# Studien zur Literatur der Gegenwart

von

Adolf Stern.

Stern, Studien zur Literatur der Gegenwart

Neue Folge

12.50

Adolf Stern,

# Studien zur Literatur der Gegenwart.

Neue Folge.

# Studien

zur

# Literatur der Gegenwart.

Von

**Adolf Stern.**

---

**Neue Folge.**

---

Mit vierzehn Bildnissen nach Originalaufnahmen.

**Dresden** und **Leipzig**
C. A. Kochs Verlagsbuchhandlung
(H. Ehlers.)
1904.

Übersetzungsrecht vorbehalten.

# Vorwort.

Schon bei Herausgabe der zweiten Auflage meiner „Studien zur Literatur der Gegenwart“ habe ich darauf hingewiesen, daß ich über kurz oder lang die erste, mit so warmer Teilnahme aufgenommene Sammlung dieser Studien durch eine neue Folge gleicher Versuche zu ergänzen wünschte. Es sind doch einige Jahre vergangen, bevor sich eine Gruppe neuer Vorträge und kritischer Arbeiten zusammengefunden hat, von der ich hoffe, daß sie mit Ehren neben der früher veröffentlichten zu stehen vermöge. Auch diese neue Folge ist aus dem gleichen Verlangen nach großen und reinen Wirkungen poetischer Literatur, dem gleichen warmen Gefühl für schöpferische Naturen, für künstlerische Eigenart und lebendige Darstellungskraft hervorgegangen, von der gleichen Überzeugung beseelt, daß es wichtiger sei, die Talente der Gegenwart auf den selbständigen Kern ihres Wesens zu untersuchen, den eigensten Zug zu ergründen, der sie über alle literarischen Einwirkungen hinweg ins Leben trieb und ihre besten Schöpfungen mit Leben erfüllte, als die Übereinstimmung schöpferischer Naturen mit ästhetischen Programmen und modischen Stileigentümlichkeiten zu prüfen. Die Anschauung, „daß Welt und Leben größer, mächtiger und vielartiger sind, als die Begriffe und Vorurteile irgend welcher Schule, Clique oder Richtung,“ ist eben auch ein Programm. In diesem Sinne habe ich den Charakteristiken von vierzehn deutschen und ausländischen Dichtern der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts den Aufsatz „Drei Revolutionen in der deutschen Literatur“ der im Jahre 1899 in den „Grenzboten“ veröffentlicht wurde, als Einleitung vorausgeschickt. Er kann besser als jede Auseinandersetzung verdeutlichen, daß ich weit entfernt bin, auf irgend welche literarischen Muster und Vorbilder zu

schwören, und der Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit und Selbständigkeit poetischer Talente irgend einen Lehrsatz entgegenzuhalten. Nur glaube ich nicht, daß Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit und Selbständigkeit jemals an die Übereinstimmung mit Tagesschlagworten gebunden sind und glaube noch weniger, daß das Leben und die Menschennatur in jedem Jahrfünft eine Umwandlung von Grund aus erfahren, eine Umwandlung, die zugleich eine Umwälzung aller Kunst bedeutet. Mag's sein, daß es grundverschiedene Maßstäbe für Wertung poetischer Kräfte und Werke gibt, so ist doch die unbefangene Würdigung des Lebensvollen in jeder Gestalt nach wie vor nicht der schlechteste dieser Maßstäbe.

Daß Empfänglichkeit, Genußfähigkeit, Verständnis und Kritik, angesichts poetischer und künstlerischer Werke überhaupt, immer eine subjektive Beimischung behalten und demzufolge auch nur eine subjektive Bedeutung beanspruchen können, vergesse ich nicht. Aber ich darf mich vielleicht darauf berufen, daß dem ersten Teil meiner „Studien zur Literatur der Gegenwart" eine weitreichende, vielseitige, über alle meine Erwartungen hinausgehende Zustimmung zu teil geworden ist, und die Hoffnung ausdrücken, daß jene Zustimmung auch der neuen Folge dieser Studien nicht fehlen werde.

Dresden, im April 1904.

Adolf Stern.

# Inhalt.

# Drei Revolutionen in der deutschen Literatur.

Dreimal im Verlauf des vielbewegten neunzehnten Jahrhunderts hat die deutsche Literatur neben ihrer natürlichen Entwickelung, neben der Um- und Neubildung, die sich mit jedem echt schöpferischen und nicht bloß nachahmenden Talent vollzieht, neben der flachen Verbreiterung, die mit dem Anwachsen des Publikums zur Masse immer unvermeidlicher wie unbesieglicher geworden ist, eine literarische Revolution erlebt, die jedesmal mit dem Anspruch auftrat, die alleingültige und alleinseligmachende Lösung aller künstlerischen Probleme, aller ästhetischen Zweifel zu bringen und jedesmal Probleme und Zweifel zurückließ. Dreimal — im ersten, im vierten, im neunten Jahrzehnt — gewann es den Anschein, als ob eine Sündflut nicht nur alle Kreatur, die sich nicht in die Arche einer „neuen" Kunst- und Weltanschauung einpferchen ließ, sondern auch den ganzen Boden, aus dem die Kreatur gewachsen war, ersäufen sollte. Zweimal ist die Arche auf dem Berg Ararat aufgelaufen, nachdem die Wasser verrauscht waren, und Männlein und Weiblein, die aus ihr hervorgingen, haben statt eines roten oder blauen Bodens doch wieder die grüne Erde unter ihren Füßen gefunden. Zum drittenmal treibt die Arche auf wüsten Wogen, die Flut ist im Ablaufen, und die drinnen in der Arche schicken die Tauben aus, um zu erfahren, daß die Bäume noch immer Zweige und keine ehernen Spieße treiben. Ohne Bild zu reden: in drei literarischen Revolutionen, der romantischen, der jungdeutschen und der jüngstdeutschen, von denen die letzte gerade in ihrem letzten Stadium angelangt ist, ist eine ursprünglich völlig berechtigte Bewegung durch fanatische Einseitigkeit, durch phantastischen Ehrgeiz, durch die in unserer Literatur so oft verhängnisvoll gewordene literarische Ringbildung und unduldbare Koterieherrschaft weit über ihr Ziel hinausgeschnellt, zum Träger einer völlig unberechtigten Tyrannis geworden. Dreimal wurde die Befreiung des künstlerischen Individuums als Losung auf dem Schilde geführt, und dennoch dreimal einzig und allein die Übereinstimmung mit dem für den Augenblick herrschenden „Stil" (der jederzeit nur für bestimmte Stoffkreise und Gefühlsrichtungen anwendbar ist und allen andern mit naturloser und willkürlicher Gewaltsamkeit aufgepreßt werden muß) als Maßstab gewaltsam angelegt, ja die Verwandtschaft mit modischen Fratzen

und launischen Ausartungen des Augenblicks zum alleinigen Wertmesser des Talents, und des literarischen Charakters erhoben.

Die beiden ersten Revolutionen dieser Art, die romantische wie die jungdeutsche, haben den Versuch, die natürliche Vorwärtsbewegung und Umbildung der Kunst zu einem gewaltsamen Vernichtungskampfe gegen alles außer und neben ihnen Vorhandene zu steigern, mit einer Reaktion bezahlt, die für viele talentvolle Träger ihrer Ideen verhängnisvoll geworden ist. Als es galt, den unnötig und frevelhaft zerrissenen Zusammenhang der Entwickelung wieder herzustellen, verfuhren das Publikum wie die Kritik und Literaturgeschichte ein wenig zu summarisch; viele Einzelvorzüge und Einzelleistungen sanken in der notwendigen Abwehr und bei dem Kampf um den Wiedergewinn gesunder Anschauungen, zu Boden. Die Führer und Gefolgsmänner der dritten, noch tobenden Revolution, die sich des unbedingten Sieges rühmen, wenn sie auch anfangen, zweifelhaft zu werden, ob Hauptmann und Halbe wirklich gewaltiger als Goethe und Schiller, oder Sudermann und Liliencron vortrefflicher als Grillparzer und Mörike seien, stehen doch in dem Wahne, daß keine Zeit kommen könne, die die dritte umstürzende Bewegung des neunzehnten Jahrhunderts genau so anfassen, sie genau so im Lichte der natürlichen Entwickelung der natürlichen Unteilbarkeit alles echten Geistes- und Kunstlebens prüfen und genau so entschlossen, rücksichtslos und summarisch worfeln werde, wie die Romantiker und die jungdeutschen Tendenzprosaiker samt dem Anhang der politischen Poeten angefaßt, geprüft und nach dem Scheffel geworfelt worden sind. Nicht mit fein abwägender Gerechtigkeit und doch nicht zu Unrecht. Denn Not kennt kein Gebot, und wenn eine maßlos fanatische und zum guten Teil willkürliche Erregung die Geister verwirrt, die Empfänglichkeit der Genießenden gelähmt, die Teilnahme gewaltsam auf einen kleinsten Teil eines großen Ganzen gesammelt, das Urteil unsicher gemacht hat, so verfahren literarische Restaurationen weder säuberlicher noch sänftlicher, als politische. Die Modernen können versichert sein, daß es ihnen nicht besser ergehen wird als den Romantikern und den Jungdeutschen, und tausend Anzeichen sprechen dafür, daß das deutsche Volk müde ist, sich alle alten Ehren und Größen seiner Literatur zu gunsten von bestenfalls sehr einseitigen Leistungen, von kurzatmigen Anläufen, raffinierten Experimenten und vor allem von Dogmen verleiden zu lassen, bei denen es überhaupt keine Poesie geben könnte, und die deshalb von ihren eignen Verkündern nicht beachtet werden, sobald die Verkünder anfangen, schöpferisch tätig zu sein. Der Wiederherstellungsprozeß steht vor der Tür. Möglich, daß ihm, nachdem er den zweimal erlebten Verlauf genommen hat, spätere Revisionen, Ehrenrettungen und Erläuterungen der einzelnen Talente, einzelner Schöpfungen, einzelner Anschauungen und Zusammenhänge nachfolgen, wie sie gegenwärtig für die älteren und jüngeren Romantiker, in beschränktem Maße auch für einige jungdeutsche Schriftsteller

im Gange sind. Zunächst aber werden das unverwirkbare Recht des Dichters, die Welt mit eigenen Augen zu sehen und aus eigenen Mitteln poetisch zu verkörpern, sowie die Notwendigkeit, das Zwangsgesetz zu brechen, das jeden lebenden Autor verurteilen will, Brillen aus den Werkstätten Nietzsches, Tolstois, Darwins, Mantegazzas und zwanzig anderer Weisen zu tragen, und das unausrottbare Bewußtsein des deutschen Volks, daß unsere Literatur ein Ganzes ist und bleibt, voraussichtlich den Zusammenhang und Zusammenhalt herstellen und, unbekümmert um die Unbill im Einzelnen, ungefähr so dreinfahren, wie es nach der romantischen und nach der jungdeutschen Revolution geschehen ist.

Je gewisser dies alles ist, um so unbegreiflicher scheint es, daß ein guter Teil der die höchsten Ansprüche erhebenden deutschen Kritik und eine große Zahl von Vertretern der Literaturgeschichte dem fanatischen Eifer und dem schrankenlosen Selbstgefühl einer Gruppe jüngster Dichter und Schriftsteller das Wort redet. Man nimmt die Miene an, als ob die menschliche Natur und die unnatürlichen Auswüchse entarteter Kultur, die dem Gesetz des Lebens selbst entsprechende Fortbildung und der fratzenhafte Manierismus in der Kunst, der Gegensatz und die Wechselwirkung von Alter und Jugend und der willkürliche Krieg einer literarischen Koterie, die sich setzen will, gegen eine andere, die sitzt oder auch nur zu sitzen wähnt, immer und überall ein und dasselbe wären. Und doch ist nichts Unbegreifliches dabei. Erstens hat die Anschauung, die ästhetische Werturteile überhaupt verwirft und es wissenschaftlich sicherer, in Wahrheit bequemer findet, nicht das Verhältnis der poetischen Potenzen und Individualitäten zu Welt und Leben, sondern ihr Verhältnis zur Mode des Augenblicks zu untersuchen und zu bestimmen, unvermeidlich die Tendenz, soviel als möglich alle literarischen Erscheinungen eines Zeitraums dem Stil der betreffenden Zeit unterzuordnen. Daher ist die Existenz selbständiger und eigentümlicher Talente, sofern sie sich nicht als Nachfahren des vorher herrschenden Stils beiseite schieben lassen, äußerst unwillkommen. Zweitens ist auch die Kritik und selbst die Wissenschaft unserer Tage — wenigstens ein Teil ihrer Träger — von dem modernen Vorwärtshasten, dem Drängen und Gedrängtwerden in dem Maße abhängig geworden, daß sie lieber in einen Abgrund hineinrennt, als einen Augenblick, den Weg prüfend, stehen bleibt. Drittens ist das Gefühl für eine Bewegung als solche in eigentümlicher, beinahe krankhafter Weise geschärft, das Urteil aber, ob die Bewegung eine aufsteigende oder absteigende sei, bis zu dem Grade abgestumpft, daß sogar die Behauptung, es gebe auf geistigem Gebiete überhaupt keine absteigende Bewegung, kecklich hinausgeschleudert wird. So darf es nicht allzu sehr Wunder nehmen, daß sich eine große Gruppe gerade der Gebildeten, die am besten Bescheid wissen müßten, in welchem Mißverhältnis die positiven Kräfte und Leistungen zu dem Programm literarischer und

künstlerischer Revolutionen stehen können, blindlings für den äußersten Manierismus und den unberechtigtsten, aber trotzigsten Anspruch des jüngsten Größenwahns erklärte. Am seltsamsten nehmen sich dabei die Wohlmeinenden aus, die uns andeuten, es stehe ja nicht so schlimm mit der Revolution, und die bisherigen „Stürmer und Dränger" (dieser aus hundert Gründen unzulässigste aller Vergleiche kehrt hartnäckig wieder) seien schon halbe Klassiker geworden. In Wahrheit verhält sich's damit wie mit den Jakobinern, die der erste Bonaparte in seine Ministerien und seinen Staatsrat berief. Sie nannten sich Herzöge und Grafen, kleideten und betrugen sich à l'Empire und dekorierten sich mit allen Orden des alten Europas, blieben aber vom Blutgeruch der Schreckenszeit umwittert und befanden sich am wohlsten, wenn sie alte Dynastien verjagen und Abkömmlinge großer Häuser zur Füsilierung auf den Sandhaufen schicken konnten. Wer genau zusieht, entdeckt bald, daß bis heute nicht eine einzige Feindseligkeit gegen die Literaturentwickelung der beiden ersten Drittel des Jahrhunderts aufgegeben, keine Forderung und Anmaßung zurückgenommen, kaum ein ernster Versuch gemacht worden ist, die gesunden entwickelungsfähigen Elemente der Moderne von ihren krankhaften Gärungen zu scheiden.

Einen Hauptanteil an der eingetretenen Urteilslosigkeit und Unsicherheit haben wie immer die Schlagworte verschuldet, bei denen sich der Fortschrittsphilister je nach Umständen alles oder nichts denkt. Dahin gehört vor allem der Satz: Revolutionen, Umwälzungen, gleichviel ob historischer, religiöser, sozialer, literarischer oder künstlerischer Art, seien Naturereignisse, deren Ursachen untersucht und ergründet, deren Wirkungen beschrieben, aber weder gerichtet, noch unter der Voraussetzung angeschaut und dargestellt werden dürften, daß irgend etwas in ihnen widergesetzlich verlaufen wäre. Ganz abgesehen von der Unmöglichkeit, die Mitwirkung der Einzelnen in historischen Bewegungen zu leugnen und jene der Verantwortlichkeit zu entlasten, so zeigt sich, auch wenn man das Bild von den elementaren Naturereignissen gelten läßt, welcher Abstand zwischen dem objektiven Schilderer gewaltiger Naturkatastrophen und dem willkürlichen und unkritischen Lobredner künstlerischer Umwälzungen liegt. Wer das Erdbeben von Lissabon darstellt, darf freilich die einstürzenden Kirchen und Häuser, die erschlagenen Menschen auf niemandes Rechnung setzen, aber es wird ihm auch nicht einfallen, die Diebe, die unter den Trümmern raubten, und die Galgenvögel, die um der Juwelen willen Finger und Ohren der Toten und Ohnmächtigen abschnitten, zu den unlöslichen Bestandteilen und notwendigen Folgen des Elementarereignisses zu rechnen. Und wer einen Seesturm schildert, mag allenfalls das Scheitern eines Schiffes und den Untergang der Mannschaft achselzuckend betrachten, aber sich wohl hüten, die Strandräuber, die die geretteten Mannschaften am Lande erschlagen, den unverantwortlichen Wogen gleichzustellen. Nun vergleiche man damit das Verfahren der meisten

Anwälte geschichtlicher oder künstlerischer Revolutionen, und man wird zu beschämenden Resultaten kommen. Wäre von vornherein innerhalb der romantischen, der jungdeutschen und der jüngstdeutschen Revolution streng geschieden worden zwischen der natürlichen Glut und der künstlichen Erhitzung, zwischen der inneren Notwendigkeit und der frevelnden Willkür, zwischen dem fruchtbaren Selbstgefühl Neues bringender, Großes erstrebender Talente und dem verderblichen Größenwahn kleiner Geister, zwischen der eigentlichen Bewegung und dem hohlen Lärm, der um sie gemacht wurde; wäre zwischen ihnen wenigstens im Urteil unterschieden worden, so wären uns viele unerfreuliche Schauspiele erspart geblieben. Die dreimalige Wiederholung der gleichen Folge des durchschnittlichen Verhaltens von Kritik und Publikum wirkt tragikomisch: zuerst geringschätzige Abweisung der jüngeren Talente überhaupt, dann feige Flucht vor dem Tumult und dem Staub der Zusammenrottung, darauf eine Art hypnotischen Erstarrens, staunender Ausbruch wahl- und urteilsloser Bewunderung, eine die eigene Empfindung verleugnende gewaltsame Hingebung an das Neue, zuletzt allmähliches Erwachen der Besinnung, ein Ekelgefühl der Übersättigung an der Manier, instinktive Erkenntnis der Einseitigkeit und Unzulänglichkeit aller modischen Kunst, Rückwendung zum Bewährten und Großen anderen Ursprunges, endlich rigorose, schroffe, summarische Abrechnung mit der ganzen Richtung oder Schule, deren Alleinherrschaft man eine Zeit lang getragen hat. Bis auf das letzte legen wir jetzt alle diese Stadien zum dritten Male zurück. Von der wissenschaftlichen Revision und Einzelberichtigung der summarischen Abrechnung, die schon zweimal hinterdrein gefolgt ist und voraussichtlich auch beim dritten Male nicht ausbleiben wird, erfährt das Publikum meist nichts.

Wie vielmal ist es seufzend ausgesprochen worden, daß die Geschichte nichts lehre. Es scheint nicht, daß den Massen gegenüber die Literaturgeschichte und die Kunstgeschichte günstiger gestellt sind. Immerhin läßt sich versuchen, das Nachdenken der einzelnen anzuregen, und nichts schafft mehr Klarheit, als wenn sich in drei der Zeit nach auseinanderliegenden literarischen Perioden dieselben Irrtümer, Vorgänge und Ausschreitungen konsequent wiederholen und eine ersprießliche Evolution in eine verworrene Revolution umschlägt. Es sind ja auch Unterschiede dabei vorhanden; während im allgemeinen das gewaltsame Eindrängen außerpoetischer Mächte in die Poesie und die Zuversicht auf die Wirkungskraft des rohen Stoffes durch alle drei Umwälzungen und den ganzen Verlauf des Jahrhunderts hindurch beständig zugenommen haben, zeigt doch die zweite, die jungdeutsche Revolution, das tiefste Sinken des künstlerischen Geistes, und sowohl die erste, die romantische, wie die moderne dritte gewähren in Bezug hierauf ein besseres Bild.

Wir haben es aber zunächst nicht mit den abweichenden, sondern mit

den verwandten Erscheinungen zu tun und können dabei auch die beiseite lassen, die als gleichartige Erscheinungen innerhalb jeder Entwickelung wiederkehren. Daß in allen drei Umwälzungen, trotz allem Dunst, ein fester, entfaltungsfähiger Kern steckte, in allen drei das unabweisbare Lebens- und Schaffensbedürfnis der Jugend zu Wort und Gestalt kam, daß sich alle drei ein Verdienst um die Wegspülung von Moder und Schutt erwarben, soll durchaus nicht geleugnet werden, und wir behalten uns den Vergleich ihrer positiven Leistungen ausdrücklich und um so mehr vor, als auch dieser anziehend und lehrreich genug ist. Doch vorerst handelt es sich um die in allen drei Umwälzungen hervortretenden Besonderheiten, die alle drei Revolutionen zu einer verhältnismäßigen Unfruchtbarkeit verurteilt, einen durchaus unnötigen Gegensatz jeder der drei Bewegungen zu aller Vergangenheit der Literatur herbeigeführt, den eigenen ursprünglichen und entwickelungsfähigen schaffenden Antrieb gelähmt, die Bewegung ebenso auf falsche Ziele gelenkt, wie in falsches Licht gerückt haben. Diese unter so grundverschiedenen Verhältnissen gleichmäßig wiederkehrenden Erscheinungen sind darum noch keineswegs ein Gesetz, sondern sie erweisen viel eher die Macht einer im stillen fortschleichenden und bei gewissen Gelegenheiten mit Ungestüm hervorbrechenden schlechten Überlieferung und die deutsche Neigung zu Kliquenbildung. Denn so stolz unser Volk die Romanen Herdenvölker schilt, und so recht Fürst Bismarck hatte, wenn er über den deutschen Vereinzelungszug spottete, nach dem jeder Deutsche womöglich seinen besonderen Kaiser und besonderen Reichstag haben möchte: der altgermanische Zug zu freier Gefolgschaft scheint in unserer Literatur- und Kunstgeschichte, bis auf die sittliche Unfreiheit und die grundlose Todfeindschaft gegen die ganze übrige Welt, deren sich ein Häuptlingsgefolge oft schuldig machte, dennoch nachzuwirken. Nur daß im demokratischen, neunzehnten Jahrhundert an die Stelle des Häuptlings ein Dogma, ein Bekenntnis getreten ist, das die Mitglieder der Gefolgschaft zusammenhält, und daß, wenn denn doch ein Haupt eingesetzt werden soll, in der Regel jeder sich selbst dazu für berufen hält.

Als die erste Besonderheit, die erste charakteristische Seite der drei Revolutionen tritt uns die Tatsache entgegen, daß sowohl die romantische wie die jungdeutsche und die jüngstdeutsche Schule ihre gewaltsame Erhebung gegen die bestehenden Literaturzustände nicht nur auf eine einseitige, sondern auf eine bewußt und unbewußt falsche Auffassung dieser Zustände gestützt hat.

Jede nähere Untersuchung des Verhältnisses der Romantiker zur deutschen Literatur beim Eingang des neunzehnten Jahrhunderts erweist, daß mehr als Einseitigkeit im Spiele war, wenn die Dinge so aufgefaßt wurden, als wären die jungen Dichter und kritischen Vorkämpfer der Romantik nicht nur berechtigt, den noch immer fühlbaren Druck der platten Nüchternheit zu sprengen, sondern auch berufen gewesen, die letzten trivialen

Aufklärer aus der Literatur hinauszufegen. Der Kurzsichtigkeit, die in Iffland und Kotzebue, August Lafontaine und Hermes, in Matthisson und Schmidt von Werneuchen die deutsche Literatur sah und Schiller für Kotzebue, Jean Paul für Lafontaine, J. P. Hebel für J. J. Engel und Hölderlin für Matthisson büßen ließ, lag ein gut Teil tendenziöser Absicht zu Grunde. Was man offen zu bekämpfen scheute, suchte man durch Verschweigen, Übersehen, Zurückdatieren, durch hundert ähnliche Künste den Augen und dem Bewußtsein des besseren Publikums zu entrücken. Man berief sich auf einen Elendszustand der Literatur, der entweder nicht vorhanden oder, soweit er vorhanden war, die großen selbständig schaffenden Kräfte einer anderen Weltauffassung und Kunstanschauung genau so gut und härter traf, als die jugendlichen Romantiker. — Derselbe Vorgang wiederholte sich um 1830. Das junge Deutschland wußte nichts oder wollte nichts wissen von der gewaltigen Entwickelung eines Dichters wie Grillparzer — der immer der Schicksalspoet der „Ahnfrau" blieb —, es verhöhnte die nicht entwickelungsfähige Trivialromantik der ritterlich-minniglichen de la Motte Fouqué und Graf Loeben, sah aber nicht, welchen breiten Weg zur poetischen Darstellung der Gegenwart und des reicher gewordenen Lebens die Novellistik von Tiecks zweiter Periode eröffnet hatte, es ignorierte die aufstrebenden Talente von Platen, Immermann und Wilibald Alexis, es erkannte echtes Leben in keinem der jüngeren Lyriker der schwäbischen Schule, in deren Reihen neben Uhland schon ein Mörike stand, es konstruierte eine Literatur, deren Spitzen Clauren, Töpfer, Tromlitz und Blumenhagen hießen, es sprach der reifsten Meisterschaft wie den lebensvollsten Anfängen gegenüber nur von Erstarrung, irreligiösem Privatinteresse, von armseligen Puppenkünsten und Hofratspurzelbäumen, es suchte die Welt glauben zu machen, daß außerhalb der Gruppe jungdeutscher Autoren keine Spur von Welterfassung und Lebensgefühl, von echter Leidenschaft und schaffendem Geiste zu finden sei. — Und zum dritten Male wird in den ersten achtziger Jahren die Revolution mit einer bewußt und unbewußt falschen und schiefen Charakteristik der zeitgenössischen Literatur eingeleitet. Die genialen und großen Talente der jüngsten Vergangenheit, wie Friedrich Hebbel und Otto Ludwig, deren Nachwirkungen auf Schritt und Tritt noch zu spüren waren, die wirklich schaffenden Kräfte von Freytag bis Fritz Reuter, von Gottfried Keller bis zu Theodor Storm, von Wilhelm Raabe bis zu Konrad Ferdinand Meyer, von Paul Heyse bis zu Friedrich Spielhagen werden übersehen, totgeschwiegen, und gegen das Zerrbild einer Literatur, deren höchste Repräsentanten die Backfischlyriker und die Gartenlaubenerzählerinnen, die Paul Lindau und Blumenthal, die Georg Ebers und Felix Dahn sind, wird ein malaiischer Wutlauf eröffnet, der die wirklichen Kenner der wirklichen Literatur, wie bescheiden sie immer von den Leistungen der siebziger Jahre denken mochten, zunächst nur in staunende Verwunderung setzen konnte.

