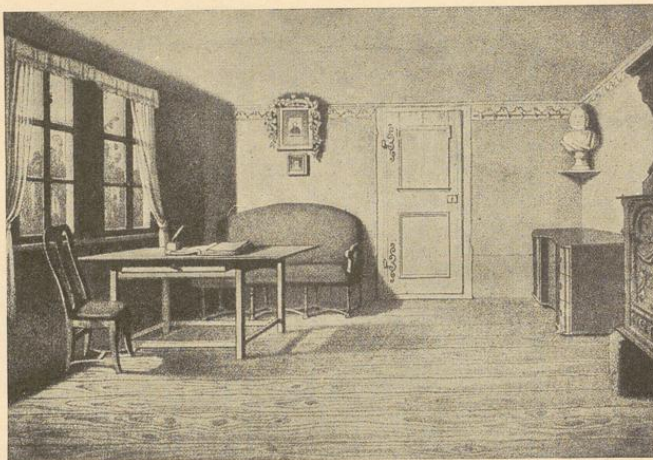
Romantische Ironie arbeitet mit verwandten Gegensätzen, verliert sich nur weniger als Jean Paul ins Sentimentalische. Lieb war den Romantikern die „Ironie des aus dem Stück Fallens“, wie Brentano das nannte, eines der Mittel, die kunstvoll erreichte Täuschung zu zerstören. So lassen auch Romantiker in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

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

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



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



41. Jean Pauls Arbeitszimmer im Rollwenzelschen Wirtshaus bei Baireuth

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

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

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

[illegible]

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

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

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

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

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



42. Ludwig Tieck. Gemälde von Stieler

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

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

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

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

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

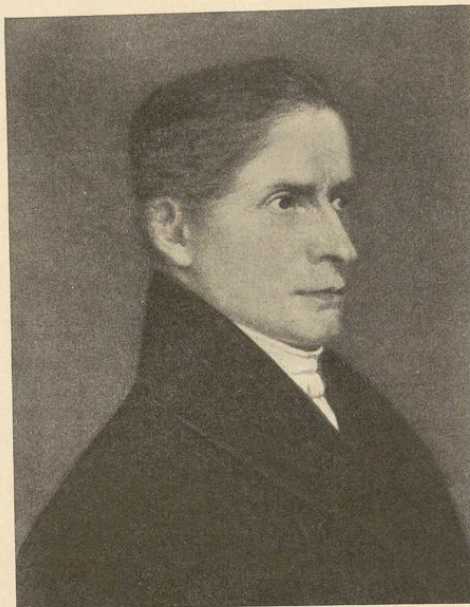
„Viktor wäre am vierzehnten nicht mehr in St. Lüne gewesen, hätte nicht der Henker am achten einen Tiroler hingeführt.

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

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

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

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



43. Joseph von Eichendorff.
Gemälde aus dem Jahre 1832

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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



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



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



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



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



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



51. Schneeweißchen und Rosenrot. Gemälde von Eduard von Steinle

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

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

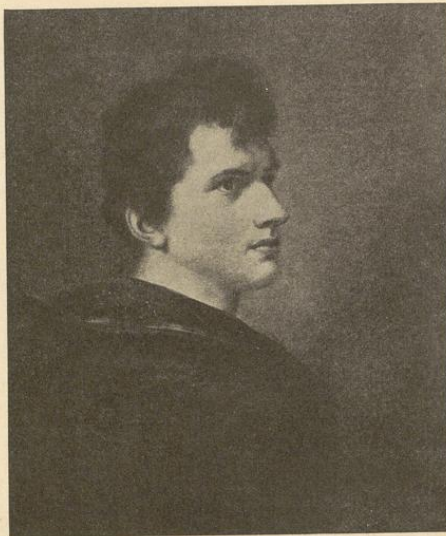
schen vom Kopf bis zu den Füßen leise vom Gras zu lösen, aufzuheben, zusammenzurollen, zu falten und zuletzt einzustecken? In Arnims „Isabella von Ägypten“ drängt sich das Wunderbare ebenso schrittweise hinein in die Umgebung des noch ungekrönten jungen Karl V. Hoffmann verfügt meisterhaft über solche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

