



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart

Walzel, Oskar

Wildpark-Potsdam, 1930

9. Ausklang

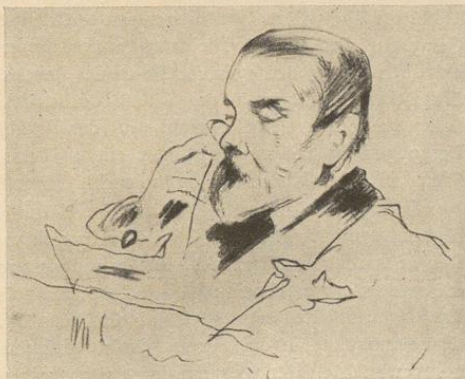
[urn:nbn:de:hbz:466:1-99461](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99461)

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

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

9. Ausklang

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



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



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

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



165. Ludwig Anzengruber.
Photographie

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

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

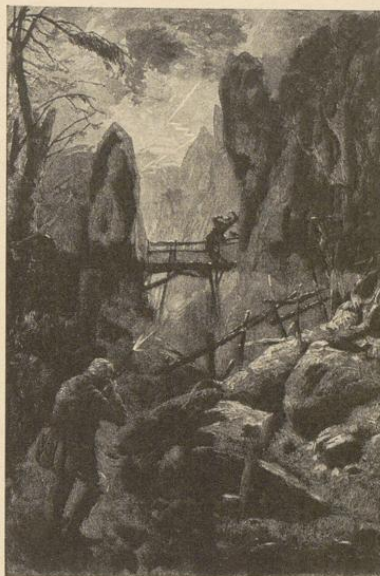
Ludwig Anzengruber bestätigt, wie schwer es einem deutschen Dichter, der um 1870 begann, wurde, sein bestes Können durchzusetzen. Mit einem Kampfstück hatte er angefangen. Der „Pfarrer von Kirchfeld“ war kein Kunstwerk; ihm kann vorgeworfen werden, er nutze die neuerstarkte Abneigung gegen den Katholizismus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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Das Letzte was würdig
in der Welt hersteht,
das ist ein schweres schweres
Ding. Das Casus ist
ein ganz einziger Fall.
Der kommt, das, so lebensvoll
und aktuell die Verhältnisse
des Wissenschaftlers. Die
jenseitige Theologie
dunkel mehr und historischer
Wert hat. Das Buch be-
trifft durchaus einen
Comentars

Verf. (H. M.)
vor der Jahresende
1886

Brief Conrad Ferdinand Meyers aus dem Jahre 1886

Jenny . 11 April 1867

Mein unsrer Freund,

Es setzen wir uns die, ihre Cäthryn Calced
große Freude gemacht. Der Lute ist ganz gut:
wogte nur der Jufalt biete, in. die Dier, in
i. Grijmawoolle gebunden. Es, in für die für
ja, und in in zu Grijmawoolle gebunden. Es
Koykanal biete, in der, in der, in der
ein. Cäthryn Calced

Conrad

Conrad. Ferd. Meyer.

Brief Conrad Ferdinand Meyers aus dem Jahre 1867



167. Luise von François.
Kreidezeichnung

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

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



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

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

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



169. Jürg Jenatsch. Zeitgenössisches Bildnis in der Stadtbibliothek Chur

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

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

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

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

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

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

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



170. Lucrezia Borgia. Zeitgenössisches Bildnis im Museum zu Nîmes

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

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



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

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



Conrad Ferdinand Meyer.
Radierung von Karl Stauffer, Bern.

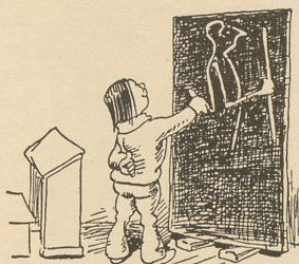
1000 1010

1000 1010

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

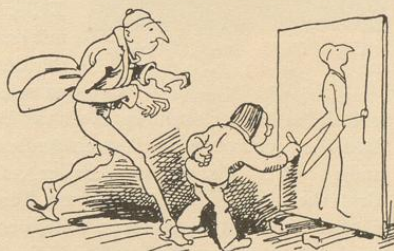
Der gefährlichste Kulturkämpfer gegen Rom war Wilhelm Busch, zugleich der witzigste Verspotter des Bürgers. Seine Kunst steht in ihrer Zeit ganz vereinzelt da, sie berief sich in Wort und Bild auf Heinrich Hoffmanns damals schon altbewährten „Struwwelpeter“ von 1845. Dem bürgerlich geruhigen Wesen des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

Einß an dem schwarzen Tafelbrett

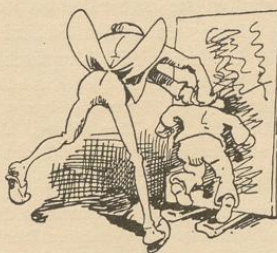


Male Runo Böteln sein Portrett.

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

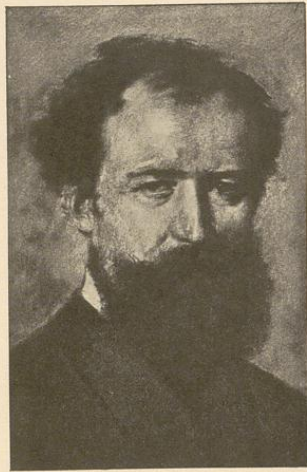


Schleicht sich herzu in Zornerrregung;
Und unter heftiger Bewegung
Wird das Gemälde ausgeputzt.



Der Künstler wird als Schwamm benutzt.

172. Seite aus Wilhelm Buschs
„Maler Klecksel“



173. Wilhelm Busch. Gemälde
von Lenbach

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

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

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

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

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