Braucht es Beweise für alles dies? Für die Unterrichteten sicher nicht; aber für naive Gemüter, die auch im Zeitalter der Reklame in viel größerer Zahl vorhanden sind, als man meinen sollte, mag es gut sein, an eine Reihe von Einzelheiten erinnert zu werden. Erneut sich beim Auftreten der romantischen Schule, der jungdeutschen Schriftstellergruppe und der jüngsten Bewegung der gleiche unwiderstehliche Zug, eine Anzahl einzelner Erscheinungen der Literatur für die Literatur selbst auszugeben und, während man nur im Ansturm gegen greisenhafte und konventionelle Überlieferungen, gegen verhaßte Entartungen zu sein wähnt, über die gleichzeitig vorhandenen lebensvollsten Erscheinungen und verheißungsvollsten Keime gleichgiltig hinwegzutoben, so ergibt sich daraus nicht nur, daß die revolutionäre Jugend ungeduldig den Triumph verächtlicher Richtungen und frivoler Halbtalente sah und daß sie hoffte, etwas Besseres an die Stelle des Bekämpften zu setzen, sondern daß sie auch mit selbstsüchtiger, leidenschaftlicher Eifersucht, mit schlecht verhehltem Mißtrauen und Mißwollen auf alle sah, die unter ihre Charakteristik einer heruntergekommenen Literatur und poetischer Bettelsuppenköche nicht passen wollten und das Gute und Beste auf andere Art suchten, als die neue Schule.

Wer ein neues Heilmittel zu verkünden hat, sieht immer scheel auf die vorhandenen bewährten, und es ist oft vorgekommen, daß die späteren Propheten nicht besonders gut auf die älteren zu sprechen waren. Eine Eingebung revolutionärer Leidenschaft, ein Zug revolutionärer Taktik ist es jedenfalls, wenn man in allen drei Bewegungen die der eigenen Richtung nicht angehörigen schaffenden und zum Höchsten strebenden Talente nicht kennt, die Günstlinge des großen Haufens aber als die Vertreter des Zeitgeistes brandmarkt. Die alte Taktik aller Revolutionen! „Wenn man die Leute an die Laterne hängen will, gibt es nur Foulons und Berthiers und keinen Malesherbes," sagt Taine irgendwo in seinen Studien zur französischen Revolution, und auf das Gehaben der literarischen Revolutionäre trifft das Wort vollkommen zu.

Welches Feuerwerk von Fröschen und platzenden Granaten eröffnen die Romantiker gegen die angeblich führenden Geister ihrer Tage! Von A. W. Schlegels „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue" bis zum „Paradiesgärtlein für Garlieb Merkel", von dem Dreigesang Vossens, Matthissons und Schmidts von Werneuchen bis zur Klage der Jünglinge und Jungfrauen, die Schikaneder über Schiller setzten, von den Verspottungen der Kotzebueschen, Ifflandschen und Schikanederschen Stücke in Tiecks „Gestiefeltem Kater" bis zu den ironischen Lobsprüchen auf Lafontaines, Spießens und Schlenkerts Romane, die noch die Erzählungen von Tiecks Jugend in Rudolf Köpckes bekanntem Buche durchklingen, von Fichtes „Friedrich Nicolais Leben und sonderbare Meinungen" bis zu den

parodierenden Waller-Kapiteln (dem Angriff auf Jens Baggesen) in Achim von Arnims „Gräfin Dolores", von der Schlegelschen Abhandlung gegen Moderomane (Lafontaine, Meißner) im „Athenäum" von 1798 bis zur Parodie Clemens Brentanos auf Kotzebues „Gustav Wasa", von Schleiermachers vernichtender Rezension über J. J. Engels „Philosoph für die Welt" bis zu Bernhardis dramaturgischen Herzensergießungen im „Archiv der Zeit" gegen Iffland und seine Nachahmer — welch ein hartnäckiges, breitspuriges Bekämpfen vielgenannter Werke und Schriftsteller, die doch nur die niederen und mittleren Regionen der Literatur bevölkerten!

Vergleicht man damit die Anfänge der jungdeutschen Kritik um 1830, so haben wir ganz dasselbe Schauspiel. In ihren Erstlingskritiken, in den von ihnen herausgegebenen Zeitschriften „Forum der Journalliteratur" und „Aurora" beginnen Gutzkow und Laube von einer Literatur zu sprechen, deren Vertreter Raupach, Th. Hell und Clauren sind, wenn es hoch kommt, sieht Gutzkow „stagnierende poetische Produktion bei Zedlitz und Schenk", bei denen er mit Recht „das Mächtige, Gewaltige, Große, Herrliche, Freie" vermißte, das er allenfalls, wenn sein Blick offen genug gewesen wäre, bei Grillparzer und Immermann hätte sehen können; Heinrich Heine wußte im „Schwabenspiegel" nur die bekannten Witze über Gustav Schwab, „den Hering im Vergleich mit den anderen, die nur Sardellen sind, versteht sich Sardellen ohne Salz", über Justinus Kerner, „der Geister und Blutwürste sieht", und Karl Mayer, der „eine matte Fliege ist und Maikäfer besingt", zum besten zu geben und einen schnöden Ausfall gegen Mörike daranzuhängen. Th. Mundt schlug sich mit Romanschriftstellern fünften und sechsten Ranges herum und blieb ohne jede Ahnung, daß weder Wilibald Alexis noch Rehfues in diese Reihe gehörten; Ludolf Wienbarg legte, trotz seiner posierten literarischen Vornehmheit, den Schauspiel- und Lustspielfabrikanten in der Art Töpfers eine Bedeutung bei, die sie nicht hatten, und alle Jungdeutschen gebärdeten sich von der Höhe ihres Hegelschen Weltbewußtseins herab, als wären die Gedichte König Ludwigs von Bayern, die pommersche oder märkische Lyrikerschule, die Dramatiker des Berliner Königstädtischen Theaters, die „frei nach dem Französischen" arbeiteten, die Reste der Trivialromantik, die durch „Abendzeitung" und „Mitternachtsblatt" schwirrten, die einzigen oder doch die hauptsächlichsten poetischen Lebensäußerungen auf deutschem Boden.

Es nahm sich dem gegenüber noch großartiger aus, wenn auch nicht einsichtiger, daß die bedeutende Entwickelung Tiecks zur Darstellung der lebendigen Gegenwart in seiner Novellistik eben auch als Nachhuschen romantischen Spuks betrachtet wurde. In dem ganzen Jahrzehnt zwischen 1830 und 1840 erscheint der Blick der deutschen Kritik vorzugsweise auf die jämmerliche, von vornherein jedes Anspruchs auf poetischen Gehalt und Wert bare Belletristik gebannt. Zum zweitenmal schlägt sich eine literarische

Sekte oder Schule, die sich auf ihre geistige Vornehmheit viel zu gute tut, mit dem Troß der ärmlichsten Tagesprodukte herum, wesentlich um im Publikum das Gefühl zu erwecken, wie groß, wie ungeheuer der Gegensatz ihres frischen lebensvollen Neuen zum abgestandenen überlebten Alten sei.

Die Einzelheiten der dritten, der jüngstdeutschen kritischen Literaturschilderung sind noch in jedermanns Gedächtnis, der überhaupt Teilnahme an der deutschen Literatur hat. Die „Waffengänge" der Gebrüder Hart, in denen Lindau, Lubliner, L'Arronge und daneben ein paar Akademiker wie Graf Schack und H. Kruse kritisch vernichtet wurden; Bleibtreus „Revolution der Literatur", die von der Voraussetzung ausging, daß die ganze deutsche Literatur der Gegenwart von der Lüge des Philisteriums und dem Banausentum der Familienblätter beherrscht sei, die endlosen ingrimmigen Darlegungen, daß in den Romanerfindungen der Fräuleins Marlitt und Bürstenbinder kein echter Hauch und kein wahres Wort, in den geschickt gemachten Effektdramen Blumenthals und anderer Industriellen weder ein Funken inneren Lebens, noch eine Spur wirklicher Menschendarstellung zu finden sei, lauter Behauptungen, denen kein Mensch von Urteil und Geschmack je widersprochen hat, noch widersprechen konnte, hallen uns noch immer vor den Ohren. Auch die wilden Flüche gegen das verlogene Strebertum, den käuflichen Patriotismus und die lüsterne Genußsucht der siebziger Jahre, die mehr oder minder eine Reihe von Talenten in ihre Strudel gezogen hatten, durchschwirren bis heute die Luft, und immer und überall war die empörte, Besseres heischende Jugend in ihrem Recht — in demselben Recht, mit dem die Romantiker gegen Kotzebue und Lafontaine, die Jungdeutschen gegen Raupach und Clauren Front gemacht hatten. Nur schade, daß auch in dieser dritten, wie in der ersten und zweiten Literaturauffassung und Kritik gewaltige Lücken blieben, daß sie wiederum ein Ausfluß revolutionärer Einseitigkeit war, die die Jugend über alle wirklichen und gesunden Talente hinwegsehen ließ. Man wollte eine Wüste ohne Oasen und Quellen finden und dem deutschen Volke einreden, nur um den Trunk aus den eigenen Schläuchen um so höher anpreisen und werten zu können.

Natürlich lag dieser Einseitigkeit nicht allemal und jedenfalls nicht überall eine bewußte Selbstsucht, sondern vielfach auch ehrliche Selbsttäuschung zu Grunde. Die Atmosphäre des Kampfes wider eine zahlreiche Gegnerschaft ist dieser Art Selbsttäuschung besonders günstig. Schleiermacher, der etwas und fast zuviel von der inneren Geschichte der Romantik wußte, schrieb im Jahre 1800 (an G. von Brinkmann): „Der Grund, warum die sogenannte neue Schule eine Sekte bildet, liegt mehr außer ihr als in ihr. Wenn man betrachtet, wie gänzlich verschieden in ihren Prinzipien, in der Art, wie sie selbst dazu gekommen sind und wie sie selbst sie ansehen, Fr. Schlegel, Tieck und A. W. Schlegel sind, so muß

man wohl gestehen, daß hier keine Neigung sein kann offensiv eine Sekte zu bilden, sondern höchstens defensiv; sie könnten also unmöglich existieren, wenn die andern, die sich die alte Schule zu bilden einbilden, nicht offendierten."

Im Verlauf der beiden späteren Revolutionen tritt der angreifende Geist immer stärker an die Stelle des sich verteidigenden; aber ob Angriff oder Abwehr, es ist immer Kampfgetümmel, in dem die Stimme der Einsicht und des Gewissens übertäubt wird. Gelegentlich und vorübergehend regt auch sie sich. Aber man braucht nur die sauersüße Miene zu betrachten, mit der die Schlegel gelegentlich ein Stück Anerkennung Schillers zu Markt bringen, die Herablassung, mit der in der zweiten (jungdeutschen) literarischen Revolution Ludolf Wienbarg den rückhaltenden Uhland und seine beiden vaterländischen Dramen als höchsten Gewinn der deutschen Bühne charakterisiert, die Art und Weise, mit der ein Vorkämpfer der dritten „modernen" Revolution (K. Alberti) Gustav Freytag ein anerkennendes Büchlein widmet, um sofort zu empfinden, daß die jeweiligen Anwandlungen, die Literatur der Gegenwart ihrer Totalität nach zu erkennen und zu würdigen, ganz vorübergehend waren. Das Bestreben, nur einen Teil und gerade den Teil der zeitgenössischen Produktion zu befehden, der die beste Folie für die neuen Programme abgibt, tritt in allen drei Bewegungen immer wieder in den Vordergrund.

Gemeinsam ist diesen Bewegungen ferner der eigentümliche Zug und Drang, die eigentliche Literatur und Poesie erst von sich aus zu datieren, der Wahn, daß die Schöpfungen und Leistungen der Jahrhunderte, ja der Jahrtausende gewissermaßen nur Vorstufen zu ihren Schöpfungen, schwache Präludien zu den großen Symphonien ihrer Schule vorgestellt hätten. Was die Romantik, Jungdeutschland und Jüngstdeutschland erstreben und bevorzugen, ist im innersten Wesen grundverschieden und fordert darum grundverschiedene Würdigung. Aber die Äußerlichkeit des unerhörten und maßlosen Anspruchs, das unverhohlene Verlangen, wo nicht die Geschichte, so doch eine höchste und tiefste Wirkung der Literatur ausschließlich an die eigene Periode zu knüpfen, erneut sich in allen drei Revolutionen. Die Aussprüche Friedrich Schlegels: „Die romantische Dichtart kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und das als erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide", und Hardenbergs (Novalis) gewichtiges Wort: „Die Kunst, Bücher zu schreiben, ist noch nicht erfunden. Sie ist aber auf dem Punkte, erfunden zu werden" zeigen, einander ergänzend, den Anspruch der Romantik.

Für Jungdeutschland hat Ludolf Wienbarg in den „Ästhetischen Feldzügen" das Wort genommen: „Das Streben der neuen Zeit sucht jene sittlichen und politischen Fundamente zu schaffen, die nötig sind, daß die

allgemeinen Zustände allen Edelwollenden ein Leben in Freiheit und Schönheit gestatten, wie es Goethe für sich erstrebte. Die Schriftstellerei ist kein Spiel schöner Geister, kein unschuldiges Ergötzen, keine leichte Beschäftigung der Phantasie mehr, sondern der Geist der Zeit, der unsichtbar über allen Köpfen waltet, ergreift des Schriftstellers Hand und schreibt ein Buch des Lebens mit dem ehernen Griffel der Geschichte. Die Dichter und ästhetischen Prosaisten stehen nicht mehr, wie vormals, allein im Dienste der Musen, sondern auch im Dienste des Vaterlandes, und allen mächtigen Zeitbestrebungen sind sie Verbündete. Ja sie finden sich nicht selten im Streit mit jenem schönen Dienst, dem ihre Vorgänger huldigten, sie können die Natur nicht über die Kunst vergessen machen; sie können nicht mehr so zart und ätherisch dahinschweben, die Wahrheit und Wirklichkeit hat sich ihnen zu gewaltig aufgedrungen, und mit dieser, das ist ihre Schicksalsaufgabe, müssen sie so lange ringen, bis das Wirkliche nicht mehr das Gemeine, das dem Ideellen feindlich Entgegengesetzte ist."

Und wiederum, zum drittenmal, erhebt sich der Anspruch der Jüngsten in den Worten Otto Brahms, des Herausgebers der „Freien Bühne für modernes Leben": „Wir schwören auf keine Formel und wollen nicht wagen, was in ewiger Bewegung ist, Leben und Kunst an starren Zwang der Regel anzuketten. Dem Werdenden gilt unser Streben, und aufmerksamer richtet sich der Blick auf das, was kommen will, als auf jenes ewig Gestrige, das sich vermißt, in Konventionen und Satzungen unendliche Möglichkeiten der Menschheit einmal für immer festzuhalten. Nur wer die Forderungen der gegenwärtigen Stunde im Innern frei empfindet, wird die bewegenden geistigen Mächte der Zeit durchdringen als ein moderner Mensch."

Das durchgehende Prinzip in diesen Aussprüchen ist dasselbe: der Literatur der Vergangenheit, des „ewig Gestrigen" jede fortwirkende Macht und Bedeutung abzusprechen und an die Produktion des Augenblicks die eigentliche Erfüllung des höchsten Zweckes aller poetischen Literatur überhaupt zu knüpfen. Natürlich liegt der Gedanke, daß auch das Heute zum Gestern werden muß, selbst für einen Quartaner nahe genug, aber wie in Revolutionen keine die anderen verdrängende und mordende Partei nach dem Morgen fragt, so hat es den Wortführern unserer literarischen Revolutionen jedesmal genügt, die Herrschaft über den Tag und die Stunde zu gewinnen, ja auch nur den Schein zu erwecken, als ob diese Herrschaft gewonnen wäre. Das ungesunde Verhältnis zu den bleibenden Schöpfungen der großen Literaturentwickelung hat Anschauung und Kritik in allen drei Bewegungen um so mehr vergiftet, als es ja nie gelingen konnte und in der Tat keiner der drei revolutionären Schulen gelungen ist, Seelen und Sinne der Menschen ausschließlich an das eigene Wollen und Können zu ketten, als die ingrimmigste Fehde gegen die Vergangenheit in der Tat immer nur der jüngsten oder vielmehr der Vergangenheit galt, von der man

bestimmt empfand, daß sie auch noch als Gegenwart und daher als ein Hemmnis erschien für die Alleinherrschaft oder Schreckensherrschaft der zur Spitze strebenden, sich selbst und nur sich verkündenden Partei, Klique, Gruppe, Schule oder wie man sie sonst nennen will.

Gemeinsam ist den drei literarischen Revolutionen, die wir im neunzehnten Jahrhundert gesehen haben, das bald im Geheimen wirkende, bald offen hervorbrechende leidenschaftliche und einseitige Verlangen, die Literatur erst bei sich beginnen und deren ganze seitherige Entwickelung in den Augen des deutschen Volkes als eine untergeordnete und halb verächtliche Vorstufe erscheinen zu lassen. Gemeinsam ist ihnen ferner der trotzige Anspruch, das wahre Verhältnis der Poesie zum Leben und des Lebens zur Poesie (die Jungdeutschen sagten freilich nur zur Literatur, da ihnen die Poesie einmal für allemal gleichgültig war) erst entdeckt zu haben. Gemeinsam ist ihnen endlich die ganz eigentümliche Tatsache, daß, während das Verlangen, der Anspruch und die vernichtende Kritik gegen frühere Entwickelungsperioden dieselben bleiben, das ursprünglich ins Auge gefaßte Ziel nach Verlauf eines Jahrzehnts so überraschend wechselt, wie die Dekoration in irgend einem abwechslungsreichen Drama.

Hält man den Vergleich einer literarischen Revolution mit einer weltgeschichtlichen fest, so kann man sagen, daß sich die schärfere, extremere Partei, so lange die revolutionäre Stimmung und Spannung dauert, regelmäßig an die Stelle der zuerst führenden und vorwärts drängenden setzt. So verwandelte sich in der Periode der Romantik um 1808 und 1809 die ursprüngliche freie Dichtung, die als obersten Grundsatz verkündet hatte, daß der Dichter kein anderes Gesetz über sich leide, als die Willkür seiner Phantasie und Empfindung, in eine der alten Kirche, ihren Dogmen und Überlieferungen gläubig untergeordnete Hingebung an den Weltbeherrschungsgedanken des Katholizismus und in eine strenge Dienstbarkeit der Literatur und Kunst. So mußte um 1840 das junge Deutschland den ursprünglich gepriesenen und verfochtenen Liberalismus mit dem Radikalismus vertauschen, und an die Stelle der eifrigen Apostel des modernen Stils und der alleinseligmachenden Prosa eine in Platens Spuren wandelnde vers- und klangfrohe politische Lyrik treten sehen, gegen die auch der bitterste Spott Heinrich Heines im „Atta Troll“ zunächst nichts ausrichten konnte. So hat es auch in der jüngsten literarischen Revolution etwa nur ein Jahrzehnt bedurft, um an die Stelle des zuversichtlich dreinfahrenden Naturalismus, mit dem die Bewegung anhob, die symbolistische Schule oder Gruppe jüngerer Dichter in den Vordergrund zu stellen, so daß selbst alte Häupter der verwegenen und herausfordernden Wirklichkeitsschilderung und Elendspoesie anfangen, sich und ihre Bewunderer mit erquälten Märchen, die eine tiefere und tiefste Deutung einschließen, zu verwirren.

Man kann in allen drei Fällen zugeben, daß die Keime zu der

zweiten, die erste ablösende und für einen Irrtum erklärende Entwickelung immerhin schon in den Anfängen der jedesmaligen Gärung und Bewegung vorhanden waren. Und man wird vor allen Dingen nicht vergessen dürfen, daß in der romantischen wie in der jungdeutschen und jüngstdeutschen Revolution immer nur ein Bruchteil der ursprünglichen Führer die zweite, aus der ersten hervorspringende Partei angefeuert und gelenkt hat. Von den ersten Häuptern der Romantik unterwarf sich im Grunde nur Friedrich Schlegel der katholischen Kirche und dem neu emporstrebenden Ultramontanismus vollständig, sein Bruder August Wilhelm und Ludwig Tieck folgten nur zögernd, halb widerwillig und vorübergehend der neuen Losung, Novalis war vor der entscheidenden Wendung aus dem Leben geschieden, Heinrich von Kleist und Achim von Arnim verleugneten niemals ihren märkischen Protestantismus. Aber um Friedrich Schlegel und sein zweites Panier scharten sich alsbald die jungen katholischen Talente von Clemens Brentano und Görres bis zu Eichendorff und die Gruppe der Konvertiten. Sie waren es, die der Romantik das Gepräge gaben, das alsbald zu vorwiegender, wenn nicht ausschließlicher Geltung gelangte.

Während um 1840 die eine Gruppe der Schüler Hegels, zu denen Gutzkow, Theodor Mundt und andere zählten, den Glauben an die alleinseligmachende zeitgemäße Prosa, den publizistisch-belletristischen Mischstil festhielten, vertraten die von jüngern Hegelianern redigierten und geschriebenen „Hallischen Jahrbücher" mit schneidiger Ausschließlichkeit die künstlerische Form einer ausschließlichen Tendenzpoesie. „Wenn der Zweck absolut ist, so wird auch sein Effekt absolut und seine Realisierung ewig sein," rief Arnold Ruge. „Die Geschichte schweigt, das Leben ist der Tod überall, wo es nur ein Privatleben gibt. Die Interessen, welche das Herz des politischen Menschen erfüllen, müssen in Wissen und Kunst erfaßt werden . . . . Wer poetisches oder philosophisches Talent hat, der hilft auf den Trümmern der Romantik die neue Welt aufbauen, die Welt der wahren, freien Humanität. Wer daran nicht glaubt, der hat keine Religion, und wenn er das Wort stündlich im Munde führte." In der scharfen Betonung des politischen Elements und der Notwendigkeit der politischen Opposition übertrumpften die Vorfechter der politischen Lyrik (die nur zu gern auch eine politische Epik und Dramatik gewesen wäre) die Jungdeutschen von 1830, aber sie wurden die schärfsten Gegner der loddrigen Stil- und Sprachmischung, die etwa ein Jahrzehnt lang als besonders „modern" gefeiert worden war, und deren Produkte sich, nebenbei gesagt, heute so veraltet und geschmacklos ausnehmen, daß die alten Volksbücher des sechzehnten Jahrhunderts und der „Simplicius Simplicissimus" dagegen funkelnagelneu erscheinen.

In demselben Verhältnis steht während der noch tätigen dritten Literaturrevolution die symbolistische Gruppe oder Schule zu der ihr vorausgegangenen naturalistischen. Auch sie teilt fast durchgehend mit den

Naturalisten den Ekel am Leben, die schwarzsichtige Charakteristik der Menschen, die Nachklänge zum Salomonischen: „Es ist alles eitel!"; ihre Grundstimmung ist elegisch-pessimistisch, während die der Naturalisten meist ingrimmig-pessimistisch erschien. Aber die Symbolisten kehren teilweis, wie ehedem die politischen Dichter, zur durchgebildeten Form zurück und schauen von deren Höhe mit schlecht verhehlter Geringschätzung auf die wüste Wirklichkeits- und Elendsschilderung der Naturalisten hinab, die über uns ausgegossen wurde, wie man einen Eimer schmutziges Wasser ausgießt. Oder sie schaffen sich auch eine Form, die sie für den natürlichen Ausdruck elementarer Empfindung, für Urlyrik ausgeben, die vag und stammelnd genug erscheint, aber doch im Gegensatz zur charakteristischen Prosa der Naturalisten reinen Blutes steht.