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

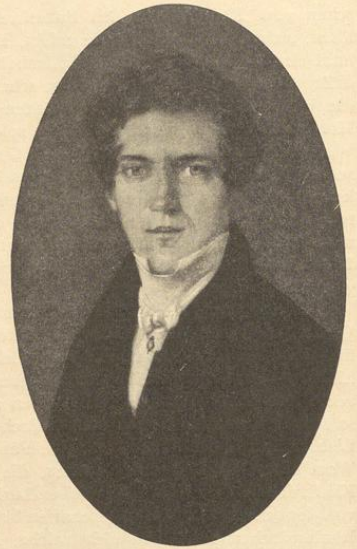
Die Stimmungsfarbe der „Kinder- und Hausmärchen“, ihr uns dank Wilhelm Grimm selbstverständlicher Ton, bereitet sich vor im „Heinrich von Ofterdingen“. Es ist die wichtige Leistung Hardenbergs, den Wortausdruck der Märchen des 18. Jahrhunderts, der nicht nur bei dem Wielandisch-ironischen Musäus, auch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



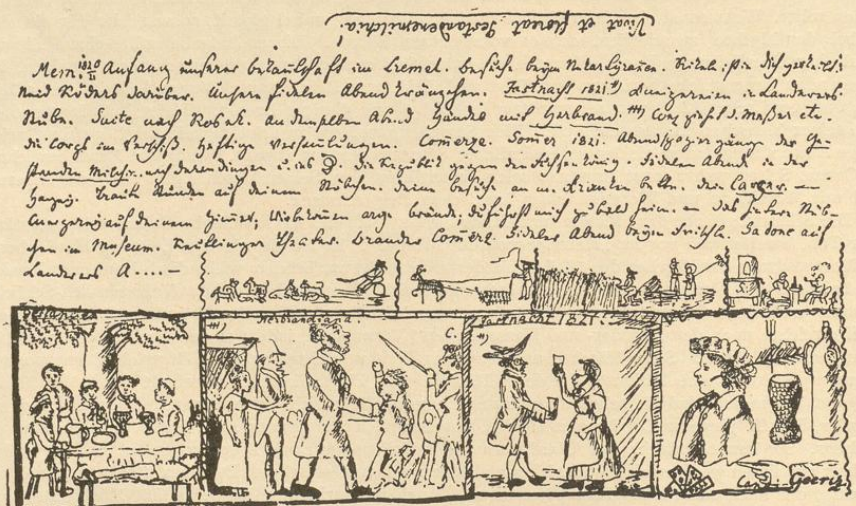
52. Fouqué. Kupferstich von Fleischmann



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



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



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

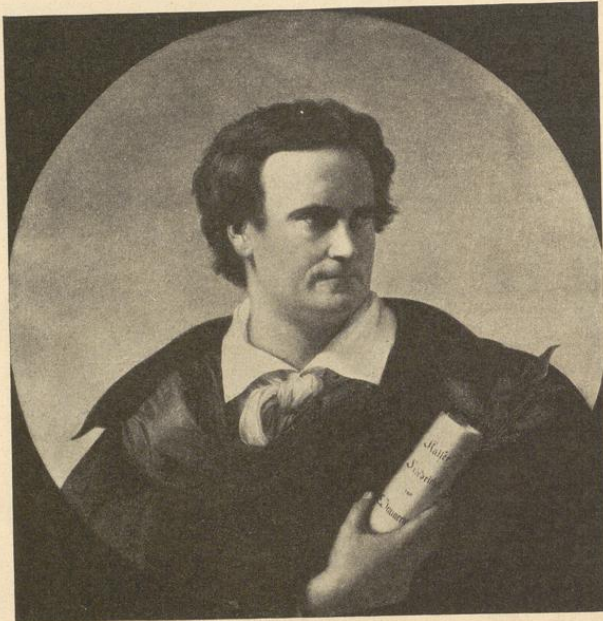
Eine neue Wendung erstand dem Roman der Romantik durch Goethes „Wahlverwandtschaften“. Bisher war der romantische Roman darauf aus gewesen, eine Last alter sittlicher Vorschriften abzuschütteln und ein vorurteilsloseres Verhältnis zu dem Leben und zu dessen Aufgaben zu verfechten, noch wenn „Lucinde“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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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



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

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

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