



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart

Walzel, Oskar

Wildpark-Potsdam, 1930

4. Raabe und Stifter

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

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

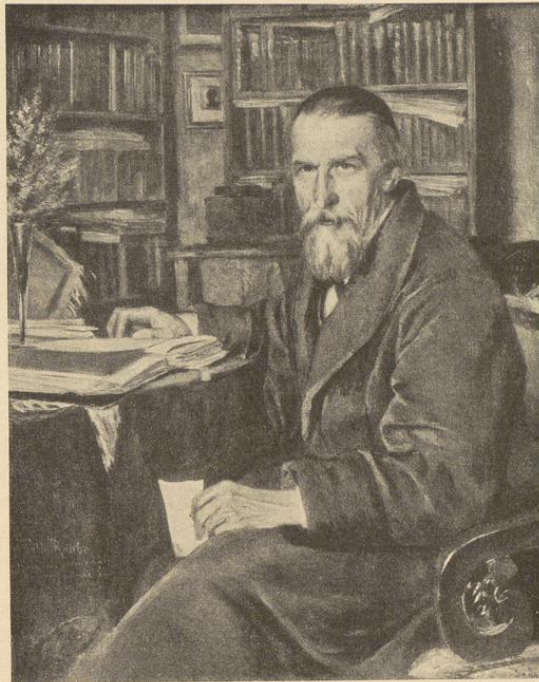
Reuter und Freytag wahren einen festen sittlichen Standpunkt. Sittlichkeit ist ihnen Güte, Redlichkeit, Schlichtheit, Verzicht auf große Gebärden, Selbstlosigkeit. Dem Unauffälligen, Unscheinbaren wird Reuter vielleicht noch gerechter. Wilhelm Raabe kämpft sein Lebtag für die Verkannten, denen Erfolge 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.

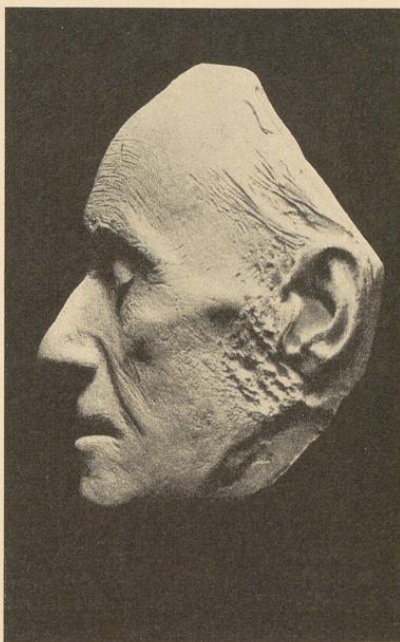
Für Stifter war auch durch seinen Beruf Erziehung des Menschen wichtige Lebensaufgabe. Er knüpft unmittelbar an das 18. Jahrhundert, an die Zeit der großen Erzieher an. Herder ist sein Gewährsmann, dann der von Herder bedingte Österreicher Ernst von Feuchtersleben. Stifter wie Feuchtersleben gehörten 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 Anzieheln — 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, daß ich nicht mehr ferngehe
 mit mir selbst den Augen lassen, um von manchem Menschen
 wenig zu wissen. Ich hätte mir nie, für wänter ein neugierig
 klügeres und mehr Menschenkenntnis zu werden.

Ich muß gehen, weil ich meine Zeit haben
 will. Ich bin sehr unbehaglich, wäre es nicht mein
 Haus, ich hätte mich nicht zu bekümmern.

Leipzig 27/7 1852

Adalbert Stifter

Ich bitte wieder, Sie mir bald den fernsten

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

Noch weiter wagte sich Stifiers „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 Stifiers 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 wagt, täuschte. 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 genügen 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,