Die Verschärfung der ursprünglichen Anschauungen und Forderungen gilt in Revolutionen immer als eine Läuterung. In diesem Punkt treffen in drei ganz verschiedenen Zeiten die katholischen Romantiker von 1810, die politischen Freiheitssänger von 1840, die symbolistischen Träumer von 1890 genau zusammen. Und gemeinsam ist ihnen die entschlossene Leugnung der früheren Ideale ihrer Bewegung. Sie alle gaben vor, die natürliche Fortsetzung und Entwickelung der Anfänge zu vertreten und rückten jene Anfänge in ein völlig anderes Licht. Von der Gruppe der katholischen und kotholisierenden Romantiker war eigentlich nur die herbe Dorothea Schlegel ehrlich genug auszurufen: „Alles, was der Menschen Kunst und Empfindung hervorbringt, das soll dazu dienen, des Herrn Dienst zu verherrlichen und ein ewiges Gut der ewigen Kirche sein und bleiben. Da, wo alle Kunst herkommt, von Gott, dort soll sie auch wieder zurückströmen, jeder andere Gebrauch zu vorübergehender Eitelkeit der Menschenleiber und -leben ist unheilig und des göttlichen Ursprungs nicht würdig." Sie verurteilte deshalb ihre eigene literarische Tätigkeit vom Anfang des Jahrhunderts erbarmungslos: „Solche Bücher, wie ich sie schreiben kann, sollten in einer so geheimnisreichen, ahnungsvollen und vorbereitenden Zeit, wie die unserige, gar nicht geschrieben werden dürfen; die Menschen müßten eigentlich jetzt gar keine Zeit haben, dergleichen zu lesen. Dieses Urteil trifft gerade den »Florentin« am allerhärtesten." Und mit voller Lust an ihrer neuen Tendenz suchte Dorothea ihren Gatten Friedrich Schlegel anzustacheln, einen Kaiser Karl V. zu dichten, weil ihr „dieser sanfte königliche Held in seinem Kampfe gegen die schlechte Zeit, die er vergeblich aufzuhalten bemüht war," rührend, tragisch und heilig erschien. Friedrich Schlegel selbst, der sich wohl hütete, diesen Karl V. zu schreiben, gab keinen Bruch in seiner Weltanschauung zu und deutete mit der Kunst des Sophisten seine Unterordnung unter die heilige Kirche in die Waldfreiheit der ursprünglichen romantischen Doktrin hinein. Clemens Brentano hätte, als er die „Romanzen vom Rosenkranz" dichtete, niemals zugegeben, daß zwischen diesen und seinem wilden Godwi-

roman eine breite Kluft lag; Zacharias Werner berief sich nach seinem Übertritt zur alten Kirche darauf, daß er schon in den „Söhnen des Tals“ einen „geläuterten Katholizismus“, als das eine, was not tue, verlangt und vertreten habe. Die jungdeutsche Literaten- und die radikale Lyrikergruppe der vierziger Jahre waren nicht nur ihren Zielen, sondern auch den Personen nach viel schärfer getrennt, als die freie und die ultramontane Romantik; immerhin nahmen Gutzkow und Wienbarg, seit dem Auftreten Herweghs und Dingelstedts, die Miene an, sich niemals gegen die künstlerische Form als solche aufgelehnt und die Mischprodukte der dreißiger Jahre immer nur als Übergänge betrachtet zu haben. Die Lobredner der politischen Lyrik aber betonten gewaltig, daß der geistige Gehalt des Liberalismus, der Hegelschen Philosophie und der neueren Literatur in den Klängen der politischen Lyrik mit enthalten seien; Arnold Ruges „Deutsche Jahrbücher“ wiesen die Anschuldigung, daß der Geist dieser jüngsten Dichtung nur verneinend sei, mit dem Trumpf zurück: „Man gebe sich nur einmal die Mühe die verschrieene Negation näher anzusehen, und man wird finden, daß sie durch und durch selbst Position ist. Für diejenigen freilich, die das Vernünftige, den Gedanken, weil er nicht stillsteht und sich bewegt, für nicht positiv erklären und deren kraftloses Epheugemüt einer alten Mauerruine, eines Faktums bedarf, um sich an ihn zu halten, für die ist aller Fortschritt Negation. In Wahrheit aber ist der Gedanke in seiner Entwickelung das allein Ewige und Positive, während die Faktizität, die Äußerlichkeit des Geschehens eben das Negative, Verschwindende und der Kritik anheimfallende ist.“ Robert Prutz, selbst einer der Hauptvertreter der politischen Lyrik, erwies mit unermüdlicher Betriebsamkeit, daß alle Herrlichkeiten des prosaischen Jahrzehnts, der aus der Philosophie geborenen freien Gedanken und der ersten politischen Regungen geläutert und verklärt in der Oppositionspoesie wiederkehrten. Rudolf Gottschall, der sich ihr in früher Jugend anschloß, rühmte ihr noch Jahrzehnte später nach, daß die politische Lyrik die „Erbschaft Börnes“ angetreten habe. „Weder Heines zerrissene Form, noch das ahnungsvolle Irrlichtelieren unbestimmter Phantasien konnte ihr genehm sein; sie brauchte Energie des Ausdrucks, Ganzheit und Geschlossenheit der Kunstform, Pathos und ernsten würdigen Mannesschritt, statt aller phantastischen und frivolen Seitenpas. Die politische Lyrik parodierte die Romantik nicht mehr; sie betrachtete jede Donquixoterie als geistig überwunden und wandte sich in unmittelbarem Anlaufe gegen den Staat und die Gesellschaft, insoweit beide nicht mehr den idealen Ansprüchen genügten. So schloß sie sich an den junghegelschen Radikalismus an. — Die politische Lyrik trat mit Begeisterung für das öffentliche Leben auf, das sie durch die Macht des Gedankens in Fluß bringen wollte,“ worauf sich bekanntlich die antilyrischen und antikünstlerischen jungdeutschen Halbbelletristen auch berufen hatten.

Und zum dritten Male wird der Nachweis der Übereinstimmung oder

vielmehr der Nachweis geführt, daß die symbolistische Poesie in natürlicher Steigerung aus der naturalistischen erwachsen sei. Wenn hierbei die kritischen Vertreter der „modernsten Moderne“ immer wieder auf Ibsen pochen, so wissen sie wohl, was sie tun, denn in der Tat fließt in dessen Dramen die Energie einer ganz konkreten Schilderung zumeist widerwärtiger und krankhafter Individuen mit einer hineingeheimnisten symbolischen Bedeutung und mystischen Allgemeingültigkeit ihrer Antriebe und Irrtümer zusammen. Aber natürlich genügt dieser Symbolismus den Äußersten nicht. Und ganz unumwunden meint denn auch ein poetisch kritischer Hauptvertreter des Symbolismus, daß dieser die vorausgegangenen Phasen der Entwickelung allein in sich schließe. Denn „in dem gemeinsamen Ansturm der Individualisten und der Sozialisten drückt sich für den Kulturästhetiker gar nichts weiter als die Tatsache aus, daß dem modernen Menschen das Dogma der Nächstenliebe schon genug in Fleisch und Blut, ins sinnliche Gemüt, ins Unwillkürliche übergegangen ist, um es nun entbehren zu können und im Kampf für neue Seelengüter immer entbehrlicher zu machen. — Die Menschheit wird sich vom Kampf um ethische Normen, von Zwangseinrichtungen und Schutzvorschriften für das Ineinanderwirken der Gesellschaft und des Einzelnen, überhaupt je länger je mehr befreien, je ästhetischer sie nämlich wird.“ Herr Richard Dehmel stellt uns dieses Idealziel, dem die symbolische Dichtung die Menschheit entgegenführen soll, und die Behauptung, daß der „autonome Egoismus um der Selbstergründung willen, lediglich ein Mittel zur Ersteigung abnormer Bewußtseinsstufen darstellt, also die Gesellschaft fördert“ nicht etwa im blutigen Hohn, sondern im vollen Ernst vor Augen, denn „die Gattungstriebe treiben sich gegenseitig zur Entfaltung und schützen einander vor Überwucherung.“ Die symbolische Dichtung schließt, scheint es, alle Naturkraft und Weltfülle in sich, wie der autonome Egoismus die — Nächstenliebe.

Gemeinsames Kennzeichen aller Revolutionen, besonders der literarischen, ist endlich die leidenschaftliche Feindseligkeit gegen eine hervorragende Gestalt aus dem Kreise der Gegner, die sich in politischen wie literarischen Revolutionen in dem Maße steigert und erhitzt, in dem sich die feindselig Schmähenden bewußt werden, daß sie mit ihrer Leidenschaft allein stehen und die Welt gute Gründe hat, die Lästerung vom Urteil zu unterscheiden. Ganz so sinnlos gellend, wie die Pariser Jakobiner „Tod Pitt und Koburg!“ schrieen, während sie kaum wußten, wer die Leute waren, sind natürlich die Losungen literarischer Parteien nicht. Aber interessant und charakteristisch bleibt es, wie auf dem Höhepunkte der romantischen Bewegung nach und nach Goethe (den die Gebrüder Schlegel ursprünglich noch als den einzigen wahrhaften Dichter der Gegenwart gepriesen hatten) an die Stelle Schillers trat, das heißt immer mehr zum Zielpunkt des Mißwollens und Mißurteils der Romantiker wurde. Immerhin trugen die erbitterten Romantiker, bis auf wenige Ausnahmen, in sich eine gewisse Scheu, ihre Geringschätzung und

ihren leidenschaftlichen Ingrimm öffentlich zu bekennen und tauschten sie zumeist in Briefen aus, die zum Teil erst lange nach ihrem Tode gedruckt worden sind.

Was sie in diesem Punkt etwa verabsäumt hatten, holten zwei Jahrzehnte später die Jungdeutschen nach, vor allen Wolfgang Menzel, der trotz seiner späteren Feindseligkeit gegen Gutzkow und dessen Genossen die hölzerne Brücke von der Romantik zum jungen Deutschland schlug und den stillen und lauten Haß gegen Goethe der neuen Generation von 1830 getreulich überlieferte. Doch wurde schon um die Mitte der dreißiger Jahre von den Jungdeutschen eine Frontveränderung beliebt, und die „Theaterbildung" Goethes, von der Theodor Mundt gesprochen hatte, verwandelte sich wieder in die tiefe und freie Weltbildung. Der von den Jungdeutschen ohne Wandel und allseitig befehdete Dichter und Schriftsteller blieb Ludwig Tieck. Nicht die wirklichen Mängel seines improvisatorischen Talents und die Neigung des Dichters zum geistreich Formlosen und Fragmentarischen, in denen er ganz entschieden Berührungspunkte mit Jungdeutschland hatte, sondern die Vorzüge Tiecks und sein unverwüstliches Grundgefühl für das Ganze des Lebens und das Elementare in der Poesie, die Größe seiner Literaturauffassung und Literaturkenntnis machten den Begründer der modernen Novelle zum Gegenstande der gehässigsten, unablässigsten Angriffe.

Für die Modernen muß Paul Heyse die Rolle übernehmen, die die spätere, die katholische Romantik Goethe und das junge Deutschland Tieck zuteilten. „Männer wie Paul Heyse" läßt sich Wilhelm Weigand vernehmen, sind bei aller Begabung fast nie das Glück einer Literatur, ja eher ein Unglück zu nennen, insofern sie als Pfleger eines gealterten engen Geschmacks die Bildung neuer Formen mit neuem Gehalt verhindern. Sie sind geborene Epigonen: die Schönheit der übernommenen Form wird zur charakterlosen Glätte, die Pflege des Idealen zur Feigheit vor den schrecklichen Seiten und Problemen des Lebens, die bewußte Künstlerschaft zu seichtem Epikuräertum, und ehe man sichs versieht, ist auch die Manier da." Nun sind wir sicher der Meinung, daß Paul Heyse weder ein Goethe noch ein Tieck ist, aber es stimmt zum Nachdenken, daß nahezu mit denselben Worten Goethe von den Heißspornen der Romantik und Tieck von denen des jungen Deutschlands charakterisiert und „vernichtet" worden ist.

Die Vergleichung der drei literarischen Revolutionen und der in ihnen wiederkehrenden Erscheinungen könnte noch ein gutes Stück weiter verfolgt werden. Nicht uninteressant würde es sein, mit dem jedesmal erklingenden leidenschaftlichen Schrei nach Natur die ebenso jedesmal auftauchende Vorherrschaft der gequältesten Reflexion und die Lobpreisung abstruser literarischer Gelehrsamkeit im einzelnen zu vergleichen. Doch für unsern Hauptzweck haben wir schon zu viel der Einzelheiten erörtert, und es gilt die entsprechenden Folgerungen aus ihnen zu ziehen.

Sucht man den Kern der zahllosen theoretischen Schriften, die in allen drei Revolutionen verfaßt worden sind und jedesmal einen Teil des Publikums mit fortgerissen, es überzeugt oder doch in seinen Überzeugungen beirrt und unsicher gemacht haben, so ist es überflüssig, auf die Grundverschiedenheit der Anschauungen der Romantiker, der Jungdeutschen und der Modernen hinzuweisen. Jedermann kennt sie, und eine beständig wachsende Literatur sorgt, wenigstens für die Romantik und das junge Deutschland, daß auch die verborgensten Einzelheiten und die unwesentlichsten persönlichen Schwankungen des literarischen Glaubensbekenntnisses bei den Vertretern jeder Schule erörtert werden. Von viel größerer Wichtigkeit ist eine allgemeine Erscheinung, die sich bis auf diese Stunde in der ästhetisch-kritischen Agitation wiederholt, und die darin besteht, daß durch eine entscheidende Weglassung aus richtigen, an sich unbestreitbaren Vordersätzen falsche Schlüsse gezogen und als Wahrheiten verbreitet werden. Es ist ja gewiß, daß im guten oder schlimmen Sinne jede Generation wirklich schöpferischer Talente der Natur und dem Leben neue Gestalten, Stimmungen und Schilderungen abgewinnt, es ist natürlich und wenigstens begreiflich, daß in revolutionären Perioden gerade dieser Neugewinn überschätzt und einseitig bevorzugt wird, es ist ferner unleugbar, daß auch längst bekannte Erscheinungen der Welt und der Menschheit durch die Gesamtanschauung einer neuen Schule wie einzelner großer Dichter in eine neue Beleuchtung gerückt werden können.

Weil dies so ist und immer so sein wird, unterliegt die revolutionäre Parteikritik nur allzu oft, und vorzugsweise in den literarischen Revolutionen, die wir hier im Auge haben, der Versuchung, die Hauptsache zu vergessen und zu verschweigen: daß nämlich auch die größte Summe dessen, was neue Dichter und Künstler neu zum Bilde der Welt hinzubringen, was sie in neuer Auffassung, größerer Schärfe der Wirklichkeit, mit tieferem Eindringen als seither schauen und darstellen, doch nur ein Teil, meist ein verschwindender Teil, der gesamten Natur und des gesamten Lebens ist. Das Kunstgigerl aller Zeiten, der dilettantische Tropf, der die jedesmalige Mode für die normale Tracht hält und gerade Empfänglichkeit und Urteil genug hat, das äußerlich Neue vom Überlieferten unterscheiden zu können, bildet sich darum immer wieder ein, daß Shakespeare und Goethe Welt und Leben falsch gesehen und unzulänglich wiedergegeben hätten. Dieser Gesell sah in den Tagen Tiecks und Hardenbergs nur in deren Gebilden Natur und Seele, schwor in den Tagen der Jungdeutschen nur auf Heines Gefühl und Witz, auf Börnes politischen Zorn und Freisinn und schwört heute wieder, je nachdem, auf die erschütternde Wirklichkeitsschilderung von Hauptmanns „Webern“ und „Fuhrmann Henschel“ oder auf die symbolische Tiefe der „Versunkenen Glocke“ und des „Mitmenschen“ von Richard Dehmel. Und alle dreimal stellte und stellt er sich an, als ob das gesamte Leben in den kleinen neugewonnenen Teilen aufgegangen sei, als ob der heute zum ersten-

mal erblickte oder dem Felsen entschlagene Quell den Strom und das Weltmeer aufgetrunken habe.

Schlimmer als dieser Kunstfreund wirkt in allen literarischen und künstlerischen Revolutionen der Ästhetiker und Kritiker, der den Glauben verbreiten hilft, daß gerade die neueste Entwickelung alle vorangegangenen überflüssig mache, weil sie die vorangegangenen einschließe. Dem schaffenden Dichter und Künstler, der einen neuen Brunnen des Lebens erschlossen, neue Erscheinungen des Daseins erfaßt hat, ist es leicht zu verzeihen, wenn er sich über das Verhältnis seines Neuen zum Ganzen der Welt täuscht, auch wird der Schaffende, sofern er der echte ist, in allen Perioden der Kunst, nach rasch verfliegender revolutionärer Glut den zerrissenen Zusammenhang mit der Natur und dem Leben, die vor ihm waren und nach ihm sein werden, um so rascher wiedergewinnen, je tiefer, natürlicher und wertvoller das Besondere ist, das er zuerst geschaut und gestaltet hat. Der Kritiker hingegen, der ganz wohl weiß, daß die Geschichte der Dichtung eine Kette von Entwickelungen ist, in der die Glieder so wenig wie irgend welche Zeiten der Geschichte, nicht bloß um der folgenden Glieder, sondern um ihrer selbst willen da sind, der aber die Miene annimmt, als ob das letzte im Augenblick angefügte Glied der Kette ein Zauberring sei, der alle Entwickelungen mit umspannt, hilft jedesmal nur die Verwirrung des Augenblicks vermehren.

Dieser Zug zu sophistischer Täuschung, die irgend einen Teil für das Ganze ausgibt, ist den kritischen Vorkämpfern revolutionärer literarischer Bewegungen besonders eigentümlich. Wir haben schon daran erinnert, daß Friedrich Schlegel die romantische Dichtart „allein“ für „unendlich“ erklärte. Und energisch sagte er mit bestimmter Beziehung auf die Romantik: „In allem, was der Künstler macht, kann nichts Unnatürliches sein, denn wenn er als Mensch auch auf den allertollsten Gedanken verfällt, so ist er doch schon gerade darum natürlich. Was auch der Künstler tut, es ist wohlgetan.“ Der „wahre Dichter“ allein, der ihm mit dem „echten Romantiker“ identisch ist, „führt das Leben aus der Verwirrung der Gegenwart heraus und durch diese hindurch bis zur letzten Entwickelung und endlichen Entscheidung. Dadurch greift seine Darstellung in die Zukunft ein und stellt uns die Geheimnisse des inneren Menschen vor Augen“. Gegen die Anschuldigung, der Klarheit zu ermangeln, schleuderte Görres den Satz: „Nicht helle Klarheit soll von dem Kunstgebilde strahlen, nicht durchsichtig soll sich sein Innerstes dem Blick erschließen: eine liebliche Dämmerung, ein gefälliger Schein soll um seine Oberfläche spielen und uns in seine unergründliche Tiefe laden. Das Tiefverborgene, das Unaussprechliche ist der wesentliche Reiz der Kunst, sie bedarf der Wahrheit nicht, denn Psyches Lampe macht den Amor fliehen, das Licht tut dem Gemüte nicht not.“ Und die naheliegende Anschuldigung, daß die romantische Poesie vielfach ins spielerisch

Nichtige, Kleinliche hinüberschwanke, suchte August Wilhelm Schlegel bei Gelegenheit seiner Anzeige von Tiecks Volksmärchen mit dem Satze zu entkräften: „Die Unschuld einer Muse, welche weder ein bloß leidenschaftliches Interesse zu erregen sucht, noch dem gröberen Sinne schmeichelt, noch moralischen Zwecken frönt, kann leicht als Unbedeutendheit mißverstanden werden.“ Überall liegt diesen kritischen Aussprüchen die Forderung oder vielmehr die Zumutung zu Grunde, das neue Einzelne für das große Ganze der Poesie, die jüngste Erscheinung für die Totalität der Welt zu halten.

Noch fanatischer und anspruchsvoller zeigten sich die kritischen Vorkämpfer des jungen Deutschlands. Über die Unzulänglichkeit des Mischstils von Poesie und Publizistik half nur die freche Zuversicht hinweg, daß in ihm weder Vergangenheit noch Gegenwart, sondern lauter Zukunft enthalten sei. „Alle Schriften, die unter der Atmosphäre dieser Zeit geboren werden, sehen aus wie Reisebücher, Wanderbücher, Bewegungsbücher“, ruft Theodor Mundt. „Die neue Ästhetik wird sich daran gewöhnen müssen, diesen Terminus ordentlich in Form Rechtens in ihre Theorien und Systeme aufzunehmen. Die Zeit befindet sich auf Reisen, sie hat große Wanderungen vor und holt aus, als wollte sie noch unermeßliche Berge überschreiten, ehe sie wieder Hütten bauen wird in der Ruhe eines glücklichen Tales. Noch gar nicht absehen lassen sich die Schritte ihrer befriedigungslosen Bewegung, wohin sie dieselben endlich tragen wird, und wir alle setzen unser Leben ein, an ihre Bewegung, die von Zukunft trunken scheint. Und daher das Unvollendete dieser Bewegungsbücher, weil sie noch bloß von Zukunft trunken sind und keiner Gegenwart voll.“ Obgleich Gutzkow wußte, daß die Tendenz in ihrer Allgemeinheit der Wahrheit des Individuums wie der Schönheit der Form ermangelte, orakelte er dennoch: „Wüßten wir nicht, daß das neunzehnte Jahrhundert um so viel poetischer ist, als das achtzehnte prosaisch war, so würden wir nicht begreifen, wie in so kurzer Zeit sich alle Gesichtspunkte der Literatur umwerfen konnten. Früher hielt man es für genialisch, der Zeit auf den Fuß zu treten, ihr den Sand aus dem Stundenglase zu verschütten, sie zu ignorieren im gelindesten Falle, jetzt dagegen wird es für die Weihe des Genius gehalten, die Freundschaft der Zeit zu besitzen, ihr junger Vertrauter, ihr Herold und Apostel sein. — — Die Literatur ist die Zuflucht geworden für die Hoffnungen und Interessen, die eigentlich der Staat zu befriedigen hat. In Zeiten der Tyrannei sucht man in der Poesie die Garantie seiner natürlichen Freiheit. Die Strahlungen der Überzeugung und des freien Gedankens finden dann in der Literatur ein Medium, das ihr Licht in das milde Farbenspiel einer gebrochenen Reflexion leitet, welches eher Duldung findet. — Die Tendenz ist kein Spiel, sie muß siegen oder besiegt werden, weil sie auf Interessen beruht.“

In einer Besprechung von Laubes „Reisenovellen“ heißt es: „Der volle Augenblick schließt alles Wertvolle der Vergangenheit mit ein. In

dem freudigen Lebensgenuß, dem politischen Hochgefühl des freien Menschen liegt alles — Laubes goldener Sonnenschimmer des Tages birgt Höltyschen Mondschein mit obligater Wehmut, Goethischen Morgenglanz und Liebesseligkeit in sich." Diese überschwängliche Kritik könnte man allenfalls für eine bloße Trompetenfanfare halten, aber es ist offenbar bitter ernst gemeint, wenn Gutzkow erklärt: „So ist mit einem Worte die neuere Poesie trotz ihrer Anknüpfungen an frühere Zustände immer in unmittelbarer Nähe des Moments; sie bekämpft denselben, sie unterwühlt oder sie verachtet ihn, indem sie ihn ignoriert. Es liegt in all den beliebigen Richtungen, welche neuere Dichter genommen haben, doch immer wieder eine Straße, wo sie auf die Gegenwart zurückkommen. — Zu allen Zeiten hat es für eine Gattung der Poesie mehr Gunst der Umstände gegeben, als für die andere. Im Roman hauptsächlich sprechen sich alle Anforderungen aus, welche die Menschen heute an die Poesie machen. Wie in alten Zeiten das Drama alle Gattungen der Poesie in sich vereinigte, so soll jetzt der Roman vom Wesen aller derselben einen Anklang geben, so daß die Poesie des Reimes jetzt weit weniger gepflegt und beliebt ist, als die in prosaischer Form auftretende, wo das schöne Ineinanderspiel von Kunst und Leben anschaulicher wiedergegeben werden kann." Also immer wieder die Vorstellung, daß das Neue auch das Ganze, der Augenblick mit seinen zufälligen Interessen das Leben und die Welt sei.

Dementsprechend zeigt sich auch die vorkämpfende Kritik der „Moderne" von der erhitzten Stimmung erfüllt, die „dem kommenden Nervenmenschen, der nur mit den Nerven erlebt, mit den Sinnen, mit dem Gehirn, der nichts empfindet, der weder leidenschaftlichen Elan noch Pathos kennt" (H. Bahr), alle Vorzüge und Eigenschaften der Vergangenheit und natürlich viel neue dazu zuweist. Die ingrimmigste Fehde der einzelnen Gruppen und Kliquen innerhalb der revolutionären Partei hebt deren gemeinsamen Anspruch nicht auf, daß die Besonderheit jeder einzelnen Gruppe oder Klique alles einschließe, was überhaupt poetisch darstellbar und noch darstellenswert sei. Die Zuversicht der Theoretiker der jüngsten literarischen Revolution kommt jener der Vertreter der romantischen und jungdeutschen Revolution völlig gleich, ja übertrifft sie noch in dem Maße, als sich das naturwissenschaftliche Selbstbewußtsein des gegenwärtigen Geschlechts über das historisch-ästhetische vergangener Tage erhebt. „Im Angesicht von Gesetzen — heißt es in W. Bölsches „Naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik" — können wir die Frage aufwerfen: Wie wird der Held meiner Dichtung unter diesen und jenen Umständen handeln? Wir fragen zuerst: Wie wird er denken? Hier habe ich die äußere Ursache, was findet sie in ihm vor? Was liegt als Erbe in seinem Geistesapparat, was hat die Bildung und Übung des Lebens darin angebahnt, welche fertigen Gedankenlinien wird jene äußere Tatsache erregen,

wie werden diese sich hemmen oder befördern, welche wird siegen und den Willen schaffen, der die Handlung macht? — Eine derartige Dichtung wäre in der Tat eine Art von Mathematik, und indem sie es wäre, hätte sie ein Recht, ihr Phantasiewerk mit dem stolzen Namen eines psychologischen Experiments zu bezeichnen. — — Wenn die Literaturgeschichte dereinst mit dem Werkzeuge einer geläuterten darwinistischen Methode die Wurzeln dessen aufdecken wird, was wir jetzt Realismus in der Poesie nennen, so wird der Haß der gereizten Parteien sich versöhnen müssen in der Erkenntnis ihres gemeinsamen Ursprungs. — — Indem wir scheinbar neue Wege wandeln, werden wir unbewußt doch nur das bessere Teil unserer großen literarischen Vergangenheit aufbauen." Die Überlegenheit der Moderne gegenüber aller Vergangenheit bleibt dem Ästhetiker (der nebenbei gesagt das Geistvollste und Sachlichste zu Tage fördert, was bisher zu gunsten der jüngsten Revolution geltend gemacht worden ist) gleichwohl unzweifelhaft: „denn hohe Ideen aus der Sonne zu lesen, ist unverhältnismäßig viel leichter als aus einem Sandkorn."

