



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart

Walzel, Oskar

Wildpark-Potsdam, 1930

5. Ludwig und Keller

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

„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 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.

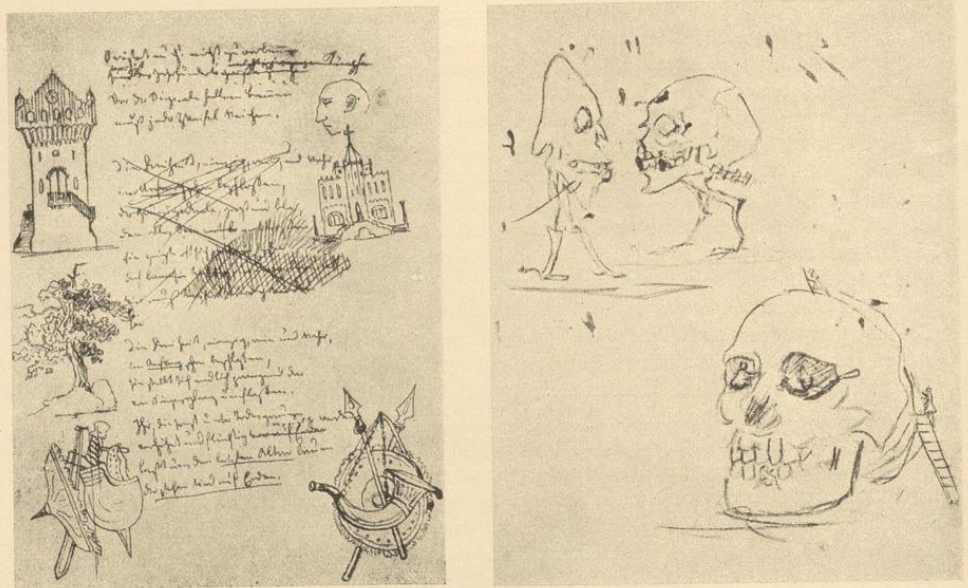
In der „Heiteretei“ spielt das Schicksal mit den Hauptgestalten der Dichtung, es bleibt ein gutmütiges Spiel; weit schwerer wiegt die Tragik des Romans „Zwischen Himmel und Erde“. Hier geht es wirklich auf Leben und Tod; Ausklang ist nicht reines Glück, nur Verzicht. Bedingt das Eigene der Persönlichkeit 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 echteste 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,

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. Littert 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 bekennnerhaftesten 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, abzumahn 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, wie weit 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 Farbengebung 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. Wieweit 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.

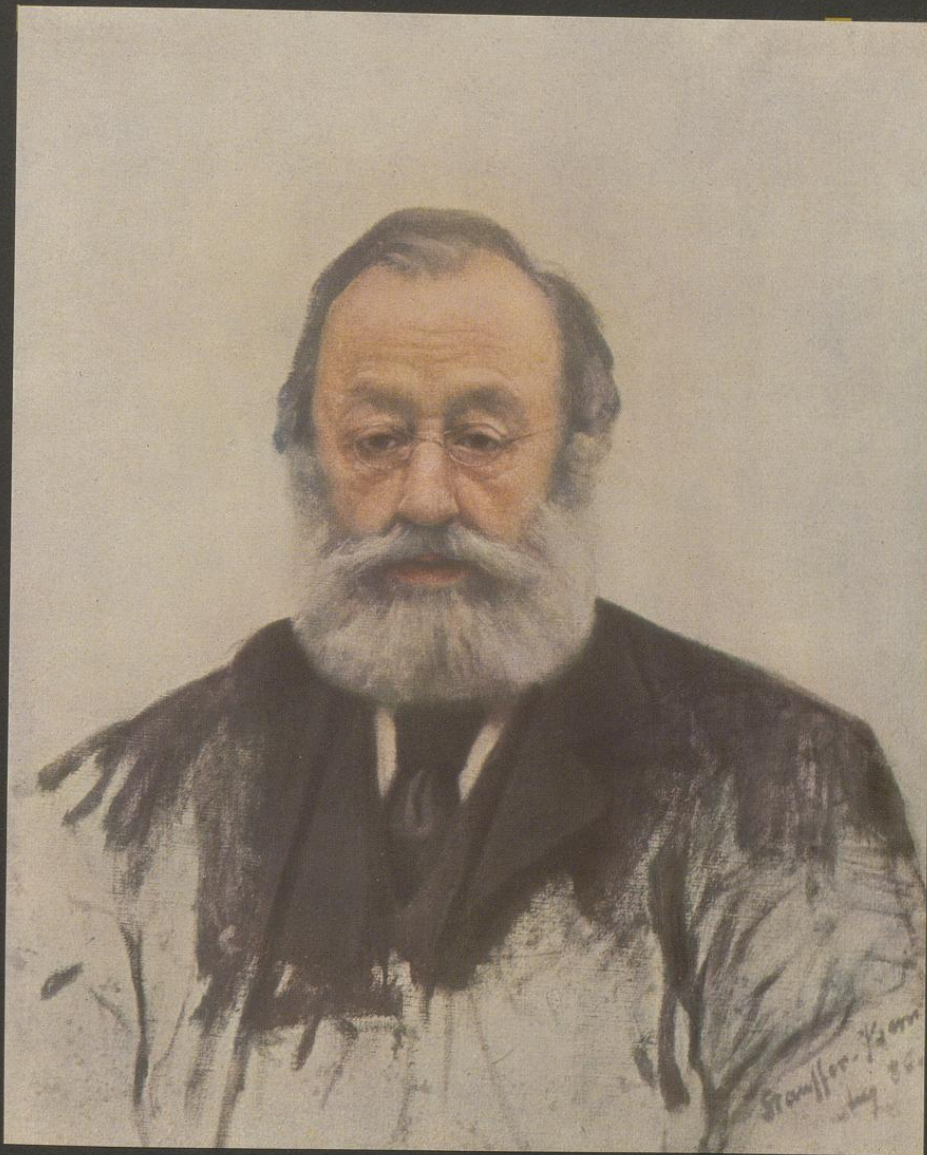
Jean Paul wie Rosenkranz wurzelt in einer Vorstellungswelt, die dem fortschreitenden Jahrhundert fremder und fremder wurde und vollends für Gottfried Keller etwas Überholtes bedeuten mußte. Beide benötigen zur Erklärung des Humors das Unendliche oder Absolute oder die Idee; Begriffe also, die in der 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 Vorgesprochenes. 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 entgegenbeherrschen 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



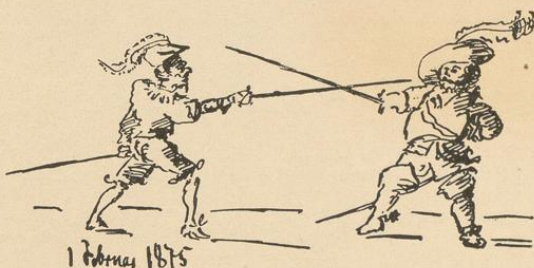
Gottfried Keller. Gemälde von Karl Stauffer-Bern aus dem Jahre 1886.
Eigentum der Gottfried Keller-Stiftung, dep. im Kunsthau Zürich.

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 „dakryon 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