Edgar Steiger, der Verfasser der vielgenannten sozialdemokratischen „Zwickauer Dramaturgie", spricht wiederum zwar der ersten augenblicklich waltenden Generation der Moderne die Müdigkeit der Kinder einer „dem Untergange geweihten Kulturwelt" zu und läßt diesen Kindern entweder nur die wehklagenden Delirien des Todeskampfes oder die Fähigkeit, „dem sterbenden Verbrecher Kapitalismus" einen immer schärferen Spiegel seiner Sünden vorzuhalten. Dafür aber soll der Dichter der Zukunft — der morgen oder übermorgen erscheinen kann, wäre nur erst der große Krach da — ein Starker, ein fröhlicher Überwinder, ein „Tatmensch des neuen Jahrhunderts sein, der von seinem Vorgänger die neuen Augen und die feinen Nerven und den nach innen gewandten Blick geerbt, aus der Tiefe der gärenden Volkskraft aber die Lebensfreude und die Hoffnung und den Mut und die Kraft und die Selbstherrlichkeit geschöpft hat", der mit Leichtigkeit hinausgelangt „aus der drückenden Enge und der verdorbenen Stickluft, in der die Stimmungsmenschlein langsam verglühen, auf das stürmende Meer des großen Lebens, wo der freie Wille mit den Naturmächten kämpft, wo in der Ferne wie das helle Licht eines Leuchtturms das neue moralische Ideal der Zukunftsmenschheit winkt." Darauf, daß wir schwer begreifen, warum und wiefern gerade in dem grauen Einerlei des großen allgemeinen Zuchthauses, das uns die soziale Revolution verheißt, die Lebensfreude gedeihen und der freie Wille, den Philosophie und Naturwissenschaften um die Wette eingescharrt haben, leuchtend auferstehen soll, darauf kommt es hier gar nicht an, sondern auf die überraschende Tatsache, daß alle beiseite gestoßenen und mit Achselzucken geringgeschätzten, wohl gar als „akademisch" verfemten Eigenschaften der großen, die Welt als ein Ganzes fühlenden und fassenden Dichtung nun mit einem Male wieder in Sicht sind. Was wir in der

Dichtung der Gegenwart schmerzlich vermissen, was aber angeblich überwunden, entbehrlich und unbrauchbar war, soll „künftig“ alles wieder aufleben. Nichts wird der poetischen Zukunft fehlen, was die Vergangenheit groß gemacht hat, und alles wird ihr dazu geschenkt sein, was der Augenblick erringt.

Es ist immer dieselbe Taktik revolutionärer Parteien, die in diesem Doppelspiel zu Tage tritt. Im Anfang die wildeste Verneinung, die alles, was besteht, mit Mephistopheles darauf ansieht, daß es wert sei, zu Grunde zu gehen, die leidenschaftlichste Lästerung der gewordenen Größen, die schrankenlose, ja oft sinnlose Anpreisung des Neuen. Sodann aber, wenn sich ergibt, daß die beharrenden Mächte des Lebens wie der Kunst unüberwindlich sind, der Versuch, dem engsten Parteiprogramm, dem eigenen ästhetischen Modedogma die Weltweite, die Tiefe, Fülle und allgemeine Bedeutung eines Evangeliums zuzusprechen. Wüßte man nicht, wie abhängig die Mehrzahl der Menschen von einem immer und immer wieder behaupteten Satz ist, wie kurzsichtig der Blick der meisten ausschließlich am Nächsten haftet, wie unmöglich es viele dünkt, sich vorzustellen, wie die heute gepriesenen Erscheinungen etwa in einem Vierteljahrhundert aussehen werden, so würde es erstaunlich und unbegreiflich sein, daß jener Versuch immer wieder Gläubige findet. „Die Macht des geistreich aufregenden Wortes, der Zauber der Formel und der Pointe“, die R. Haym in seinem vorzüglichen Buch „Die romantische Schule“ den Künsten der romantischen Parteitaktik und Parteiästhetik besonders zuspricht, wirken in allen revolutionären Perioden aufs neue. Gewisse Leute wissen auch aus dem Nachweis der immer gleichmäßigen Wiederholung überreizter Ansprüche und leidenschaftlich einseitiger Anschauungen nur herauszulesen, daß es ein Gesetz sei, was in dieser Wiederholung zu Tage trete. Bis zu der alles entscheidenden Frage, ob dieses „Gesetz“ ohne weiteres zu denen gerechnet werden müsse, denen sich Empfindung und Urteil unterzuordnen haben, versteigen sie sich nicht. Wir aber leben des Glaubens, daß diese Frage vor allem gestellt und klar beantwortet werden müsse.

Der Vergleich so eigentümlicher, in allen drei literarischen Revolutionen wiederkehrender Erscheinungen, die scharfe Betonung des Widersinnigen und der bewußten und unbewußten Täuschungen in allen revolutionären Kunstprogrammen, der Nachweis, daß die leidenschaftlichen und einseitigen Versuche, ein paar bevorzugte Vorstellungen an die Stelle von Natur und Welt zu setzen, regelmäßig gescheitert sind und in aller Zukunft scheitern werden, alles das darf natürlich nicht dahin mißverstanden werden, als ob damit die wirklichen Leistungen und der Gewinn, den die deutsche Literatur auch aus den revolutionären Bewegungen davongetragen hat, in Abrede gestellt oder vergessen werden sollten. Die Zauber der romantischen Märchenpoesie, der wunderbare Nachhall des Naturlauts in der romantischen Lyrik, die besten politischen

Streit-, Kampf- und Zornlieder aus der jungdeutschen und der Periode der politischen Poesie, die eigentümlichsten Gestalten und stimmungsvollsten Zustandsbilder, die dem modernen Naturalismus gelungen sind, wer möchte sie missen? Oder wer verschließt sich gegen die Wirkungen, die die deutsche Romantik auf außerpoetischen Gebieten hervorgerufen und mit denen sie einem Dutzend neuer Wissenschaften das Leben gegeben hat? Wer leugnet, daß die politischen Instinkte und die weltfahrende Betriebsamkeit der Jungdeutschen zwar nicht der Literatur, aber der deutschen Publizistik mannigfach zu gute gekommen sind? Wer verkennt, daß die entschlossenen Zustandsschilderungen und der Wahrheitsfanatismus unserer Naturalisten den Sinn aller wirklichen Talente für die Natur gestärkt und das Gewissen gegen die Sünden der leblosen Überlieferung geschärft haben?

Nicht darum handelt es sich, die unzweifelhafte Bedeutung dieser revolutionären Schulen oder Gruppen in der Entwickelung unserer Literatur herabzudrücken, sondern darum, den von jeder Bewegung jedesmal aufs neue angemaßten Anspruch: die allein mögliche Wiedergabe der Welt und die allein fruchtbare Entwickelung vorzustellen, in seine Schranken zu weisen. Ich habe nur den Nachweis zu führen, daß keine wahrhafte Kritik, der es ernst ist um die Dichtung oder Kunst, den Fanatismus einer revolutionären Literatur- oder Kunstpartei teilen darf. Es klingt ja recht gut auf der Seite des Heute gegen das Gestern zu stehen, auf der Seite der Zukunft gegen die Vergangenheit, der schaffenskräftigen Jugend gegen das verknöcherte und impotente Alter, aber das erste und letzte Ziel wahrer Kunstanschauung und Kunstkritik wird bei dieser Parteinahme fast regelmäßig verfehlt. In allen drei Revolutionen, in der jüngsten modernen stärker als je zuvor, ist die irreführende Losung: alt und neu zehntausendfach erklungen. Die wahren Unterschiede, um die es sich handelt, sind und bleiben allein die Unterschiede zwischen Ursprünglichkeit und Nachahmung, zwischen Wahrheit und Schein, zwischen Kraft und Unvermögen, zwischen Meister und Stümper, und es ist die härteste Anklage gegen die drei Revolutionen des neunzehnten Jahrhunderts, daß jede sich beeifert hat, an die Stelle dieser Grundunterschiede andere, unwesentliche und modische zu setzen. Selbst wenn es wahr wäre, was Leo Berg geltend macht, daß „in der Empörung gegen die Vergangenheit, in dem Sichemporheben über sie die Größe jeder neuen Zeit bestehe“, so würde es sich immer noch darum handeln, ob diese Empörung und Emporhebung mehr Ursprünglichkeit, Wahrheit, Kraft und Meisterschaft offenbart habe, als der vorhergehenden Periode eigen gewesen ist. Weil es sich selten so verhält, und weil allenfalls eine seelenlose und wüste Zeitungspolemik, aber niemals die poetische Empfänglichkeit und das natürliche Urteil den bloßen Anspruch für die Leistung gelten lassen können, so ist in jeder literarischen Revolution das Parteiprogramm großsprecherischer, unduldsamer, der Anspruch auf Alleinbedeutung hochmütiger und lärmender geworden.

Die Romantiker, die nicht gering von sich selbst dachten und wenig außerhalb des eigenen Kreises gelten ließen, wurden im Selbstgefühl und Selbstlob von den Jungdeutschen weit überboten, die ihrerseits wieder für zaghaft und bescheiden im Vergleich mit unseren Jüngsten, von denen jeder „sich selbst setzt", erachtet werden müssen. Die Berufung auf die Jugend hat sich in dem Maße gesteigert, als die Jugend selbst unjugendlicher geworden ist; der Trumpf: „jung! jung! jung!" soll jeden anderen selbst dann übertrumpfen, wenn Jugend von allen ihren charakteristischen Eigenschaften nur noch die Unreife, aber weder den Schwung und Mut, noch die Lebensfreudigkeit und das selbstvergessene Wohlwollen aufweist. Da muß es denn einmal ausgesprochen werden, daß die gegenwärtig herrschende Vergötterung eines Jungseins, das auf nichts besserem beruht, als auf dem Geburtsjahr, eine der schlimmsten und dümmsten Verirrungen der Tageskritik ist. Wohl, es gibt eine Jugend, ein Gefühl, einen goldenen Schimmer und Hauch der Jugend, die unwiderstehlich bleiben, die auch in der Dichtung und Kunst durch nichts zu ersetzen und zu übertreffen sind. Wer diesen Glanz und Hauch je in poetischen Schöpfungen empfunden hat, wird ihn um nichts missen wollen; alle Erhabenheit und Reife von Shakespeares „Macbeth" oder „Coriolan" können den Jugendzauber von „Romeo und Julia" und des „Kaufmanns von Venedig" nicht überbieten, und der Morgentau auf Goethes Jugendlyrik und zahlreichen Scenen des Wertherromans und des Urfaust funkelt bestrickender, als die wunderbarsten Juwelen seiner späteren Poesie! Ja selbst eine minder hochstehende und glückliche Art der Jugend, die sich in dreister Zuversicht und aufwallender Heftigkeit äußert, kann im poetischen Ausdruck Teilnahme wecken und fesseln. Auch bleibt es ein Recht der Jugend, ihren jeweiligen Anteil an der Erneuerung und Umgestaltung aller Dinge mit Stolz zu empfinden. Von alledem ist in den drei literarischen Revolutionen des ersten, des vierten und letzten Jahrzehnts des neunzehnten Jahrhunderts nur wenig und je länger um so weniger zu spüren. Über gewissen Häuptern und Leistungen der Romantik liegt, wenn man von den von Nüchternheit trunkenen und in eitler, mehr greisenhafter als jugendlicher Selbstüberhebung befangenen Gebrüdern Schlegel absieht, der Schimmer und Hauch echter Jugend noch am vollsten. Er verblaßt und verweht in auffälliger Weise bei den Vertretern des jungen Deutschlands von 1830, von denen Immermann nach seiner Begegnung mit Gutzkow und Wienbarg mit nur zu viel Recht urteilte, daß sie glasscharf und schneidend, sonderbar kalt, ohne Liebe und Gemüt erschienen, daß sie alles, was Leben, Studien, Schicksal erst im Menschen zur Reife kommen lassen soll, herb und grün von den Zweigen schüttelten und sich selbst vorschnell den frischesten jungfräulichsten Reiz der Dinge zerstörten. Was würde ein Immermann erst zu der seltsamen Paarung von Überreife und Unreife gesagt haben, die in der jüngsten literarischen Revolution zu Tage getreten ist!

Doch auch jede Erörterung über die Art und Besonderheit der literarischen Jugend der Gegenwart beiseite gesetzt, angenommen, daß dieser Jugend das volle Maß unverkümmerter und gesunder Entwickelungsfähigkeit (auf der Entwickelungsfähigkeit liegt der Accent) zukomme, das der Jugend anderer Generationen eigen war; zugestanden, daß ihre Absichten groß, ehrlich, beständig seien — so bleibt die ausschließliche Betonung der Geburtsdaten eines der zugleich traurigsten und heitersten Symptome der kritischen Anarchie, die im Gefolge der dritten literarischen Revolution hereingebrochen ist. Zu Zeiten und gewissen Auslassungen kritischer Vorkämpfer der „Moderne" gegenüber sollte man wirklich meinen, daß das unpersönliche Verdienst, erst nach der Gründung des Reichs geboren zu sein, schon eine Bürgschaft auf Talent und einen Anspruch auf Ruhm in sich schließe. Selbst wo man sich vor dieser unfreiwilligen Komik zu wahren weiß, gewinnt es doch nur allzuoft den Anschein, als ob alle Pfuscher und Stümper, alle dilettantischen Modekünstler, alle Talmitalente vor 1880 gelebt und gewirkt hätten, und erst seitdem echte Dichter- und Künstlernaturen zu sehen wären. Die Kritik des Augenblicks unterliegt derselben Täuschung, der einst die romantisierende und nach 1830 die liberalisierende Parteikritik anheimgefallen sind. Das Bedürfnis, die modischen Vorstellungen, Probleme, Farben in allem, was geschaffen wird, wiederzufinden, ist in literarischen und künstlerischen Revolutionen eben stärker, als der Zug zur einfachen Wahrheit, und als die Einsicht, daß die Weltweite einer großen Dichtung und Kunst eine Fülle selbständiger Individuen nicht bloß erträgt, sondern fordert. Lieber begnügt sich die herrschende Stimmung mit dem dürftigsten Abglanz des gerade modischen Lichts, ja an Stelle von zeitgemäßen Gestalten mit bloßen Schatten, als daß sie sich zur Anerkennung poetischer Leistungen verstünde, die den Tages- und Augenblicksstempel nicht tragen.

Durch alle drei Revolutionen hindurch läßt sich erweisen, wie diese Anwendung falscher Maßstäbe, diese Verirrung einseitiger Kritik nicht bloß ein Hemmnis freier und gerechter Würdigung bedeutender Schöpfungen gewesen ist, sondern oft selbst in Widerspruch mit den eigenen ursprünglichen Forderungen an Natur, Selbständigkeit und künstlerischen Ernst der Bewegung oder Richtung gerät. Und auch hier kann man sagen, daß die Einseitigkeit und die Willkür in dem Maße gewachsen sind, als die Literatur immer breiter und das Literaturpublikum immer massenhafter geworden ist. Bei aller oft naiven Vorliebe der romantischen Kritik für romantischen Aufputz und romantische Klingklangeffekte, bei der unverhohlenen Bevorzugung der modisch gefärbten Erfindung vor jeder anderen, bewahrte doch die romantische Kritik ein Bewußtsein, daß es andere, in gewissen Fällen wohlberechtigte poetische Anschauungen und Ausdrucksformen gebe, als die von ihr gepriesenen. So leidenschaftlich und ungeduldig das junge Deutschland und die ihm verwandten junghegelschen Philosophen und Kritiker politisches

Blut in alle Adern der Literatur einzuführen suchten, so vergaßen sie nicht völlig, daß neben dem von ihnen bevorzugten politischen Leben ein anderes treibe, webe und poetische Spiegelung finde. Mitten zwischen die parteiliche Überschätzung der neuen, die Unterschätzung der alten, das Menschendasein lenkenden Mächte, die in der Literaturkritik der dreißiger und ersten vierziger Jahre vorwiegen, drängt sich die gelegentliche Erkenntnis herein, daß der Bauer, in diesem Falle der poetisch dargestellte, nichtpolitische Mensch, sozusagen auch ein Mensch sei. Dieses Stück einfacher Vernunft und Gerechtigkeit scheint der modernsten Kritik abhanden gekommen zu sein. Weil die poetische Darstellung nach ihrem Sinne beinahe ausschließlich auf die äußersten Spitzen des Lebens, die abnormsten Konflikte, die schlimmsten Erbteile des Blutes, die unbildsamsten Charaktere gestellt erscheint, leugnet diese Kritik frischweg die Mitte des Lebens, leugnet die Macht des Normalen und Gesunden, von der selbst ein naturalistischer Ästhetiker wie Bölsche zugesteht, daß sie das große Prinzip der Natur sei, „nirgendwo vollkommen erfüllt, aber über allem als ewiges Ziel schwebend, niemals ganz realisiert, aber darum doch die unablässige Hoffnung des Realen". Da dieses Zugeständnis wiederum das Weltbild an die Stelle des Zerrbildes setzt und die Forderung an den Dichter, aus der sensationellen Übertreibung der Abnormitäten herauszukommen, ganz unerläßlich macht, zieht die revolutionär gestimmte Kritik vor, die „neue" Fratze statt des lebensvollen Gesichts, die naturlose Unmöglichkeit statt der glücklich erfaßten Wirklichkeit, als Wahrheit des modernen Lebens zu preisen.

Bei dieser Verirrung der zeitgenössischen Kritik spielt die Einwirkung einer der Poesie ganz und gar entfremdeten Geistesverfassung und Anschauung mit. Wer die Zunahme der methodisch gezüchteten Entlehnungs- und literarischen Einwirkungstheorie einigermaßen aufmerksam verfolgt hat, einer Theorie, nach der kein Dichter jemals einen unmittelbaren Eindruck von Welt und Leben empfangen, jemals seine eigenen Gefühle, Erfahrungen und Erlebnisse ohne Benutzung längst vorhandener poetischer Motive und Figuren gestaltet hat, wer mit Staunen erfahren mußte, daß der ganze „Faust" schließlich als ein Sammelsurium von Nachklängen und Reminiszenzen erscheint, daß die Natur dem Dichter nichts gewährt, die Bücher ihm alles geben, der darf über eine Kritik nicht allzu sehr erstaunen, die die modernen Dramen und Romane nicht mehr an der Wirklichkeit der Dinge, an der inneren Wahrheit des Dichters, sondern an Kapiteln und Seiten von Zola, Maupassant, Ibsen oder Tolstoi mißt. Im Zusammenhang mit der alexandrinischen Auffassung, die alles Dichterwerk als nachgeahmt, erlesen, ergrübelt, aneinandergeflickt betrachtet, hat die moderne Kritik das Gefühl für die unmittelbare Phantasie und ursprüngliche Gestaltungskraft verloren und fragt nur nach dem Zusammenhang der poetischen Erscheinungen mit der „Bewegung" und „Richtung". Anzengruber und Theodor Fontane, die unmittelbar nach der Natur und nicht nach

Büchern und Vorbildern geschaffen haben, gehen so drein; die rechte Anknüpfung an den französisch-russischen Stil, der der Stil der Moderne ist, fehlt ihnen freilich. Und so stehen wir vor der wunderbaren Tatsache, daß eine Revolution, die mit der leidenschaftlichsten Anrufung und angeblichen Entfesselung der Natur begann, in lauter literarischen Nachahmungen, glücklichstenfalls in poetischen Paraphrasen zu einer Anzahl psychologischer und pathologischer Sensationswerke verläuft. Das Leben rauscht indes weiter und über die, die sich anmaßen, seine Lenker und Deuter zu sein, hinweg. Die großstädtische Zeitungskritik aber, der nun glücklich sämtliche Phrasen vom europäischen Menschen, von den noch wirkenden Atavismen der hinter uns liegenden Weltanschauung eingebläut sind, fährt fort das Publikum zu belehren, daß große Entwickelungen nur im Einklang mit dem „Impuls des Augenblicks" und im Zusammenhang mit einem herrschenden, dem Tag entsprungenen Stil möglich sind. Daß sich Goethe dem „Stil" des Sturms und Drangs, Heinrich von Kleist dem Stil der Romantik, Gottfried Keller dem Stil der politischen Poesie entwunden und es dabei zu einer gar nicht übeln Entwickelung gebracht haben, verursacht dieser Kritik kein besonderes Nachdenken, nur „Philister und Proleten" befassen sich mit der Vergangenheit.

Soviel erhellt aus allem Angeführten, daß die literarischen Revolutionen jederzeit gegen die Nachahmung des eben verdrängten oder bestrittenen poetischen Lebens gekämpft, immer die Ursprünglichkeit gepriesen, aber schließlich allemal wieder die Nachahmung bestimmter „bahnbrechender" Werke ihrer eigenen Konvention gefördert haben. Die Übereinstimmung mit keinem der revolutionären Programme hat das Gedeihen selbständiger Kräfte und glücklicher Schöpfungen verbürgt. Nicht die natürlichen Wandlungen in der poetischen Darstellung, die wechselnde Bevorzugung einzelner Seiten des Lebens, das Ringen nach neuen künstlerischen Formen und Ausdrucksmitteln sind der Dichtung gefährlich, und nicht das Eintreten der Kritik für das Neue gefährdet die Entwickelung, sondern der revolutionäre Fanatismus, die wilde Ausschließlichkeit, die den Teil für das Ganze, den Vorsatz für die Leistung, die eigene Willkür für Gesetz oder eherne Notwendigkeit ausgeben will. Im Lichte der geschichtlichen Betrachtung ist dies für die romantische und die jungdeutsche Literaturrevolution längst klar geworden, und mit einigem guten Willen und etwas Unabhängigkeit von modischen Schlagworten läßt es sich auch inmitten des gegenwärtigen Getümmels erkennen.

Die größten und glücklichsten Schöpfungen der Kunst erwachsen, wo und wann sich der Genius und das starke Talent einer allgemein zwingenden, die Besonderheit überspülenden Flut entwinden. Als Shakespeare die Schauerscenen des Titus Andronicus und die taffetenen Phrasen, das seidene Wortgeklingel und die dreidrähtigen Hyperbeln des euphuistischen Stils hinter sich ließ, wurde er, der er ist. Als, um minder vornehme Beispiele zu wählen, Ludwig Tieck den Bann der künstlichen Mittelalterlichkeit durchbrach und in

seinen Novellen die poetischen Motive des modernen Lebens ergriff, als Willibald Alexis und Karl Immermann die romantische Konvention abstreiften und der eine in seinen historischen, der andere in seinen Gesellschaftsromanen die Welt mit eigenen Augen sahen und das Leben mit eigenen Mitteln darstellen lernten, da steigerte sich ihre Bedeutung. Wie wichtig es auch für die historische Kenntnis dieser und tausend anderer Talente sein mag, alle Einflüsse zu prüfen, unter denen ihre Entfaltung stattfand, alle Fäden aufzuzeigen, die sie mit den Überlieferungen und dem Stil ihrer Zeit verknüpften, wichtiger ist doch, den selbständigen Kern ihres Wesens, den eigensten Zug zu ergründen, der sie über alle literarischen Einwirkungen ins Leben trieb und ihre besten Schöpfungen mit Leben erfüllte. Das echte Verständnis eines Dichters und die produktive Kritik heben immer erst da an, wo man ihn aus der literarischen Gruppe, der er wohl oder übel zugerechnet wird, heraushebt und in seiner Ganzheit würdigt. Wie verderblich ist es Grillparzer geworden, daß die Kritik nichts als das Äußerlichste und Allgemeinste an dem großen entfaltungsfähigen Künstler zu sehen wußte, daß er jahrzehntelang dem Publikum als Schicksalsdichter, als Dramatiker nach spanischem Muster oder als Epigone der Klassik vorgeführt wurde. Selbst seine Lobredner merkten nicht oder nur ganz vereinzelt, welch eine selbständige Natur in den Werken immer eigentümlicheren Ausdruck fand, welch eine mächtige, wenn auch im Ausdruck oft spröde künstlerische und geistige Entwickelung hinter den angeblich „akademischen" Schöpfungen des Dichters vor sich ging. Nun freilich gibt es Grillparzergesellschaften, ein Grillparzerjahrbuch und eine ganze Grillparzerliteratur!

Unter Umständen beruft sich die der jüngsten Revolution entstammende und von ihr getriebene Kritik auf unser Beispiel und macht geltend, daß sich alles, was der romantischen und der jungdeutsch-politischen Beurteilung dunkel geblieben sei, dem modernen Urteil leicht erhellt habe. Dies ist denn auch insoweit wahr, als sich Vorkämpfer Ibsens, Verdienste um die rückschauende Würdigung der realistischen Seite von Grillparzers Kunst erworben und die Persönlichkeit des Dichters zuerst voll erkannt haben. Nichtsdestoweniger bleibt es gewiß, daß die jüngste, rein das Parteiprogramm vertretende, in allen Fibern revolutionäre Literaturanschauung dieselbe Unfähigkeit zur Erfassung einer wirklich bedeutenden entwickelungsreichen Dichternatur, die unter uns lebte, erweisen würde, der die romantisierende und liberalisierende Kritik nicht minder als die akademische, pseudoklassische verfallen ist. Denn keine einigermaßen bedeutende poetische und künstlerische Entwickelung vollzieht sich im Rahmen einer revolutionären Bewegung, selbst wo diese Bewegung zunächst einen Aufschwung bedeutet hätte. Und so wird immer wieder die Anschauung und die Empfänglichkeit zu Recht kommen, die Gehalt und Wert der poetischen Erscheinungen nicht an ihrer Übereinstimmung mit einer gewissen Zahl von neuen stilistischen Forderungen, sondern an Welt und Leben mißt und darauf beharrt, daß Welt und Leben größer, mächtiger und viel-

artiger sind, als die Begriffe und Vorurteile irgend welcher Schule, Klique oder Richtung. Daß diese objektive, zuletzt allein fruchtbare und siegreiche Anschauung den poetischen Leistungen unserer Tage gegenüber in ganz besonderer Weise erschwert ist, liegt in dem wunderlichen Bunde, den die neueste Literatur und Kunst mit der ohr- und seelenbetäubenden Reklame eingegangen ist. Während den Schaffenden alles daran liegen müßte, als Individualitäten, als selbständige Naturen zu gelten, während, wie wir gesehen haben, das ursprüngliche Losungswort jeder literarischen Revolution Selbständigkeit, freie Entfaltung der poetischen Natur war, beeifert sich die Reklame, die nichts anderes kennt als Sensation und Sensation nur innerhalb der Mode hofft, von jeder Schöpfung des Tages zu versichern, daß sie nicht einen Schatten von Selbständigkeit aufweise, daß sie ganz und gar „modern" sei, das heißt ganz und gar naturlos, modisch konventionell, gemacht, nicht gezeugt. Es ist zu fürchten, daß die Reklame in nur zu vielen Fällen vollkommen recht hat. Aber es gibt unzweifelhaft auch unter den Dichtern der Gegenwart etliche, die das Knie nicht vor Baal gebeugt haben. Jeder revolutionären Enge werden sich kräftige und nach größerer, freierer Welt verlangende Talente auch in Zukunft so tapfer und so erfolgreich entziehen, wie dies in der Vergangenheit geschehen ist. Und so wird denn auch für alle Folge der größer empfindenden, schärfer schauenden, die echte Entwickelung fördernden nicht revolutionären Kritik ihre Hauptaufgabe höchstens erschwert, doch nicht verkümmert werden können. Dem ernsten Freunde ernster Literatur bleibt als Resultat der Betrachtung der treibenden Mächte wie der bleibenden Schöpfungen unserer Dichtung, daß es im Laufe eines Jahrhunderts dreimal notwendig gewesen ist, einer geschichtsblinden und parteiischen Einseitigkeit, einer revolutionären Leidenschaft, die nur den Tag und die Stunde, ja in dem Tag und der Stunde nur sich selbst und ihr eigenmächtig gesetztes Gegenbild kannte, die Zustimmung zu weigern und die Alleinherrschaft zu bestreiten.

# Conrad Ferdinand Meyer.

Conrad Ferdinand Meyer.

Auf der Höhe seines Lebens und seines Schaffens hat der schweizerische Dichter und Erzähler Conrad Ferdinand Meyer in einem Briefe an Gottfried Keller (vom 12. November 1883) einen Ausspruch getan, der eine Selbstcharakteristik von merkwürdiger Tiefe und Einfachheit einschließt: „Ich habe einen Zug, mich zu isolieren, welchen ich zwar bekämpfe, aber mit Mühe, weil er in meiner Natur liegt.“ In Leben und Dichtung gehörte der Schöpfer des „Heiligen“ und der „Versuchung des Pescara“ zu den einsamen Naturen und Geistern, die, ohne hinzutretende günstige Umstände, zur Beschränkung auf und zur Wirkung für die engsten Kreise vorherbestimmt sind. Nun sind bekanntermaßen jene günstigen Umstände für den phantasievollen Züricher Dichter eingetreten, C. F. Meyer ist in die Reihe der gelesensten und gepriesensten Schriftsteller der Gegenwart vorgerückt — obschon er der ganzen Anlage und Richtung seines Talents und der Besonderheit seiner künstlerischen Ziele nach niemals ein Dichter für die wachsende Breite der Durchschnittsbildung werden kann —, und sein 1898 erfolgter Tod ist, trotzdem er seit Jahren geschwiegen hatte, als ein zunächst unersetzlicher Verlust für die deutsche Literatur empfunden worden. Nichtsdestoweniger bleibt C. F. Meyer, wie er einen Seitenpfad der Welt- und Menschendarstellung einschlug, wie er jederzeit in einer gewissen Zurückhaltung verharrte und seine Heimstätten mit Vorliebe in ländlicher Abgeschiedenheit suchte, eine vom Gewohnten weit abweichende Gestalt, einem „uomo singolare“ der von ihm so gut gekannten, mit Treue und Feinheit dargestellten Renaissancebildung vergleichbar. Es ist charakteristisch für Wesen und Eigenart dieses Dichters, daß in einer Literaturperiode, in der die Persönlichkeit und die persönlichen Schicksale auch nur halb- oder viertelsberühmter Schriftsteller durch alle Zeitungen getragen werden, über C. F. Meyer noch nichts oder so gut wie nichts bekannt war, als sich sein „Jürg Jenatsch“ längst in tausend Händen befand und seine ersten Novellen in der „Deutschen Rundschau“ veröffentlicht wurden. Erst in der zu C. F. Meyers sechzigstem Geburtstag veröffentlichten literarischen Skizze von Anton Rätler (Leipzig, H. Haessel, 1885) erschien eine knappe Selbstbiographie,

die lediglich bestätigte, daß der Dichter seine Bildung und Entwickelung auf besonderen Wegen gewonnen und sich des Glückes erfreut hatte, die Erfindungen und Gestalten seiner Phantasie lange in sich tragen und sorglos ausreifen lassen zu können. Bald nach seinem Tode trat dann Adolf Frey mit einer umfangreichen und auf zuverlässigem Material beruhenden Lebensgeschichte des Dichters „Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben und seine Werke" (Stuttgart 1900, J. G. Cottasche Buchhandlung) hervor, die das gleiche Resultat ergab. Im Gegensatz zu seinem größten deutschen Vorgänger auf dem Gebiete des historischen Romans und der historischen Novelle, zu Wilibald Alexis, ist der Dichter spät in die Öffentlichkeit getreten, ist niemals von den Wirbeln des literarischen Tageslebens einer großen Stadt ergriffen und von seinem eigensten Felde hinweg auf andere Wege gedrängt worden. Wohl aber hat er sich zu den Einsamen gesellt, die durch lange Jahre Zweck und Ziel ihres Daseins nicht abzusehen wissen und das, was ihnen an äußeren Lebenskämpfen durch die Gunst der Verhältnisse erspart bleibt, mit schweren inneren Zweifeln und Leiden bezahlen. Eine frühe Neigung zur Melancholie, die ihre Schatten in Meyers Lebensauffassung und poetische Darstellungsweise hineinwirft, mag erblich gewesen sein, gesteigert wurde sie durch die zurückgezogene Lebensweise und die fortgesetzten „ohne Ziel und Methode" betriebenen historischen Studien des Dichters.

Conrad Ferdinand Meyer entstammte einer Züricher Patrizierfamilie und war in Zürich, wo sein Geschlecht seit mehr als zwei Jahrhunderten einheimisch ist, am 12. Okt. 1825 geboren. Sein Großvater, Oberst Meyer, war an den Kämpfen zwischen den Anhängern der alten eidgenössischen Förderativverfassung und den von Frankreich her unterstützten Verfechtern des helvetischen Einheitsstaates, die zwischen 1798 und 1803 die Schweiz zerrütteten, in hervorragender Weise beteiligt gewesen. Er hatte zu den Anhängern der alten Schweiz gehört. Als sich im Spätsommer 1802 zuerst das Volk der Urkantone im Hirtenhemdlikrieg gegen die neue Verfassung der helvetischen Republik (die vierte seit 1798) erhob und Zürich im Anfang September nachfolgte, den helvetischen Statthalter Ulrich vertrieb — der nachmals der Großvater mütterlicherseits unseres Dichters wurde — General Andermatten am 8. und 13. September als Befehlshaber helvetischer Truppen Zürich zweimal bombardierte, stand Oberst Meyer an der Spitze der bewaffneten Züricher Bürgerschaft, die ihre noch wohlbefestigte Stadt tapfer verteidigte und die Helvetiker zum ruhmlosen Abzug zwang. Für den Beginn der Versöhnung und einer neuen schweizerischen Nationalgesinnung sprach es dann jedenfalls, daß der Sohn dieses Mannes, der 1799 mitten in jenen Wirren geborene Vater des Dichters, Regierungsrat Ferdinand Meyer, die Tochter eines berufenen und unnachgiebigen Unitariers, wie der obengenannte Statthalter Ulrich, Betty Ulrich, als Gattin heimführte. Conrad Ferdinand Meyer meinte dem Zusammenfließen des Blutes zweier

sich schroff entgegenstehender politischer Gegner seine Unparteilichkeit in politischen Dingen zuschreiben zu müssen.

Der junge, auf deutschen Hochschulen gebildete Vater des Dichters, ein Jurist von allgemeinen Gesichtspunkten und von konservativen Neigungen, ein gewissenhafter Arbeiter und ein bedeutendes organisatorisches Talent, bekleidete ursprünglich die gleiche Stellung als Staatsschreiber des Standes Zürich, die späterhin Gottfried Keller einnahm, erhielt bei der Gründung der Kantonsschule 1833 die Lehrstelle für Geschichte und Geographie, übernahm nach der Septemberrevolution von 1839, die die Konservativen ans Staatsruder brachte, die Leitung des Erziehungswesens, arbeitete aber auch als Mitglied im Rate des Innern. Ursprünglich einem reformlustigen, jugendlich enthusiastischen Idealismus huldigend, gehörte Ferdinand Meyer zu den vielen, die durch den rohen Ungestüm der Radikalen nach rechts gedrängt wurden. Dem Elternpaar des Dichters haben die „Denkwürdigkeiten aus meinem Leben" von J. C. Bluntschli ein pietätvolles Denkmal gesetzt. Bluntschli erzählt: „Unter den jüngeren Gelehrten und Beamten zog mich am meisten der Staatsschreiber Ferdinand Meyer an durch den edlen Patriotismus, die Reinheit und Wahrheit seines Wesens und durch seine mir sympathischen Grundansichten. Auch seine liebenswürdige und geistreiche Frau gefiel mir ausnehmend. Die beiden Ehegatten hatten etwas fast jungfräulich Zartes und Feines. Meyer war ein echter Republikaner, schlicht und verständig, ein Kenner der vaterländischen Geschichte und ein kluger Beobachter der Menschen. Er hatte auch bereits seine staatsmännische Begabung bewährt. Aber er war mehr dazu gemacht, in Zeiten des ruhigen Fortschrittes zu führen; in den Zeiten der Revolution war seine Natur zu feinfühlig und sein Charakter zu wenig hart und energisch, um durchzugreifen." — — „Meine Frau und ich verkehrten damals oft mit meinem früheren Lehrer und damaligen Freunde Ferdinand Meyer und seiner Frau, einer geborenen Ulrich, für die ich eine verehrungsvolle Freundschaft empfand. Sie erschien mir wie das lebendig gewordene Ideal der Weiblichkeit. In ihr fand ich die edelsten Eigenschaften des Geistes, schnellen und klaren Verstand, tiefen Durchblick, feines sittliches Gefühl, mit lieblichster Anmut, Sanftmut und Milde gemischt. Sie war eine treue sorgende Gattin, eine gute Mutter, eine aufopferungsfähige Freundin der Armen, eine anspruchslose Hausfrau und eine freundliche und heitere Wirtin. In ihrer Gegenwart fühlte ich mich wie gehoben und reiner als sonst. Sie war tief religiös, aber nicht unduldsam und nicht kopfhängerisch. Die Religion gab ihr einen Halt, dessen sie um so mehr bedurfte, als ihr beweglicher und entzündlicher Geist sie leicht hätte ins Maßlose und ins Weite fortreißen können. Es war etwas Ungewöhnliches und daher Unberechenbares in ihr. Dadurch war sie ihrem Manne, so hochgebildet er war, doch geistig überlegen. Seine Tugend war schulgerechter als die ihrige. Sie konnte wagen, wozu ihm der Mut schwankte."

Ohne weiteres liest man aus Bluntschlis Charakteristik des Elternpaares heraus, daß auch Conrad Ferdinand Meyer seines Wesens eigentümlichsten und entfaltungsfähigsten Teil seiner Mutter zu danken hatte. Sein Geschick fügte es, daß der Dichter von dem Vater sogar noch weniger empfing, als dieser ihm hätte geben können. Ferdinand Meyer starb 10. Mai 1840, als sein Sohn Conrad Ferdinand erst vierzehn Jahre alt war. Dieser war eben in das Obergymnasium eingetreten, wo ihm die umfassende Bildung und die Lebensreife des Vaters in den nächstfolgenden Jahren hätte zu gute kommen mögen. Daß sich der hochbegabte Knabe nach diesem frühen Verlust um so inniger an die phantasievolle und charakterstarke Mutter anschloß, war natürlich. 1843 zog er zum ersten längeren Aufenthalt außerhalb des Hauses nach Lausanne und Genf. Der waadtländische Historiker Ludwig Vuillemin war ein vertrauter Freund des Vaters gewesen und wandte jetzt dem heranwachsenden Sohne seine freundschaftliche Teilnahme zu. In diesen frühesten Jünglingsjahren überließ sich Conrad Ferdinand Meyer dem einschmeichelnden besonderen Zauber der romanischen Kultur, lebte sich nicht nur völlig in die französische Sprache und Literatur ein, sondern wurde auch des Italienischen bereits Herr. Nach bestandener Maturitätsprüfung, zu der er „ungern" von Lausanne nach Zürich zurückgekehrt war — so sehr hatten es die welsche Westschweiz mit ihrer Landschaft und ihren Menschen ihm angetan —, entschloß er sich, auf der Universität seiner Vaterstadt, zu deren Lehrern damals Bluntschli noch gehörte, die Rechte zu studieren. Aber es lockte den jungen Studenten wenig, in seines Vaters Spuren weiterzugehen, die schweizerische Entwickelung trieb unverkennbar der Herrschaft des Radikalismus zu, Conrad Ferdinand Meyer begann bald die juridischen mit historischen Studien zu vertauschen. Die Kollegien gaben ihm wenig Anregung dazu, leidenschaftlich aber versenkte er sich in historische Werke aller Art. Mit dem Geiste der verschiedenen Jahrhunderte machte er sich, nach seinem eigenen Zeugnis und dem Zeugnis seiner späteren Werke, aus den Quellen bekannt. Freilich „Methode" im Sinne wohlgeschulter künftiger Historiker war nicht in diesen mit brennendem Eifer betriebenen Studien. Der poetische Künstler in C. F. Meyer lechzte nach Leben, und da er die Fähigkeit, sich in dessen nächste Wogen zu stürzen, in sich nicht verspürte, so suchte er im Leben der Vergangenheit heimisch zu werden.

Mit seiner Mutter und Schwester zusammen lebte der Dichter in dem alten Familienhause. Die Mutter, die in langer Witwenschaft sich einer natürlichen Neigung zur Melancholie je länger, je weniger erwehren konnte, die nach ihrer Selbstcharakteristik „heiteren Geist und trauriges Herz" besaß, ließ dem geliebten Sohne die volle Freiheit, sich das Leben nach seinem Sinne zu gestalten. Conrad Ferdinand studierte, las, zeichnete, vertiefte sich in Kunstbetrachtungen aller Art und spann sich, ohne eigentliches Ziel, in

eine ästhetische Beschaulichkeit, ein Phantasieleben ein, das nicht ohne die Gefahr war, den Dämonen der tiefsten Unbefriedigung zu verfallen. Ein kräftiger Geist, als der sich Meyer in seinem späteren Schaffen erwies, trägt es nur schwer, im Wechsel der Tage ausschließlich auf den geistigen Genuß angewiesen zu sein. Der Dichter gesteht selbst: „immerhin war diese fortgesetzte, nur durch einige treue Freundschaften belebte Einsamkeit nicht geeignet, mir wohl zu tun, wenn ich ihr auch durch körperliche Übungen, Schwimmen, Fechten und Wanderungen im Hochgebirge das Gleichgewicht zu halten suchte. Einmal hat mich die Ziellosigkeit meines Daseins fast zur Verzweiflung gebracht, und nur eine schnelle Flucht in die französische Schweiz hat mich gerettet. Was mich dann wieder neu belebte, waren wiederholte Reisen in das Ausland." Dem wechselnden Aufenthalte in Stadelhofen bei Zürich, in Prefagier im Kanton Waadt, in Lausanne und Genf, während der Jahre 1852—1857 (in denen sich Conrad Ferdinand Meyer mangels eigener Produktion auch als Übersetzer aus dem Französischen betätigte) folgten größere Reisen in das Ausland. Längere Zeit lebte C. F. Meyer in Paris, 1858 gelangte er das erste Mal nach Rom und schwelgte in der alten Kunstgröße und unter dem blauen Himmel Italiens. Die Stadt Zürich hatte er inzwischen verlassen, von den Ufern des Zürich-Sees mochte er sich, trotz seiner alten Neigung für das Waadtland und den Genfer See, doch nicht trennen. So schlug er sein Heim in Landhäusern, zuerst und dann ein zweites Mal in Küsnach und dazwischen in Meilen auf. Am letztgenannten Ort trat er, in den sechziger Jahren, in intimen Verkehr mit dem merkwürdigen, geistvollen Ehepaar François Wille und Elisabeth Wille, geborene Slomann aus Hamburg. Sie waren es, die der spröden, zögernden Art Conrad Ferdinand Meyers, die, auch als er längst wußte und empfand, daß sein Wesen zur poetischen Gestaltung dränge, den ersten Schritt zur Verwirklichung seiner Träume aufhielt, ihren Glauben an seine Kraft und seine Zukunft entgegensetzten. Eine Anzahl lyrischer Gedichte und Balladen waren längst entstanden; 1864 veröffentlichte Conrad Ferdinand Meyer „Zwanzig Balladen", die, wie derartige Erstlingswerkchen meist, ziemlich spurlos vorübergingen. Zwischen diese Versuche in deutscher Dichtung drängten sich noch immer die Anwandlungen, historische Darstellungen in französischer Sprache zu schreiben. Aber gleich nach 1866 begannen in Meyers Phantasie an die Stelle bloßer Stimmungen und flüchtig auftauchender Bilder Gestalten zu treten, die ihren poetischen Leib von ihm heischten. Gerade zwischen 1866 und 1870 sah er Wille sehr häufig, und dessen temperamentvolles Wesen ermutigte seine dichterischen Kräfte. „Sicherlich," sagt C. F. Meyer in einem in der „Geschichte des Erstlingswerkes" von K. E. Franzos veröffentlichten Aufsatz, „erzählte ich ihm oft von Hutten, dessen Waghalsigkeit er liebte, nicht davon zu reden, daß er als gewesener Journalist eine Zärtlichkeit für den Ritter hatte, von

dem er behauptete, er sei der Älteste der Journalistenzunft." Trotz Willes Ermutigungen bedurfte es noch eines erneuten Anstoßes, um C. F. Meyer zur Ausführung der entworfenen Dichtung zu treiben. Erst der Winter von 1870 zu 1871 sah die kurzen Stimmungsbilder der schönen Dichtung Schlag auf Schlag entstehen. So sehr fühlte sich Conrad Ferdinand Meyer damals als Deutscher, daß er sich gegen die angeborene Abgeschlossenheit seines Wesens eines Tages an Gottfried Kinkel wagte und ihn dringend beschwor, durch ein schönes patriotisches Gedicht mit Deutschland Frieden zu schließen und in das neuerstandene Reich heimzukehren. Dieser Rat des Schweizers verblüffte den unbelehrbaren und unbekehrbaren Achtundvierziger dergestalt, „daß einen Augenblick der unmögliche Gedanke in ihm aufstieg, Meyer strebe nach seiner Professur in Zürich und wünsche ihn weg."

Von dergleichen Absichten konnte nun nicht die Rede sein. Aber die innere Gehobenheit, in die die deutschen Ehren und Siege Conrad Ferdinand Meyer versetzt hatten, bewirkten einen völligen Umschwung seiner seitherigen tatlosen Beschaulichkeit. Die Scheu vor der Öffentlichkeit wurde ebenso entschlossen überwunden, als das Zögern vor der Ausführung seiner schöpferischen Entwürfe tatkräftig besiegt. Das Gedicht „Huttens letzte Tage" erschien 1871, 1872 folgte die Dichtung „Engelberg" nach. Mit der Novelle „Das Amulett" (1873), dem Roman „Jürg Jenatsch" (1876) betrat der Dichter das Gebiet, auf dem er vorzugsweise Erfolg haben sollte, und auf dem er bis zum Schluß seines Schaffens die größeren Romane und Erzählungen „Der Heilige" (1880), „Die Hochzeit des Mönchs" (1884) „Die Richterin" (1885), „Die Versuchung des Pescara" (1887) und „Angela Borgia" (1891) schuf, zwischen denen noch die kleineren Novellen „Der Schuß von der Kanzel", „Plautus im Nonnenkloster", „Gustav Adolfs Page", „Die Leiden eines Knaben" hervortraten. Die Sammlung seiner „Gedichte" von 1882 enthält die Auswahl, die Conrad Ferdinand Meyer selbst getroffen, und fand seit ihrem ersten Erscheinen einige Verbreitung, die indes der begeisterten Aufnahme der historischen Prosadichtungen in keiner Weise gleichkam.

Mit Meyers Auftreten und Erfolg in der Literatur ging alsbald eine völlige Veränderung seiner äußeren Lebensverhältnisse Hand in Hand. Er war von Meilen noch einmal nach Küsnach übergesiedelt; 1875 verheiratete er sich mit der Tochter des eidgenössischen Obersten Eduard Ziegler und kaufte zwei Jahre später, 1877, den Landsitz in Kilchberg, auf welchem die Gruppe seiner Renaissancegeschichten nach und nach entstand. Auch jetzt noch lebte Conrad Ferdinand Meyer in ziemlicher Zurückgezogenheit, indessen hatte sich sein Freundeskreis erweitert, fremde Besucher waren nicht immer abzuweisen, und der berühmt Gewordene sah sich auch in größeren brieflichen Verkehr hineingezogen. 1880 gab die Universität Zürich der Bewunderung für Meyers Schöpfungen durch die Verleihung der Doktorwürde

honoris causa weit sichtbaren Ausdruck. Es waren im ganzen gute und wirkungsreiche Jahre, so wenig der Dichter sich selbst in ihnen befriedigte. Nach dem Erscheinen seines „Heiligen" hatte er am 9. April 1880 an Gottfried Keller geschrieben: „Es ist nicht ohne ein Gefühl der Wehmut, daß ich das Büchlein betrachte. So viel angestrebt und so wenig erreicht! Doch vorwärts!" Und diese Grundstimmung des rastlosen, sich nie genugtuenden Künstlergeistes traf bei Conrad Ferdinand Meyer mit einem tiefernsten, schwerflüssigen Naturell zusammen, dem die goldenen Schwingen des Humors durchaus fehlten. So wurde, auch beim vorzüglichsten Gelingen, jeder neue Stoff, jede neue Gestalt für ihn zu einer Aufregung all seiner Lebensgeister, zu einem Ringen auf Leben und Tod. Im Jahre 1892 kam es zu einer Katastrophe. Die ererbte Schwermut — Conrad Ferdinand Meyers geistvolle und edle Mutter hatte 1856 den Tod in den Wellen des Neuenburger Sees gesucht — vereinigte sich mit der Nachwirkung schwerer Künstlerarbeit und übermäßiger Studien und erzeugte eine Gehirnkrankheit, die den Dichter zwang, Zuflucht in der Heilanstalt Königsfelden bei Brugg zu suchen. Wohl kehrte er bereits nach wenigen Monaten als hergestellt aus diesem Kurort in sein Landhaus bei Kilchberg zurück; aber der Bruch, den die schwere Erschütterung in sein Leben und Streben gebracht hatte, glich sich nicht wieder aus. Conrad Ferdinand Meyer betrachtete von da an seine poetische und literarische Tätigkeit als beendet. Es waren ihm noch einige Lebensjahre gegönnt, die er wiederum in der alten Stille zubrachte und die sich von früheren nur dadurch unterschieden, daß ein Wiederschein der guten, glücklichen und erfolgreichen Jahre zwischen 1870 und 1890 in sie hineinstrahlte. Der Tod des Dichters erfolgte am 28. November 1898. Ein letztgeplanter historischer Roman, der das Verhältnis Kaiser Friedrichs II zu seinem Kanzler Peter von Vinea behandeln sollte und eine schweizerische Geschichte „Der Dynast" (den letzten Toggenburger und den großen Bürgerkrieg, den sogenannten alten Zürichkrieg des fünfzehnten Jahrhunderts zum Hintergrund nehmend) waren über die Grundlinien nicht hinausgekommen.

So gleicht Conrad Ferdinand Meyers Leben einem Sommertage, der mit voller Sonne erst um Mittag aus dichtem Morgengewölk hervorbricht, der dann leuchtend und fruchtbar verläuft, gegen Abend aber wieder von dunklen Wolken umhegt wird und ohne ein mildes Abendrot niedergeht. In der Gruppe der großen deutsch-schweizerischen Dichter des 19. Jahrhunderts — Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer — der dritte und jüngste, ist er zugleich der bewußteste und in seinem Stil abgeschlossenste Künstler unter den drei; den schweizerischen Ursprung nicht verleugnend, aber am wenigsten hervorkehrend, übrigens der großen deutschen Literatur so unverlierbar angehörend, wie seine beiden Landsleute.

Die Bedeutung dieses eigentümlichen Geistes stellt niemand in Abrede, aber ebenso wenig ist je in Zweifel gezogen worden, daß er als Dichter

eine Besonderheit entfaltet, die einerseits hart an der Grenze der unmittelbar schaffenden und wirkenden Dichtung und andererseits hart an der Grenze der eigentlich deutschen Kunst dahingeht. Er gibt Anlaß zur ernsten Nachprüfung ästhetischer Sätze, die ins allgemeine Bewußtsein übergegangen sind, und stellt gewisse Überlieferungen über das Werden und Wachsen eines Dichters für den Augenblick in Frage. Er ist ein entscheidender Beweis dafür, daß die dichterische Kraft, die Phantasiefülle des echten poetischen Talents auch die allzuhoch gehäufte Last der Bildung und gelehrter Kenntnisse überwiegen kann, daß die Möglichkeit, tote Überlieferung wieder in warmes, leidenschaftdurchglühtes Leben umzuwandeln, sehr viel weiter reicht, als sich Walter Scott und seine äußerlichen Nachahmer träumen ließen. Er kann den Unterschied zwischen dem, was man archäologische Poesie getauft hat, und dem, was noch lebendige historische Poesie ist, jedem verdeutlichen, der für innere Unterschiede überhaupt ein Auge besitzt. Er zeigt die eigentümlichste Paarung ursprünglicher Lust an der Fülle der Welterscheinungen, an dem Wechsel menschlicher Zustände, Charaktere und Schicksale und einer feinen, fast raffinierten, von der Reflexion vielfach geleiteten Kunst, die zwar nicht völlig „Kunst um der Kunst willen" im Sinn und Stil der französischen Romantiker ist, aber näher an deren Darstellungsweise herankommt als die irgend eines anderen deutschen Dichters. Die Gestaltung lebhaft empfundener, energisch ergriffener Motive liegt Conrad Ferdinand Meyer mehr am Herzen als alles Kolorit und noch so malerische Kostüm, nichtsdestoweniger ist er ein glänzender Schilderer und verwendet seine leuchtenden Farben mit durchgebildeter Virtuosität; ein guter Teil der Stimmung, die seine Erfindungen hinterlassen, geht immer vom Kolorit aus. Seine Menschendarstellung taucht in die verborgensten Tiefen der Seele hinab und wahrt sich dabei die Fähigkeit, auch ganz schlichte Naturen zum Greifen lebendig vor uns hinzustellen, aber sie bevorzugt die gemischten und aus mannigfachen Wurzeln erwachsenden Charaktere, die faltenreichen Herzen, Menschen vom Schlage der Jürg Jenatsch, Thomas Becket und des Marchese von Pescara. Der starke Anteil der Reflexion an seiner Charakteristik schließt indeß die Neigung für das Elementare und Ursprüngliche nicht aus, ja der Dichter erblickt offenbar einen Triumph seiner Kunst darin, das Elementare durch die härteste, wie durch die geschmeidigste Rinde einer künstlichen Kultur hindurchbrechen zu lassen.

Mit der allgemeinen Annahme, daß der Dichter von früh auf in der Sprache träumen müsse, in der er dann dichtet, steht die Entwickelung des schweizerisch-deutschen Dichters in einem denkwürdigen Widerspruch. Obschon aus deutschem Blut, hat sich Conrad Ferdinand Meyer mehr als ein Jahrzehnt lang in der Weise jener Schweizer behauptet, die, weil sie im Haus mit Vorliebe heimatliches Schweizerdeutsch, in der Geselligkeit und im Verkehr nach außen Französisch sprechen, sich gewissermaßen für beidsprachig

halten. Er bemerkt nicht nur selbst, daß er sich bei seinem ersten längeren Aufenthalt in Lausanne und Genf widerstandslos den neuen Eindrücken der französischen Literatur hingab und Klassiker und Zeitgenossen auf sich wirken ließ, „die klassische Komik Molières nicht weniger als den lyrischen Taumelbecher Alfred de Mussets", sondern er lernte auch früher die französische Sprache als die deutsche schreiben. Er war über vierzig Jahre alt, ehe er die deutsche Natur in sich erwachen fühlte. „1870 war für mich das kritische Jahr. Der große Krieg, der bei uns in der Schweiz die Gemüter zwiespältig aufgeregt, entschied auch einen Krieg in meiner Seele. Von einem unmerklich gereiften Stammesgefühl jetzt mächtig ergriffen, tat ich bei diesem weltgeschichtlichen Anlasse das französische Wesen ab." Doch daß er so lange in der Zwiespältigkeit der Empfindung und Bildung zu verharren vermocht hatte, ist unendlich charakteristisch für die Überlieferung und Bildungsrichtung der Lebenskreise, denen er durch seine Geburt angehörte. Und wenn seine poetische Natur und seine Einsicht diese Zwiespältigkeit, dies halb bewußte, halb unbewußte Hinneigen zu romanischem Wesen und romanischer Form siegreich überwanden, so blieb von der langen Versenkung in die französische und italienische Kunst ein schwer lösliches Element in seiner Erzählungsweise zurück, ein Element spröder, kühler Objektivität, das gelegentlich an de Vigny und Prosper Merimée gemahnt, obschon Meyer nie deren Nachahmer gewesen ist. Auf alle Fälle ist die ursprüngliche Anlage, wie die Entwickelung Conrad Ferdinand Meyers ein entscheidender Beweis mehr dafür, daß ohne Würdigung der Individualitäten keine volle Einsicht in den Wert wie für die Schranken selbständiger Schöpfungen zu gewinnen ist.

Als lyrischer Dichter gehörte der deutsche Schweizer nicht zu den Naturen, deren ganzes Wesen in lyrischen Hauch getaucht ist und deren innere Macht bis in die Tiefen der Urempfindung und des Naturlautes hinabreicht. Keins der Lieder, die Goethe, Eichendorff, Mörike oder Storm in Stunden erlauschten, wo die geheimste Stimme des eigenen Blutes mit geheimen Stimmen des Alls zusammenklang, keines der überwältigenden Gedichte, in denen sich Empfindung, Bild und Laut decken und die sich wie eine Offenbarung einprägen, springt uns aus dem Bande der Gedichte Conrad Ferdinand Meyers entgegen. Aber ein starkes inneres Leben, von wechselnden Welt- und Reiseeindrücken geweckt, eine geläuterte Empfindung die für ihre Besonderheit meist den knappen, schlagenden und ergreifenden Ausdruck findet, eine Einbildungskraft, die sich die Natur- und Architekturbilder, die ihr ins Auge fallen, alsbald mit Vorgängen und Gestalten belebt, endlich, als subjektivstes Element, eine elegische Resignation, die sich zum vollendeten Stimmungsbilde wandelt, dazu plastische Sprachgewalt, sind Vorzüge, die Meyers Gedichte nicht nur hoch über allen lyrischen und lyrisch-epischen Dilettantismus hinausstellen, sondern sie auch von guten

Sammlungen guter Gedichte, hinter denen ein schwächeres und ärmeres Leben steht, bemerkenswert unterscheiden. Die Grundstimmung von Meyers meisten lyrischen Gedichten ist eine düstere, die „Wund“ überschriebenen kurzen Strophen fassen sie zusammen:

Zu Walde flücht ich, ein gehetztes Wild,
Indes der Abendhimmel purpurn quillt.

Ich lieg und keuche. Zu mir rinnt herein
Ein stilles Bluten über Moos und Stein! —

und ein Vers der „Lenzfahrt“, der aus dem innersten Herzen des Dichters hervorklingt:

Verscherzte Jugend ist ein Schmerz
Und einer ew'gen Sehnsucht Hort,
Nach seinem Lenze sucht das Herz
In einem fort, in einem fort!

gibt gleichsam den Schlüssel zu der Trauer und der rastlosen Sehnsucht nach Wechsel in den eigentlich lyrischen Gedichten. Zu den vollendetsten und schönsten möchten wir außer den schon genannten die „Nachtgeräusche“, das „Hochzeitslied“ (Aus der Eltern Macht und Haus tritt die zücht'ge Braut heraus), die Gedichte „Eppich“, „Maientag“, „Jetzt rede du“, „Vor der Ernte“, „Säespruch“, „Begegnung“, „Das Heute“, „Der Reisebecher“, „Firnelicht“, „Das beerdigte Herz“, „Der Blutstropfen“, „Stapfen“ zählen. Schon hier geht die Lyrik mehr als einmal in die Stimmungsmalerei über, in der Conrad Ferdinand Meyer Meister ist. Wo aber an die Stelle der eigenen Empfindung und des eigenen Traumes die fremde Gestalt tritt, da zeigt sich bereits die Beweglichkeit, die Energie und Plastik der Meyerschen Phantasie. In den engsten Raum einer Ballade, eines knapp umgrenzten Bildes drängt er eigentümliches und volles Leben hinein. „Das Glöcklein“, „Der Kaiser und das Fräulein“, „Nach einem Niederländer“, „Alte Schweizer“ sind Phantasiestücke der Art, die sich keinem überlieferten Zug und Kolorit bequemt, sondern jedem Stoff sein Eigentümlichstes abgewinnt. Auch wo sich, der Anlage eines erzählenden Gedichtes nach, der Epiker dem Überlieferten strenger anschließt, trifft er immer noch einen eigenen Ton und entrinnt jeder Breite. „Das verlorene Schwert“, die „Bettlerballade“, „Die Söhne Haruns“, „Kaiser Friedrich der Zweite“, „Michelangelo“, „Das Auge des Blinden“, „Die Füße im Feuer“ vergegenwärtigen uns die Kraft der Phantasie, die Fülle der Anschauung, die dem Dichter zu Gebot standen.

Von den beiden kleinen, aber im Vergleich mit den Balladen doch größeren epischen Dichtungen Conrad Ferdinand Meyers „Engelberg“ und „Huttens letzte Tage“ verdient die letztgenannte bei weitem den Vorzug.

„Engelberg“ ist ein romantisches Idyll, das den Reiz und frischen Hauch der Tallandschaft, von der es den Namen trägt, in lebendig schildernden Versen wiedergibt, soweit dies dem Dichterwort möglich ist. Doch über den Wert eines beschreibenden Gedichtes wächst es nur an wenigen Stellen hinaus, die Gestalten, die hindurchgehen, bleiben schattenhaft, die legendenhafte Engels hat etwas vom Wesen eines lichten frommen Traums, was zwar nicht zu schelten ist, aber zum eigentlichen Wesen des Poeten im Gegensatz steht.

Um so energischer, charakteristischer und aus der innersten Seele unseres Dichters entströmt, tritt uns die Dichtung „Huttens letzte Tage“ entgegen. Auch in der Komposition dieses Gedichtes haben wir schon den ganzen Conrad Ferdinand Meyer vor uns. Hutten erreicht seinen letzten Zufluchtsort, das kleine grüne Eiland im Züricher See, findet gastfreundliche Aufnahme beim heilkundigen Pfarrherrn und läßt nun, durch die Eindrücke des weltstillen Eilandes zugleich beruhigt und erregt, sein kampfreiches Leben durch die Erinnerung gleiten. Die knappen kurzen Monologe aus Huttens Mund — letzte Tagebuchblätter des streitbaren Helden von Schwert und Feder — erscheinen wunderbar belebt, alle Wallungen, die Huttens Blut durchglüht oder empört haben, werden in ihnen noch einmal lebendig. In der Einsamkeit des kleinen Eilandes erhalten die kleinsten Begegnungen, Briefe und Erlebnisse erhöhte und allgemeine Bedeutung. Und um die Gegensätze der Zeit gewaltiger herauszuheben, läßt der Dichter sogar Ignatius Loyola auf einer Wallfahrt nach Einsiedeln auf Ufnau landen und eine Nacht Huttens Gast sein, läßt den flüchtigen Württemberger Herzog Ulrich sein Werbefähnlein daselbst aufrichten. Doch wie das alles auch den siechen Ritter noch ergreift und durchrüttelt, der Grundton bleibt doch die Todesahnung und Todessehnsucht, die wundervoll tief durch das „Schöne Tage“ überschriebene Blatt hindurchzittert:

Glückselig schreit ich hin im Abendglanz,
In klaren Lüften zittert Mückentanz.

Das Heute war so sonnig, wolkenrein,
Das Morgen wird noch schöner, heller sein.

Ein Zug von Tagen, warm und wonniglich,
Geleitet zu den Todesschatten mich.

Nicht allzu köstlich, reiche Erde, hast
Du mich bewirtet, deinen armen Gast!

Nun nehm ich Urlaub und zur Scheidezeit
Erweiset du mir alle Lieblichkeit!

In den geläuterten und nach heißem Ringen gewonnenen Empfindungen Huttens spricht der Dichter die eigenen Gesinnungen aus, doch ist nichts

Unhistorisches, modern Phrasenhaftes in den Einzelheiten der Dichtung, die Conrad Ferdinand Meyer wiederholt umgearbeitet, durch immer entschiedenere Hervorhebung des Charakteristischen innerlich gesteigert hat. Die Sprache selbst entspricht dem Bilde Huttens, sie ist scharfkantig, trotzig, zu Zeiten herb, sie klingt nach Huttenscher Weise meist in einen tapferen Spruch aus, und wir haben den ganzen Hutten vor uns, wie er des Ufnauer Pfarrers Traum von Leben und Wiederbegegnung auf besseren Sternen, mit dem Ausruf abschließt:

Erst dien' ich aus auf Erden meine Zeit,
Dann bin ich gern zu neuem Dienst bereit.
Gewährt der Schöpfer mir ein größer Lehn,
So hoff ich wieder meinen Mann zu stehn!

Die Reihe der Prosadichtungen Conrad Ferdinand Meyers ist mit der Erzählung „Das Amulett" eröffnet worden, einer Hugenottengeschichte aus den Tagen der Bartholomäusnacht, die der junge Schadau erlebt und der alt gewordene auf seinem Sitz am Bieler See aufzeichnet. In der Anlage dieser Novelle, dem Rückblick aus dem letzten Port in die See sturmbewegter Jugend verrät sich eine gewisse Verwandtschaft mit der Anlage der Dichtung „Huttens letzte Tage". Herr von Schadau denkt freilich noch nicht an den Tod und hofft Freude an seinem Sohn zu erleben, der im Dienst der Generalstaaten steht und mit einer runden blonden Holländerin verlobt ist. Aber das große Abenteuer seines Lebens, da er um eine Nichte Colignys geworben und sie aus den Schrecken der Pariser Mordtage in die grüne Sicherheit seiner bernischen Heimat gerettet hat, liegt ebenso hinter ihm und ersteht aus der Erinnerung, als Huttens vielbewegtes Leben. Ein und der andere Kritiker hat wohl gefunden, daß die einfache Geschichte einer jungen Liebe den allzumächtigen Hintergrund der Glaubensschlachten des sola fide und antisola fide nicht tragen könne — und ohne Zweifel würde dieser Hintergrund für einen ganzen Roman ausreichen. Doch liegt wiederum eine unendliche Wahrheit in der Geschichte des jungen Protestanten und seiner Gasparde, insofern dem einzelnen Menschen auch die ungeheuersten Begebenheiten, die er durchlebt, unlöslich mit seinem persönlichsten Schicksal zusammenfließen und nur im Lichte dieses Schicksals im Gedächtnis haften.

Unter den weiteren kleineren Novellen möchten wir den beiden „Plautus im Nonnenkloster" (ursprünglich „Das Brigittchen von Trogen" benannt) und „Das Leiden eines Knaben" den Vorzug geben, das erste Abenteuer in den Mund des florentinischen Humanisten Poggio gelegt, das andere in den des Leibarztes Ludwigs XIV., Fagon. Beide von seelischer Tiefe in der Gestaltung eines Stücks Menschenleid und Menschenglück und von echter leuchtender Farbe in der Wiedergabe so grundverschiedener Zeiten wie der Frührenaissance und der zweiten, von den Jesuiten verhängnisvoll

beherrschten und beeinflußten Hälfte der Regierung des Sonnenkönigs. Die absichtslose oder wenigstens mit der leichtesten Hand vollzogene feine Stimmung und Abtönung des historischen Hintergrundes beider Novellen, der vergnüglichen, die Poggio, der erschütternd tragischen, die Fagon erzählt, läßt nichts zu wünschen übrig. Freilich gilt schon von diesen kleineren Novellen, was sich nachher bei des Dichters größeren Schöpfungen so oft erneuert: die volle Würdigung aller Feinheiten der Zeitschilderung, die Art, die mit einem Wort, einer Wendung immer neue Blicke auf den Hintergrund der Erfindung öffnet, die Sicherheit, die in kleinen Zügen neben dem Konflikt und den vollbelebten Menschengestalten auch die Zeit, ihre Anschauungen und Vorurteile, ihre Sitten und Gewohnheiten überzeugend vor Augen stellt, setzt eine weitreichende Bildung nicht nur des Dichters, sondern auch des Genießenden voraus. Wo diese fehlt, wird der Durchschnittsleser über einen guten Teil der zahllosen Feinheiten, die niemals aufdringlich lehrhaft hervortreten, hinweglesen, wird den Reiz der Zeitschilderung kaum empfinden. Natürlich bleibt auch diese Schilderung immer Nebensache, der eigentliche Konflikt und die Charakteristik bedürfen keines Kommentars und wirken für sich selbst. Wo die Schilderung der Zustände und Bildungsvoraussetzungen weniger, das Abenteuer mehr zu bedeuten hat, wie in den prächtigen Novellen „Der Schuß von der Kanzel", einer der wenigen Meyerschen Erzählungen, denen ein Element des Humors beigesellt ist, oder in „Gustav Adolfs Page", macht sich das, was wir bei den Novellen empfinden, die in Poggios und Fagons Mund gelegt sind, weit minder geltend. Die Kunst Conrad Ferdinand Meyers, mit der Erzählung und der Charakteristik ihrer Helden und Heldinnen zugleich die Charakteristik des Erzählenden zu verbinden, eine Kunst, die im „Heiligen" und in der „Hochzeit des Mönchs" ihren Höhepunkt erreicht, erscheint schon in den bezeichneten kleineren Novellen ganz außerordentlich. „Der Schuß von der Kanzel" und „Gustav Adolfs Page" aber sind Zeugnisse dafür, daß ihm der frische, ganz unmittelbar darstellende Erzählerton vollkommen zu Gebot stand und daß jene Kunst ihm wesentlich zu einer eigentümlichen Beleuchtung seiner Probleme, zu einer besonderen Erhöhung der Illusion diente.

Jenen einfach kräftigen Erzählerton, der die Dinge nicht erst in der Seele eines anderen spiegelt, sondern uns lebendig in sie hineinversetzt, dadurch aber freilich bei einem großen Stoffe auf die gedrungene Einheit verzichtet, die mit der Wiedergeburt des Geschehenen aus eines bestimmten Menschen Erinnerung heraus erreicht wird, schlug der Dichter in seinem ersten und umfangreichsten Roman „Jürg Jenatsch", eine Bündnergeschichte an. Der Stoff zu diesem reichen und gewaltigen Bild aus den Kämpfen des siebzehnten Jahrhunderts lag in einem wenig bekannten zeitgenössischen Werke, der „Geschichte der bündnerischen Kriege und Unruhen" des Ritters Fortunat Sprecher von Bernegg, in der Hauptsache bereit. Die breit aber

anschaulich und mit Kenntnis aller Einzelheiten durchgeführte Erzählung der Begebenheiten zwischen 1618 und 1645, von der der rhätische Ritter selbst meint, er habe sie, soweit menschliche Gebrechlichkeit es erlaube, ohne Haß und Gunst, nur von Wahrheit und Aufrichtigkeit geleitet, zu unverhehltem Lobe seines Vaterlandes geschrieben, schließt in der Tat eine Reihe ergreifender Züge und höchst eigentümlicher Lokalfarben in sich ein. Nichtsdestoweniger gehörte eine volle Künstlerphantasie und eine feste und seelisch reife Gestaltungskraft dazu, aus den Berichten Fortunat Sprechers einen Roman wie „Jürg Jenatsch" herauszuschauen. Die Gestalt des finsteren, fanatischen und willensstarken Prädikanten und mörderischen Obersten, überhaupt nur möglich in einer Unheilszeit wie der des Dreißigjährigen Krieges und auf einem Gebiet, wie dem der drei Bünde im hohen Rhätien, wo von Talschaft zu Talschaft die religiös-politischen Gegensätze, Parteiungen und Zettelungen, die das damalige Europa erfüllten, auf dem engsten Raume hart nebeneinander standen und sich kreuzten, tritt schon aus dem Geschichtswerke des Sprecher von Bernegg finster gebietend, gewalttätig und seine Zeit- und Landesgenossen überragend, hervor. Nichtsdestoweniger bleibt sie rätselvoll, menschlich unnahbar und mehr getrieben als treibend. Meyers Erfindung wie die Belebung der überlieferten Züge rückt die verworrenen Motive in der Lebensgeschichte des Pfarrers von Scharans in deutlicheres Licht, sie leiht dem wilden Glücksritter eine leidenschaftlich heiße Vaterlandsliebe, die das spröde Erz dieser Natur in Fluß bringt, sie überspringt die Partien, in denen Jürg Jenatsch landsknechtartig an fremde Fahnen und fremde Zwecke gebunden ist, und drängt den Helden immer wieder in das Netzgestrick graubündischer Berge und Täler und graubündischer Geschichte zurück. Die nicht zu sühnende Schuld, die Jürg Jenatsch im ersten wilden Aufflammen seines Lebens durch den Mord des Hauptes der katholischen Partei, des Pompejus von Planta, auf sich lädt, empfängt eine Art Rechtfertigung durch den Eindruck, den noch im Beginn des Romans der schnöde Mord seines jungen Weibes aus religiösem Fanatismus auf Jenatsch hervorbringt. Von da an ist der zum Soldaten gewordene Prediger ein wild rücksichtsloser Parteimann, der nur eines festhält: den Glauben an die Freiheit seines Berglandes und diesem Glauben sich selbst opfert. „Siehst du nicht, Lucretia," ruft er seiner Jugendgeliebten, der Tochter des von ihm dem Tode geweihten Pompejus Planta entgegen, „wie wir alle in diesen Bürgerkriegen Geborenen ein freches schuldiges Geschlecht sind! und ein unseliges. Dort hat der Bruder den Bruder erschlagen, und hier liegt trennend eine Leiche zwischen zweien, die sich lieben und angehören. Darum laß uns nicht kleiner sein als unser Los! Ich stehe am Steuer und lenke Bündens Schifflein durch die Klippen mit schon längst blutüberströmten Händen. — Nimm ein Ruder und hilf mir!" Die inneren Wandlungen wie die äußeren Lebenswendungen des gewaltigen Abenteurers erklären sich

daraus, daß er nach so viel vergossenem Blut, so wilder Steigerung seiner Kraft, nach so viel Opfern an Glück und Frieden wenigstens, wo sich's um das Vaterland handelt, nicht der Betrogene, Verzichtleistende sein will. Am entscheidendsten ist dieses Gefühl in dem anscheinend ganz unerklärlichen Widerspruch, daß derselbe Mann, der sein Leben hindurch der Todfeind der alten Kirche, Spaniens und der spanischen Partei seines Landes gewesen ist, der sich vertrauend und mit warmer, persönlicher Hingabe an den edlen Herzog von Rohan, dem er in einem Augenblick selbst die Rettung seines Lebens dankt, angeschlossen hat, eben diesen Herzog durch Verhandlung mit jenem Spanien verrät. Sowie Jenatsch begriffen hat, daß Rohan nicht die Macht besitzt, bei Richelieu und Ludwig XIII. die Verträge durchzusetzen, die die Zukunft der rhätischen Republik sichern sollen, überkommt ihn mit dämonischer Plötzlichkeit der Wunsch, sein Land um jeden Preis zu retten, und „deckt ihm in blitzartiger Beleuchtung die Windungen eines halsbrechenden Pfades auf. Vielleicht hatte in schlimmen entmutigten Stunden sein Blick schon früher sich zuweilen dahin verirrt, aber immer hatte er ihn, mit einem Gefühle der Verachtung seiner selbst, erschrocken und ekelnd wieder davon abgewandt. Dieser Weg der Gefahr und Schande war das Bündnis mit Spanien. Jene Macht, die er von Kindheit an mit der ganzen Kraft seines jungen Herzens gehaßt, die er in vermessenem Jugendmute mit fast wahnsinniger, vor keinem Greuel zurückbebender Leidenschaft bekämpft, welcher er sein ganzes Leben hindurch als Todfeind gegenübergestanden und deren eigennützige und wortbrüchige Politik er auch heute noch tief verachtete — sie bot ihm die Hand. Er konnte diese Hand ergreifen — nicht in Treu und Glauben — wohl aber, um von ihr die französische Schlinge lösen zu lassen und sie dann zurückzustoßen. Jetzt entschloß er sich dazu. Langsam wandelte er auf der dunklen Heerstraße nach Thusis zurück. Es ward ihm schwer, zu brechen mit der ganzen Vergangenheit. Er wußte, daß er sich selbst in seinen Lebenstiefen damit zerbrach."

So wird die Gestalt des finsteren, glücklosen Mannes, des Blutmenschen und Verräters erhellt, so der Anteil selbst an solchem Schicksal erweckt und vertieft. Und ein Hauch der eigenen Zeit spielt wunderbar in die Dichtung Meyers hinein, löst das Starre vergangener Dinge, ergreift uns mit der geheimen Empfindung, daß uns diese Seelen- und Lebenskämpfe weit zurückliegender Tage unmittelbar gar viel angehen. So fest der ganze Verlauf der Handlung an die Zustände der Bünde in Hohenrhätien und die Kultur des siebzehnten Jahrhunderts gebunden erscheint, so echt die Zeitfarbe ist, so ist's doch unzweifelhaft, daß dem Dichter an dem selbsterlebten Stück Geschichte, an Gestalten wie Cavour, Ricasoli und dem größten von allen, an Bismarck, das Verständnis und der Blick für solche von einem leidenschaftlichen und doch unpersönlichen Gefühl beherrschte, auf eine politische Tat gestellte Naturen erst geöffnet wurde. Auch die Leser

des „Jürg Jenatsch“ wurden unbewußt von diesem Zusammenklang alter und neuer Stimmungen ergriffen und entwickelten die Fähigkeit der Nachempfindung für den graubündischen Patrioten, für den seltsam gemischten Charakter des Prädikanten und Glückssoldaten, der zwei oder drei Generationen früher als fremdartig und abstoßend zugleich angesehen worden wäre. Wie geringes Verständnis hatte eine noch längst nicht so gemischte und dämonische Persönlichkeit, von ähnlicher Glut eines überherrschenden Gefühls, eine Gestalt wie der falsche Waldemar von Wilibald Alexis, gefunden! Jetzt aber stellte sich eine gespannte Teilnahme, fast eine Art sympathischer Mitempfindung für den düsteren Helden des Meyerschen tragischen Romans heraus, eines der vielen Zeugnisse für die Mitwirkung der Zeitanschauungen und Augenblicksstimmungen bei künstlerischen Erfolgen.

Mit lebendiger Anschauung der Wirklichkeit, mit scharfer Unterscheidung des poetisch und menschlich Wirksamen und des bloß stofflich Fesselnden und mit bewußter Kunst ist „Jürg Jenatsch“ angelegt und durchgeführt. Mit der hindurchgehenden Geschichte der Jugendliebe Jürgs und der Lucretia von Planta ist ein Element kräftigen Zusammenhalts des weitschichtigen Stoffes gegeben, aber freilich auch eine Gefahr nahegerückt, der ein Dichter gerade vom Schlage und Stil Conrad Ferdinand Meyers kühn entgegentritt, ohne sie immer zu besiegen. Die psychologische Tiefe, die den Widerspruch des Menschen und der menschlichen Leidenschaft ergründen will, trifft gelegentlich auf eine Tatsache, die ihrer spottet und deren sie doch nicht entraten will. Wie der Dichter des „Jürg Jenatsch“ das Verhältnis zwischen Jürg und Lucretia durch den ganzen Roman entwickelt, ist der letzte Ausgang, der Beilschlag von der Hand Lucretias auf das Haupt des Sterbenden, eine Unmöglichkeit. Es ist denkbar und begreiflich, daß die innere Macht, die Jenatsch in sich trägt, und daneben seine reuige Demut das Rachegefühl Lucretias lähmt, daß sie in trüber Resignation und doch mit gelegentlichen Wallungen der alten Neigung den gefahrvollen Weg des früher geliebten Mannes begleitet. Es ist weiblich, daß sie die Rache für den Mord ihres Vaters Gott befiehlt, und es erscheint nur natürlich, daß sie dem letzten aufflammenden Begehren des erfolgtrunkenen Jenatsch gegenüber nur den abweisenden Ausruf hat: „auf Riedberg wird keine Hochzeit gefeiert!“ Aber ihr letzter „erlösender“ Beilschlag gegen den noch immer Geliebten bleibt eine innere Unmöglichkeit — die Katharina Planta der Geschichte, die die Blutrache an Jürg Jenatsch wirklich vollzogen hat, ist eine andere als die Lucretia des Dichters, und die Verwendung des historischen Zuges gefährdet ein Gesamtbild von seltener Kraft und Eigentümlichkeit. Wenn Gottfried Keller von allen Gestalten des Romans rühmte: „es ist echte Tragik, in welcher alle handeln, wie sie handeln müssen“, so nahm er doch diesen Schluß aus, der eben nur ein Kompromiß zwischen der Chronik und Überlieferung und der freien lebensvollen Gestaltung des Dichters ist.

Das Ineinanderspiel der gewaltigen Natur und der rauhen Zeitsitten, des wildbewegten Lebens und der geistigen Mächte, die in der tosenden äußeren Bewegung wenigstens anfänglich noch lebendig waren, die Schilderung des Gegensatzes, der zwischen den Einwirkungen des löblichen Zürich an seinem lieblichen See und den starren Hochalpen des Graubündner Landes stattfindet, die zwanglose Eröffnung der Aussichten auf den großen Zeithintergrund verdienen das Lob der Meisterschaft, und gleichwohl ist ein stärkerer Hauch jugendlicher Lust an der Fülle der Erscheinungen, herber Frische in den Bildern des „Jürg Jenatsch" als in mancher späteren, nach anderen Richtungen höher stehenden Schöpfung Conrad Ferdinand Meyers.

Aus den Jahrhunderten der neueren Geschichte, deren gewaltiger Beginn, die Renaissance und Reformation, mit all ihren Folgen, in der Anschauung des Dichters so deutlich und lebensvoll stand, wie nur Erscheinung und Geschichte der eigenen Tage, führen zwei der bedeutendsten Erzählungen des Dichters, „König und Heiliger" und „Die Richterin", tief in das Mittelalter zurück und verraten die gleiche, ja vielleicht eine noch stärkere Kraft der Belebung, das gleiche Daheimsein in den fremdartigsten Zuständen und wiederum den echten Poeteninstinkt, der aus diesen Zuständen heraushebt, was stark und für immer auf alle Zeiten wirkt. Die Worte Hans des Armbrusters an den lauschenden Züricher Chorherrn, dem Jener die selbsterlebte Geschichte des heiligen Thomas Becket von Canterbury vorträgt und der sich dieser Erzählung gegenüber auf die Daten der Chronik stützen will: „Bleibt mir vom Leibe mit nichtigen Zahlen. Ein anderes ist's, ob einer im Tagewerke und der Zeit steht, oder ob der Tod sein Lebensbuch geschlossen hat. Ist einmal das letzte Sandkorn verrollt, so tritt der Mensch aus der Reihe der Tage und Stunden hinaus und steht als ein fertiges und deutliches Wesen vor dem Gerichte Gottes und der Menschen. Beide haben recht und unrecht, Eure Chronik und mein Gedächtnis, jene mit ihren auf Pergament gezeichneten Buchstaben, ich mit den Zeichen, die in mein Herz eingegraben sind!" — diese Worte rechtfertigen und beleuchten die kühne Sicherheit, mit der Conrad Ferdinand Meyer die treibenden Gedanken wie die lebendigen Züge einer weit zurückliegenden Vergangenheit in Gegenwart wandelt.

„Der Heilige" oder „König und Heiliger" wie der Roman, der wahrlich keine „Novelle", sondern ein Weltbild im größten und eigentümlichsten Stil ist, nach Maßgabe der dänischen Übersetzung später getauft wurde, empfängt seine mächtige und wirksame Zusammendrängung und innere Sammlung durch das einfache Kunstmittel der Wiedergabe aus der Erinnerung und dem Munde eines Nahebeteiligten. Freilich ist Conrad Ferdinand Meyer nicht der Maler, der seinen Gestalten unbefangen Zettel in den Mund gibt, auf denen geschrieben steht, wes Namens und Wesens sie sind. Vielmehr läßt uns der Dichter alle Schicksale des Mannes, der dem heiligen Thomas als

Kanzler König Heinrichs von England nahe gestanden hat, sowohl die bunten Abenteuer seiner Jugend und Wanderfahrt, als den mittleren und mäßigen Lebensstand, den Hans von Schaffhausen, der Bogner, auf heimischem Boden nun schon lange Jahre erreicht hat, mit durchleben. Wie der Armbruster, der Engländer, im Schneegestöber durch den Rennweg in Zürich einreitet und im Getümmel eines fremdartigen Festtages mit Herrn Burkhard, dem Chorherrn, zusammentrifft, von ihm zum Mahle geladen und zum Nachtisch mit der drängenden Frage nach Leben und Wandel des neuen Heiligen überrascht wird — das ist ein Muster von Einleitung. Jeder Satz weist weit hinaus, weit zurück oder erschließt in knappster Kürze ein Stück der Gegenwart; wir sind alsbald in der Mitte der Dinge, und die Weise, wie sich die Geschichte des Bogners zu der des Thomas Becket ganz natürlich umwandelt, gehört zum Kunstreichsten und doch Schlichtesten, dessen sich deutsche Erzählungskunst rühmen kann. Im Mittelpunkt der Geschichte steht wieder eine rätselvolle, widersprechend beurteilte Gestalt, eine der Naturen, deren Wurzeln wunderlich tiefgründig und verschlungen sind. Der neue Heilige, halb aus angelsächsischem, halb aus saracenischem Blut stammend, auf ritterlichen Fahrten in das mohammedanische Cordova gelangt, dort Gemahl einer maurischen Prinzessin geworden, ist schließlich in sein heimatliches England zurückgekehrt und hat hier als Ratgeber und rechte Hand König Heinrichs den Platz über der ganzen stolzen normannischen Aristokratie gewonnen. Seinem Zeitalter und dessen Vorurteilen so weit voraus, als er hoch über seine Geburt emporgestiegen ist, mangelt ihm nach dem Urteil Hans des Bogners „nur das Ungestüm und die Schärfe eines männlichen Blutes. Herr Thomas konnte kein Blut vergießen.“ Obschon zum Kleriker geweiht, ist er nichts weniger als gläubig, und sein Tun und Sinnen geht im weltlichen Königsdienst auf. Aus der kurzen Ehe im maurischen Spanien ist dem Kanzler ein Töchterlein Grace, Gnade, erwachsen, die er vor der Welt und dem Hof, sich zum Unheil und seinem Gebieter zum Verderben, verborgen hält. Denn auf einer Jagd, bei der König Heinrich nur von Hans dem Schwaben, der als Edelknecht in seinem nächsten Dienst steht, begleitet wird, entdeckt der minnedurstige, fürstlich freche Herrscher das verborgene Kleinod, dringt bei Grace ein und macht das kaum halb erblühte Mädchen zu seiner Geliebten. Das Verhängnis will, daß Königin Ellinor auch von dieser Buhlschaft ihres Gemahls Kunde erhält und daß ihrer verbrecherischen Eifersucht die arme Grace zum Opfer fällt. Von Stund an ist zwischen König Heinrich und seinem Kanzler ein unheilbarer Bruch eingetreten, ob zwar Thomas Becket fortfährt, treu im Dienste seines Königs zu wirken und sich zunächst nur der Erziehung der Söhne Heinrichs entschlägt, die er bis dahin geleitet. „Seine dunklen Augen richteten sich auf den König und schienen zu sagen: Grausamer Mann, du hast mich meines Kindes beraubt und verlangst, daß ich mich um die deinigen bekümmere.“

Noch ist Thomas Becket, obschon sein ganzes Wesen der Rache entgegenzulauschen scheint, die über den frevelnden König früher oder später hereinbrechen muß, ehrlich genug, den Gebieter zu warnen: „Deine scherzende Weisheit hat meinen wunden Punkt getroffen, denn du kennst meine unvollkommene Natur und mein zur Erniedrigung der Dienstbarkeit geschaffenes Wesen. Sei es frühe Gewohnheit des Herrendienstes, sei es die Eigenschaft meines Stammes und Blutes, ich kann dem gesalbten Haupte und den hohen Brauen der Könige keinen Widerstand leisten. Und da du so glücklicher Laune bist und ein Wohlgefallen hast an deinem Knechte, erkühnt er sich, dir in dieser traulichen Einsamkeit einen Rat zu erteilen: gib mich nie aus deiner Hand in die Hand eines Herrn, der mächtiger wäre als du! Denn in der Schmach meiner Sanftmut müßte ich ihm allerwege Gehorsam leisten und seine Befehle ausführen, auch gegen dich, o König von England.“ Im üppigen Übermut seines Königsgefühls und Normannenstolzes mißachtet und mißversteht König Heinrich den Rat seines Kanzlers und setzt diesen halb mit Gewalt auf den Stuhl des Primas von England, des Erzbischofs von Canterbury. Und nun erfolgt die denkwürdige Wendung, daß der frühere Skeptiker und halbe Saracen sich in die kirchliche Überlieferung und die mönchische Askese seiner Zeit hineinbohrt, hineinflüchtet, nun fühlt er sich mit einem Mal im Dienst des größeren, mächtigeren Herrn, Gottes und seines Stellvertreters auf Erden, des heiligen Vaters. Er wird der Schirmherr der Armen und Bedrängten, seiner Landsleute, der unterdrückten Angelsachsen, er scheidet und sondert sich vom König, alle Schärfe seiner übermenschlichen Klugheit gegen ihn wendend, er „unterwühlt das Reich mit heimlich brütendem frommen Aufruhr der Seelen“, er zernagt dem erbitterten König Leib und Seele. Umsonst schickt ihn Heinrich in die Verbannung, der Abwesende ist mächtiger als je und herrscht über die Gemüter der englischen Sachsen mit schier schrankenloser Gewalt, tiefer und hoffnungsloser verstrickt sich der König, sein Weib löst sich von ihm, seine Söhne treten ihm in Waffen gegenüber. Immer schlimmer, unheildrohender wird die Lage, es ist, wie der Armbruster dem Chorherrn Burkhard vorausgesagt hat, als er seinen Bericht anhob: „etwas anderes, wenn Könige und Heilige gegeneinander fahren, als wenn in unseren schwäbischen Trinkstuben geschrien und gestochen wird.“ Umsonst demütigt sich König Heinrich vor dem Erzbischof und geißelt sich selbst, umsonst sucht er, verlechzend, den Friedenskuß des Thomas, die Bedingungen, die dieser an eine wirkliche Versöhnung knüpft, kann und will er nicht erfüllen. Aufeinander prallen die beiden Ringenden: „Ich erkenne dich, ruft der König. Du willst mich und mein Reich zerstören. Seit Gnade, die Gott verdamme, dahin ist, brütest du Tag und Nacht über meinem Untergange, du Heuchler, du Verderber, du rachsüchtiger Heide!“ Das Antlitz des Herrn Thomas aber leuchtete wie das eines Engels, und er sagte mit strahlenden Augen: „Ich vergebe dir den Tod Gnades und

deine Lästerung, wenn du meine Brüder, die Sachsen, freigibst und fortan göttliche und menschliche Wege wandelst! Willst du, König Heinrich?" Der König kann es um seiner normannischen Ritterschaft willen nicht, und so bricht die letzte Katastrophe herein, Thomas Becket kehrt wider seines Herrschers Willen auf den Sitz von Canterbury zurück, der König aber schleudert bei Tafel seinen Rittern das schlimme Wort zu, daß er Knechte mäste und keiner dieser Fresser und Schwelger Manns genug sei, ihm einen Verräter vom Halse zu schaffen. Vier edle Normannen, Wilhelm von Tracy an der Spitze, werfen sich zu Pferd und reiten nach dem nächsten Hafen, bestürzt erfährt es der König und hetzt den getreuen Armbruster hinter den Zornmütigen drein, um das ehrwürdige Haupt des Primas zu schirmen. Hans erreicht auch Canterbury mit den Mördern zugleich, aber umsonst sind seine Beschwörungen, Thomas Becket will zum Märtyrer werden. Vor dem Hochaltar seiner Kathedrale erschlagen ihn die Normannen, mit beiden Armen sucht der Armbruster vergeblich den Bedrohten zu schützen, in seinem Tode reißt der Heilige den König zum tödlichen Sturz hinab. Von diesem letzten Ausgang kann Hans seinem lauschenden Gastfreund nur nach Hörensagen berichten. Aber bis zum Augenblick, da der Armbruster ein Blutmeer vor seinen Augen und darin ein sterbendes lächelndes Haupt sieht, ist alles von höchster Gegenständlichkeit, Anschaulichkeit und in dem glücklichsten Wechsel von Licht und Schatten gehalten. Den Umstand, daß der Erzähler bald eingehend, mit aller erlebten und wiedererwachenden Stimmung schildert, was er selbst gesehen, bald knapp und energisch berichtet, was er nur erfahren hat, daß er bei gewissen Partien seiner Erzählung träumerisch sinnend verweilt und über andere, in der Erinnerung noch schaudernd, hinweghastet, benutzt der Dichter, die überreiche Handlung mit aller wechselvollen Fülle in kürzester Frist vor dem inneren Auge des Hörers und Lesers vorüberzuführen.

Gedankenschwer, voll mächtiger Empfindung und geläuterter Leidenschaft, erscheint die ganze Erfindung. Der Herzenston, der aus dem Bericht des Bogners vom Leben und Sterben des Thomas Becket entgegenklingt, ergreift um so geheimnisvoller und unwiderstehlicher, als der nüchterne Berichterstatter ihn selbst nicht vernimmt. Er tönt aus seiner Erzählung heraus, weil Hans von Schaffhausen auch die Züge des Lebens, die er nicht verstanden hat, so getreulich mit berichtet, wie die, die ihm aufgegangen sind. So überragend und bezwingend die Gestalt des Heiligen erscheint: sie erdrückt keine andere Gestalt. Der König und seine Söhne, namentlich Richard das Löwenherz, Grace, des Kanzlers Tochter, Königin Ellinor und Bertram de Born, selbst die Mörder Gnades und die ihres Vaters stehen lebendig vor uns, wie der rätselhafte Mann, dessen einziges Geschick so tief verinnerlicht, als plastisch verdeutlicht wird und wie die beiden Alten, Herr Burkhard und der Armbruster, in deren Seele dieses einzige Geschick sich spiegelt. Die Frische der Zeitschilderung ist in „König und Heiliger" so groß, so sehr ist

nur das Wesentlichste, Unerläßlichste der Äußerlichkeit hineinverwoben, das Leidenschaftliche, seelisch Urwüchsige steht so durchaus im Vordergrunde, daß man mit Recht hat sagen dürfen, diese Schöpfung hinterlasse unter allen Werken Conrad Ferdinand Meyers entschieden den stärksten dramatischen Eindruck, so echt episch sie immerhin ist.

Und doch, wenn deutsche Dichter gewohnt wären, nach Weise der Franzosen ihre wirksamsten Erfindungen doppelt zu verwerten, so hätte wohl die Versuchung dazu, aus einer mächtigen Erzählung ein gewaltiges Schauspiel zu gewinnen, dem Dichter bei der großen Novelle „Die Richterin" noch näher gelegen als beim Roman „König und Heiliger". In den Tagen Karls des Großen, des eben zum römischen Kaiser Gekrönten, beim Beginn in Rom und dann wieder in Rhätien spielend, birgt die Richterin in der Tat eine Tragödie. Sünde, die mit unbestechlicher Gerechtigkeit die Sünde gerichtet hat, spricht sich schließlich, nicht von der Welt, aber von der Liebe zum eigenen Kinde überwältigt, selbst das Todesurteil. Die Judicatrix Stemma, die Richtgewalt und Richtschwert von ihrem Vater geerbt hat und in ganz Rhätien im höchsten Ansehen steht, ist doch insgeheim des Mordes an ihrem Gatten, dem Comes Wolf, schuldig. Und wie hoch sie das Haupt trägt, die Nemesis ist in mannigfacher Gestalt über und hinter ihr und treibt sie dem Ende entgegen. Die dramatische Spannung der Novelle wird durch den festen, scheinbar unbeugsamen Widerstand gegeben, den die Richterin Frau Stemma den erwachenden Stimmen der Welt und der Stimme im eigenen Gewissen entgegensetzt. An der Haltung der stolzen königlichen Frau zerschellt jeder Verdacht, und selbst der Trotz des Stiefsohnes, auch die Antwort Wulfrins, den sie verächtlich fragt: „Mangelt dir der Verstand und die Kraft, das Geheimnis der Sünde zu tragen?" und der ausruft: „Das ist Weibes Art und Weibes Lust" erschüttert sie nicht. Aber als sie in stummer Nacht hohnvoll zum steinernen Grabmal des ermordeten Gatten spricht, steht Palma novella, ihre Tochter, weiß, mit entgeisterten Augen hinter ihr. „Sie selbst hatte ihrem Geheimnisse einen Mund und einen Zeugen gegeben, und dieser Zeuge war ihr Kind." Dem rührenden Flehen des Kindes widersteht sie nicht, sie enthüllt ihre Freveltat vor Karl dem Großen, richtet sich, wie sie gesündigt hat, durch Gift und läßt Wulfrin und Palma, den Schuldlosen, die Möglichkeit, mit- und füreinander zu leben.

Das feine und jedes Ausdrucks mächtige Stilgefühl Conrad Ferdinand Meyers macht sich bei der „Richterin" nicht nur in dem knappen und dramatisch schlagkräftigen Dialog, sondern vor allem darin geltend, daß seine im Beginn des neunten Jahrhunderts spielende Geschichte einen Hauch vom Duft und Ton der damals eben ausklingenden Heldensage hat. Das Heißblütige und Starre, das Übermächtige und Übermenschliche, das Sinnlichstarke und das Visionäre der alten Sage lebt in der Erfindung und den Gestalten der modernen Dichtung wieder auf. Es ist ein gewisser

Archaismus in der Erzählung, aber freilich kein künstlicher, gezwungener, noch weniger ein schwächlicher, sondern einer, der aus der Entdeckung hervorgeht, daß etwas in unseren elementarsten Empfindungen, unseren leidenschaftlichsten Wallungen lebt, bei dem wir plötzlich volles Verständnis für eine scheinbar versunkene Welt und ihre Menschen gewinnen.

Mit der Erzählung „Die Hochzeit des Mönchs" betrat, wie schon gesagt, der Dichter das Gebiet seiner Darstellungen aus der Periode der italienischen Renaissancekultur. Wir verstehen leicht, daß gerade diese Kultur mit ihren großen Einzelmenschen, ihrer besonderen Bildung, ihren weithin sichtbaren Gegensätzen und schneidenden Widersprüchen, auf ein Dichternaturell und eine Weltanschauung, wie die Meyers, die stärkste Anziehungskraft ausübte. „Die Hochzeit des Mönchs" setzt weniger in ihrer inneren als in der wertvollen Rahmenerzählung bei den Anfängen der Renaissance ein. Genau geprüft handelt es sich bei der Schilderung, die die eigentliche Geschichte des Mönchs Astorre einschließt, um mehr als eine Umfassung, sie ist zugleich Rahmen und Reflektor, von dem das innere Bild seine Beleuchtung empfängt. Wir werden zum Eingang nach Verona und an den Hof des Cangrande, jenes Scaligers versetzt, der den verbannten Dante Alighieri mehrere Jahre lang beschützte und gastlich bei sich aufnahm. Ein munterer Kreis sitzt um den Fürsten vereinigt vor der Herdflamme und erzählt nach welscher Sitte des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts Novellen über das Thema „plötzlicher Berufswechsel mit gutem oder schlechtem oder lächerlichem Ausgange". In die Mitte der Heiteren tritt der Dichter der „Göttlichen Komödie" herein, ernst, feierlich, herb, gebieterisch; die Diener haben vergessen, in seinem Zimmer Feuer anzuzünden, und er kommt nun, sich am Herde des Fürsten zu wärmen. Von allen Seiten bestürmt, an der geselligen Unterhaltung teilzunehmen, erzählt er die Geschichte eines entkutteten Mönches, „der nicht aus eigenem Triebe, nicht aus erwachter Weltlust oder Weltkraft, nicht weil er sein Wesen erkannt hätte, sondern einem anderen zuliebe, unter dem Drucke eines fremden Willens, das sich selbst mehr noch als der Kirche gegebene Gelübde bricht und eine Kutte abwirft, die ihm auf dem Leibe saß und nicht drückte." Das Geschick dieses Mönches entwickelt Dante aus einer Grabschrift, die er vor Jahren bei den Franziskanern in Padua gelesen: „Hier schlummert der Mönch Astorre neben seiner Gattin Antiope. Beide begrub Ezzelin." Dante greift also mit seiner Novelle selbst um mehr als ein halbes Jahrhundert zurück. Und indem er sie vor der Gesellschaft gleichsam erfindet, fügt er ihr dadurch einen neuen Reiz hinzu, daß er die Namen und Gesichter der Anwesenden benutzt und sie den Gestalten seiner Novelle leiht. Diese selbst stellt dar, wie der wider seine eigenste Natur vom kirchlichen Gelübde gelöste und mit der jungfräulichen Witwe seines ertrunkenen Bruders verlobte Astorre Vicedomini sich alsbald in dem Wirrsal der ihm fremden Welt verstrickt, seiner Verlobten untreu wird, weil ihn

eine plötzliche Leidenschaft zu der jugendlichen Antiope Canossa erfaßt, und mit seiner Neuvermählten dem Rachestahl der verlassenen und verleugneten Braut und des Bruders dieser, des jungen Germano, verfällt. Umsonst hat Ezzelin, der gewaltige Tyrann, zu Gunsten des Toren eingegriffen, die „Gestirne" gehen ihren Weg, und Astorre samt Antiope und Diana fallen als Opfer eines Lebens, in das der Mönch sich ohne eigenen Antrieb hat zurückstoßen lassen. Während Dante dies kurze, dunkle, gewaltsame Stück Menschengeschick vorträgt, steht er bald geduldig den Einwürfen und Fragen seiner Hörer Rede, bald verbessert er sich selbst. Doch am Schlusse schneidet er weitere Betrachtungen über seine Novelle ab. Er erhebt sich, spricht kurz: „‚Ich habe meinen Platz am Feuer bezahlt und suche nun das Glück des Schlummers. Der Herr des Friedens behüte uns alle.' Er wendete sich und schritt durch die Pforte, welche ihm der Edelknabe geöffnet hatte. Aller Augen folgten ihm, der die Stufen einer fackelhellen Treppe langsam emporstieg." So klingt die Novelle aus und bannt neben den Gestalten aus der Zeit Ezzelins von Romano auch die des großen Florentiners vor den inneren Blick des Lesers.

Es ist nicht nur die Grundstimmung der düsteren, wilden, jäh gewaltsamen Zeit Ezzelins und Dantes in den Verwickelungen und Entscheidungen der „Hochzeit des Mönchs", der rasche Umschlag und Wechsel des Glückes, das blitzartige Auflodern der Leidenschaft, nicht nur die echte Farbe der Zeit, sondern auch reife Anmut, scharfer Geist und volle Kraft, Beweglichkeit und sinnliche Anschaulichkeit des Ausdruckes im Vortrag der Doppelerzählung. Und doch macht sich hier zum erstenmal eine gewisse Manier geltend, eine Steigerung der feinen Bezüge, eine Vermehrung der Anknüpfungen an hundert Dinge, die nur einer hohen und vielumfassenden Bildung bekannt, ja zugänglich sind. Der Reiz künstlerischer Feinschmeckerei in der „Hochzeit des Mönchs" mag dem Dichter unbewußt geblieben sein, aber er zeigt sich und wächst im Verlauf der Erzählung bis dahin, daß wir schließlich in Versuchung kommen, den Szenen am Hofe von Verona und dem Gehaben Dantes vor der eigentlichen Novelle den Vorzug zu geben. Die Offenbarung von Kompositionsgeheimnissen der Dichterwerkstatt, das gelegentliche Streifen der dunklen und wunderlichen Sätze der Philosophie der Frührenaissance sind Ansprachen an eine verfeinerte Bildung, die an der gewaltsamen, überall vom Todesgedanken durchwebten Geschichte des Astorre Vicedomini, des entkutteten Mönches, weit weniger Wohlgefallen empfindet als an dem eigenartigen Beiwerk.

Auf die Bildungsvoraussetzungen eines gelehrten und vielwissenden Geschlechtes erscheint auch die ganz vorzüglich angelegte, tief verinnerlichte und vollendet ausgeführte Novelle „Die Versuchung des Pescara" gestellt. Das poetische Grundmotiv dieses Meisterwerkes ist stark, eigentümlich, von ergreifender Tragik, aber es lebt und wirkt nur in der Atmosphäre der über-

reifen Kultur und der sittlichen Zersetzung der italienischen Hochrenaissance. Meisterhaft, auf hundert Stützen, die wie die Roste eines Tiefbaues in den Sumpf des Verfalls hinabreichen, erhebt sich der einfache und anmutsvolle Bau dieses Romans bis zu seiner Spitze. Die „Versuchung des Pescara" spielt in den Monaten des Jahres 1525, die der Schlacht von Pavia folgten. Der Sieg der kaiserlichen und spanischen Feldherrn über König Franz von Frankreich hat das lange blutige Ringen um die Oberherrschaft in dem unglücklichen Italien entschieden, es ist geringe Aussicht vorhanden, sich der kaiserlichen und spanischen Gewalt wieder zu entwinden. Mit dem Instinkt der Zertretenen empfinden die italienischen Politiker, daß die Fremdherrschaft Spaniens härter, unbarmherziger auf ihrem Lande lasten wird als die Frankreichs, und in ihrer Verzweiflung planen sie Bündnisse und Halbverschwörungen, die wie Seifenblasen emporsteigen und zerplatzen. Girolamo Morone, der Kanzler des Herzogs Francesco Sforza von Mailand, träumt, der Liga zwischen Mailand, Venedig, dem Papst und Frankreich einen Feldherrn in der Person des Marchese Pescara, des ruhmgekrönten Soldaten von Pavia, zu gewinnen. Er kann sich nicht vorstellen und kein von den Anschauungen der welschen Hochrenaissance Erfüllter kann es, daß Pescara der Lockung einer Königskrone, der von Neapel, widerstehen werde. Kann es um so weniger, als Pescara denn doch Italiener ist und ein Herz für das Elend und Unheil Italiens haben muß, kann es am wenigsten, da der General von der Eifersucht, dem Argwohn wie dem Haß der Spanier seit Pavia umlauert wird. Im Lichte und mit der Weihe einer großen Rettungstat soll sich Pescara der angesonnene Verrat darstellen. Wenn seine Vasallen- und Soldatentreue für den Kaiser den Einflüsterungen politischer Ränkeschmiede standhalten könnte, so verkörpert sich das leidende, nach neuem Leben schmachtende Italien in Pescaras geliebtem Weibe, der schönen und edlen Vittoria Colonna. Mitten in der Verderbnis einer lastervollen Zeit hat sich dies Paar nicht nur eheliche Treue, sondern reine und warme Liebe bewahrt; Pescara würde vor jedem Schritte zurückschrecken, der ihn einen der zärtlich bewundernden Blicke seiner Gemahlin kosten könnte, und nun naht sich Vittoria selbst dem geliebten Helden als Versucherin. Italien selbst scheint aus ihrem Munde zu flehen, und Pescara bekennt sich, daß er einen schweren inneren Kampf zu bestehen haben würde, wäre er nicht von vornherein wider alle Versuchung gefeit, sähe er noch ein anderes irdisches Ziel als die Bewahrung seines fleckenlosen Namens vor sich. Den Bestürmungen seines Weibes erwidert er tiefernst: „Wie dürfte ich ein Volk verachten, das mir dich gegeben hat? Aber ich will dir nicht verhehlen, Italien redet umsonst, es verliert seine Mühe. Ich kannte die Versuchung lange, ich sah sie kommen und sich gipfeln, wie eine heranrollende Woge, und ich habe nicht geschwankt, nicht einen Augenblick, mit dem leisesten Gedanken nicht. Denn keine Wahl ist an mich herangetreten, ich gehörte nicht mir, ich stand außerhalb der Dinge."

Der Unerschütterliche gehört — dem Tode! Er trägt seit der Paviaschlacht die Todeswunde mit sich herum, sein Arzt hat ihm nur künstlich auf Monate das Leben gefristet, er ist im Begriff, von der Erde und all ihren Herrlichkeiten zu scheiden, und er sieht im Lichte des Todes die Dinge, wie sie sind. Er weiß es, daß die Zeit der möglichen Befreiung Italiens so unerbittlich vorüber ist wie seine eigene Lebenszeit und kann seinem Vaterlande nur wünschen, von allen Träumen Abschied zu nehmen, wie er selbst Abschied nehmen muß.

Mit leisem Grauen und wachsender Spannung, nicht ohne Rührung, folgt man der allmählichen Enthüllung des Geheimnisses, das der versuchte Feldherr in sich trägt und das uns seine Haltung nicht nur verstehen, sondern bewundern lehrt. Eine Fülle des menschlich Ergreifenden in einer vielgliederigen und in ihrer Gesamtheit doch einfachen Handlung, eine seltene Schärfe und Deutlichkeit der Charakteristik bedeutender Gestalten ergreift uns aus der „Versuchung des Pescara" heraus. Man sieht sie wandeln und hört sie sprechen, diese Pescara und Bourbon, Leyva und Moncada, Morone und Guicciardini, Francesco Sforza und Papst Clemens, die schöne Vittoria Colonna und die kleineren hinzuerfundenen Gestalten. Die Gesamtwirkung bleibt eine poetische, obschon der rechnende Verstand, die kombinierende scharfe Beobachtung an der „Versuchung des Pescara" starken Anteil haben. Es ist eben nicht möglich, ohne eine äußerste Zuspitzung bestimmter Einzelheiten, ohne berechnete Verwendung von allerhand Misch- und Deckfarben, ohne Anknüpfung an zahllose außerhalb der Handlung und Charakteristik liegende Beziehungen, ein Bild dieser Art ins Leben zu rufen. Bis auf die Heuchelei der Renaissancebildung, die das Furchtbarste, was sie denkt und skrupellos tut, immer mit gefälligen Worten und Formen umkleidet, bis auf die Mischung der Herzenshärte und Selbstsucht mit feinem, echtem Kunstsinn und der lebendigen Freude am Schönen und Eigenartigen, lebt in Meyers Darstellung mit eindringlichen Zügen alles auf, was wir vom Wesen jener Zeit und ihrer Menschen wissen. Die überzeugende Kraft der Haupthandlung erscheint nicht nur in das gesammelte Licht getaucht, das der Seele und der Phantasie des Dichters entstammt, sondern daneben auf jenes schillernde, vielstrahlige berechnet, das dem gelehrten Wissen entströmt, das der Künstler nicht in seine Schöpfung bannen kann, von dem er vielmehr voraussetzt, daß es im Geist und den Erinnerungen eines bestimmten Leserkreises aufblitzen wird.

Wenn nun in der „Versuchung des Pescara" ohne dieses zweite Licht zwar mannigfache Sittenbilder, Ausblicke und Anspielungen auf Wesen und Lebensgehalt der Renaissance unerkannt bleiben würden, aber die innere Macht des Problems, die Tiefe der Stimmung, die Energie der Charakteristik und die klassische Vollendung des Stils doch immer wirksam bleiben müßten, so ist in Conrad Ferdinand Meyers letztem Werk „Angela Borgia" das

Übergewicht entschieden auf Seite der Reflexion, der virtuosen Handhabung eines außerpoetischen Apparats, der allzu bewußten Versenkung in das Abnorme der niedergehenden absterbenden Renaissance und des Gebarens ihrer Menschen. Der manieristische Drang, der auch das schlechthin Peinliche und Widrige einer Zeit uns nicht bloß schildern, verständlich machen, sondern selbst menschlich näher bringen will, hat in dieser in Ferrara spielenden, die späteren Tage der Lucrezia Borgia vergegenwärtigenden Novelle besondere Stärke erlangt. Auch „Angela Borgia" weist eine reiche Zahl interessanter Szenen und Stellen auf, bei denen man sich der alten Kraft des Dichters erinnert. Aber jede Unmittelbarkeit scheint verflüchtigt, und die feste, auf das Hauptziel hingerichtete Sammlung, die sich in der „Versuchung des Pescara" noch siegreich über die Neiguug zu abschweifenden Einzelwirkungen erhebt, hat in „Angela Borgia" eine bedeutende Abminderung erfahren. Die Versenkung Meyers in die Denk- und Sprechweise des sechzehnten Jahrhunderts, das Bestreben, Licht auch in der tiefsten Nacht der Selbstsucht zu suchen, zeigt hier etwas Erquältes. Der geistige Höhepunkt der Handlung ist offenbar die Szene, in der die Herzogin Lucrezia vor jeder Wiederanknüpfung einer Verbindung mit ihrem dämonischen Bruder Cesare Borgia gewarnt wird, in ihr tritt die letzte Steigerung des Cortigiano zum eiskalten, schlangenklugen Tyrannentum überwältigend zu Tage. Aber eine reine, unmittelbar poetische Wirkung ruft weder diese, noch sonst eine Szene des Romans hervor, überall mischt sich ein Element der Grübelei, um nicht zu sagen des Raffinements, ein, die Phantasie des Dichters steht unter dem Druck seines überreichen Wissens vom Wesen und der Besonderheit der italienischen Zustände des sechzehnten Jahrhunderts.

Die manieristische Überfeinerung, die wir in „Angela Borgia" empfinden, wirkt natürlich auch auf den Stil zurück. Der freie und frische Fluß, der in „König und Heiliger", wie in einigen der kleineren Novellen vorwaltet, fehlt den Renaissancegeschichten überhaupt, aber in der „Hochzeit des Mönchs" entschädigt die Stärke und sinnliche Anschaulichkeit der Bilder und des Ausdrucks, in der „Versuchung des Pescara" die Feinheit und das klare plastische Gleichmaß des Vortrags. In „Angela Borgia" hat selbst der Stil einen entschiedenen Zug zur Manier, und man behält den Eindruck, daß der Dichter, wäre ihm weiteres Schaffen vergönnt gewesen, vor allem diesem Stoffkreise hätte entrinnen müssen.

Conrad Ferdinand Meyer hat seinen hervorragenden Platz in der deutschen Literatur und besonders in der historischen Romandichtung neben seinem starken Talent vor allem dem sicheren Gefühl und der Erkenntnis zu danken, womit er die historische Erzählung aus der Zweideutigkeit einer Zwittergattung zur vollen dichterischen Bedeutung erhebt. Die Erkenntnis, daß Welt und Menschenleben Erscheinungen und Gestalten und tausend Züge bergen, die mächtiger, deutlicher, eindringlicher und gewinnender im

Spiegel der Vergangenheit erscheinen als in dem der Gegenwart, daß es ausschließlich nur diese Dinge sind, die der historische Erzähler erfassen, wiedergeben soll, das Gefühl, daß sie nicht gewußt, sondern gelebt werden müssen, der Dichterdrang, alles mit dem warmen schöpferischen Odem echten Daseins zu erfüllen, waren in Conrad Ferdinand Meyer so mächtig, daß er vor der untergeordneten Art der Darstellung, die das Zeichen für die Sache setzt, die uns mit historischen Relationen und abgeschriebenen Tatsachen über den Mangel wirklicher Gestaltung hinwegtäuschen will, ein für allemal bewahrt blieb. Ja, der Instinkt, an das Nächstvertraute in Natur und Überlieferung anzuknüpfen, der in Scott und Wilibald Alexis sich regte, fehlt auch bei ihm nicht, die ersten kleineren Erzählungen, der „Jürg Jenatsch", die Verknüpfung der Geschichte seines Heiligen mit der des Bogners von Schaffhausen sind ebensoviele Zeugnisse dafür. Und wohl mag man sich die Frage vorlegen, zu wie glücklichen Schöpfungen es hätte führen können, wenn der Dichter die heimatlichen Pfade ein wenig weiter verfolgt, wenn er immer entschlossener an Erinnerungen und Überlieferungen angeknüpft hätte, die in seiner Familie gleichsam erblich waren.

Doch neben der echten Dichternatur und dem glücklichen Antrieb zu lebendiger Gestaltung regten sich in Conrad Ferdinand Meyer gewisse Geister, die dem frischen und unmittelbaren Schaffen minder günstig waren als seine glänzende Phantasie und warme Belebungskraft. Er war der Sohn einer Zeit, die gerade die starken und eigenartigen Talente irgend einer Manier zudrängt, und hatte früh in seine Bildung Einflüsse der französischen Kunst aufgenommen. Er stand unter den Nachwirkungen einer literarischen Periode, der der Unterschied zwischen der schlichten, innerlich gesunden Größe und der Alltäglichkeit nicht mehr so deutlich vor Augen stand, wie für den hochstrebenden Dichter und Künstler wünschenswert ist. Die Besorgnis, dem Platten, ewig Dagewesenen zu verfallen, der nicht rastende Trieb nach dem Neuen, auch dem äußerlichen Neuen, beunruhigte auch ein so unzweifelhaftes Talent wie das Conrad Ferdinand Meyers. Wesen und Wissen der modernen alexandrinischen Gelehrsamkeit wirkten in mannigfacher Gestalt auf den Dichter ein. Seine schöpferischen Eigenschaften waren zu stark, der Kern seiner Natur zu gesund, um ihn dem Akademismus, der archäologischen Poesie, die sich so vielfach an die Stelle der lebendigen drängt, anheimfallen zu lassen. Doch die Hemmnisse und schließlich die Schranken seines Könnens und seiner Wirkung waren mit den bezeichneten Zeiteinflüssen gegeben.

Innerhalb dieser Schranken steht er als einer der eigentümlichsten und gestaltungskräftigsten Dichter des letzten Drittels des neunzehnten Jahrhunderts da und ist dem Vergleich mit der Mehrzahl auch der bedeutendsten seiner literarischen Zeitgenossen mehr als gewachsen. Den Zug zum Manierismus hat er leider mit vielen modernen Dichtern und Erzählern gemein; die phantasievolle, ganz selbständige, innerlich ausgereifte, edel ge-

läuterte, mit den feinsten Fühlfäden für alles Menschenleben, für Glück und Leid und die unerschöpfliche Fülle der Welt gerüstete Künstlerkraft gehörte ihm allein. Die Geschichte der deutschen Literatur wird ihm im ganzen das Zeugnis nicht versagen, das Gottfried Keller, der große Landsmann und Mitstrebende Conrad Ferdinand Meyers, ihm nach dem „Heiligen" ausgestellt: „Die Zeit der dicken Bücher geht vorüber, auch auf diesem Gebiet, sobald die Leute erst einmal merken, daß jeder, der eine Mehrzahl beliebter Romane in die Welt stellt, an seinem Selbstmorde arbeitet und wenn jene noch so gut geschrieben sind. — In der Form der einbändigen historisch-poetischen Erzählung haben Sie nun ein treffliches Mittel gefunden, wieder ein eigentliches Kunstwerk herzustellen und einen Stil zu ermöglichen, nachdem der Ballast der bloßen Behandlung, Beschreibung und Dialogisierung über Bord geworfen ist." Die Nachwelt wird diese Charakteristik für den weitaus größten Teil dessen, was der Einsiedler von Kilchberg geschaffen, vor allem aber doch für „Huttens letzte Tage" und die Romane „König und Heiliger" und „Die Versuchung des Pescara" wieder und wieder bestätigen.

# Paul Heyse.

Paul Heyse.

Unter den deutschen Dichtern der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hat Paul Heyse die schroffsten, oft bis zur Sinnlosigkeit verschärften, Urteilsgegensätze über sich und seine künstlerische Lebensarbeit ergehen lassen müssen. Der Zeit nach betrachtet, hat das Haupt der „Münchner Schule“ die Erfahrung gemacht, daß seiner Jugend die volle Sonne freudiger Bewunderung leuchtete, während auf der Höhe seines Manneslebens wilde Stürme aus allen Falten des kritischen Äolusschlauches wider ihn entfesselt wurden. Hochgepriesen und als einer der Wenigen unter den Neueren gerühmt, die den Zauber vollendeter Form mit dem Reichtum und der Wärme eigensten poetischen Lebens verbunden haben; hart angeschuldigt, bei charakterloser Glätte und unablässiger eklektischer Kunstübung, jede Regung ursprünglicher Kraft, jeden Tiefblick in das Wesen der Welt und selbst in das unermeßliche Reich der Schönheit missen zu lassen — wem wären diese Widersprüche im letzten Jahrzehnt nicht entgegengeklungen? Sie offenbarten zugleich den Umschwung des deutschen Lebens und den Wechsel der künstlerischen Losungen im jüngsten Menschenalter. Aber sie erwiesen auch, wie schwer es der deutschen Parteisucht und dem ästhetischen Dogmatismus bei uns fällt, der dichterischen Natur und Persönlichkeit, unabhängig von Schule und Richtung, gerecht zu werden, wie unmöglich es gerade denen erscheint, denen es Ernst um die Dinge ist, beim Bekenner des eignen Kunstglaubens die Schranke, beim Gegner das unleugbare Verdienst einzuräumen. Wäre es anders, so hätte Paul Heyse weder jemals für die stolzeste und größte Hoffnung der deutschen Dichtung in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, noch für den epikuräischen Epigonen eines gealterten, engen Begriffs der Poesie ausgerufen werden können. Er hätte allezeit als ein Dichter gelten müssen, dessen eigentümlichste und glücklichste Schöpfungen leben werden, so lange das deutsche Leben auch nur einen Teil seiner gegenwärtigen Grundformen bewahrt und die deutsche Sprache nicht in eine völlig neue übergeht.

Etliche Jahrzehnte hindurch hat Heyse das Glück genossen, daß seine poetischen Gebilde und Anläufe einer starken und in ihrer Art naiven

Aufnahmefähigkeit, einer für seine Vorzüge besonders empfänglichen Geschmacksrichtung und Kritik begegneten. Von den fünfziger bis zu den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts stand die Stimmung, die sich an der Phantasie, der Lebensfülle, der reinen Genußkraft und dem sichern Gefühl des Dichters, an seinem wundersamen Instinkt für die Unmittelbarkeit der ihm vertrauten Natur entzückte, die durchsichtige Klarheit wie die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit seines Ausdrucksvermögens pries, das malerische Element in seiner Epik als einen Vorzug erkannte, sich dem Zauber und der schmeichelnden Weichheit seiner Frauen- und Jünglingsgestalten willig überließ, durchaus im Vordergrunde alles Urteils über ihn. Man ermaß staunend und zustimmend die reiche Zahl frischer Bilder, die er geschaut und gestaltet hatte und entdeckte bei jeder erneuten Betrachtung hundertfältige Einzelreize. Der grämliche Widerspruch, den auch damals die aus den vierziger Jahren stammenden Tendenzschriftsteller erhoben und der Gottfried Keller zu der derben Bemerkung Anlaß gab, daß sich „die weihelosen Konversationsschriftsteller und die Unkräuter aller Art von dieser schönen, spezifisch künstlerischen Erscheinung abwendeten, wie die Hunde von einem Glas Wein" (Keller, Nachgelassene Schriften und Dichtungen S. 175), verhallte fast ungehört und blieb zunächst völlig wirkungslos. Der Eindruck, den die Phantasiefrische und der Farbenreichtum des jugendlichen Dichters der „Hermen", der ersten Novellen und des „Meleager" hervorgerufen hatte, steigerte und vertiefte sich der unermüdlichen Produktionslust gegenüber, die Heyse seit seiner Übersiedlung von Berlin nach München bewährte. Die frühesten Regungen des Zweifels erwachten, nicht sowohl naturgemäß, als herkömmlichermaßen, als der Dichter nur mit einem kleinen Teil seiner zahlreichen Dramen die Bühne zu gewinnen vermochte. Mit der Wendung zahlreicher Jüngeren zur „Moderne", brach das volle Unwetter gerechter und ungerechter Kritik auf ihn herein. Diese Kritik sprach, sich erhitzend und künstlich steigernd, Heyse vier Wesenseigenschaften des großen Dichters: das Volkstümliche, das Elementare, das Männliche, das Gedankentiefe, rund ab. Sie erkannte als Schranke seiner reichen, die Welt der Erscheinungen weit überschauenden Phantasie eine weichliche Abneigung gegen die erschütterndsten und tiefsten Konflikte des Lebens, soweit solche Konflikte nicht aus der Naturgewalt der Liebe erwuchsen. Sie warf dem Dichter vor, daß er, zwar nicht dem Widrigen und Bedenklichen, aber doch dem Schrecklichen, das einen so gewaltigen Teil des Menschendaseins und Menschenschicksals bilde, scheu aus dem Wege gehe. Sie vermißte den höchsten Ernst und unerbittlichen Wahrheitsdrang in vielen seiner Gestalten. Sie fand die gefährliche und zugleich veraltete Lust am schönen Schein der Dinge in seinen Erfindungen bedenklich überwiegend. Sie wußte sich die Verschiedenheit des Stils und Tons in einer Reihe Heyseschr Werke nur aus einer akademischen, die Nachahmung überschätzenden Kunstanschauung

zu deuten. Sie schalt den Zug Heyses zum Reiz der Außenwelt kokett, sein Kolorit zu bunt oder zu verschwimmend, sie wollte in vielen seiner Gebilde und Menschen mehr ein willkürliches oder träumerisches Spiel mit Lieblingsvorstellungen, als einen künstlerischen Drang sich mit der Welt gestaltend auseinanderzusetzen, erkennen. Und legte diese Kritik an den Dichter und seine Werke noch immer ästhetische Maßstäbe an, so gesellte sich ihr alsbald eine andere, die unter dem Gesichtspunkt höherer Sittlichkeit, pastoraler Moral oder auch schlechthin bürgerlicher Überlieferung und nützlichen Herkommens, gar vieles in Heyses Schöpfungen bedenklich, verwerflich, ja verdammenswert fand. Aus dem unredlichen Bündnis einer Kunstanschauung, die dem charakteristisch Erhabenen ein ausschließliches Lebensrecht zuspricht und eines engen Sittlichkeitsbegriffs, der weder der Wahrheit der Natur, noch der Freiheit der Dichtung das leiseste Zugeständnis macht, ging die geringschätzige Verurteilung des Dichters und aller seiner Werke hervor, von der wir, betroffen staunend, Zeugen geworden sind. Goethes Wort: man müsse seine Zeitgenossen zwingen alles herauszusagen, was sie gegen einen auf dem Herzen haben, scheint auch für Heyse gesprochen. Herausgesagt ist alles, was sich unter irgend einem Gesichtspunkt verantworten und vieles, was sich nicht verantworten läßt. Der Kritik, die die Schranke künstlerischer Individualität erkennt und bestimmt, aber Wert und Bedeutung wahrhafter Künstlernaturen innerhalb dieser Schranke ergründet und würdigt, ist nunmehr eine nicht gerade leichte, doch höchst lohnende Aufgabe gesetzt.

Mit seinen „Jugenderinnerungen und Bekenntnissen“ hat der Dichter selbst diese Aufgabe wesentlich gefördert und gelegentlich ein wenig erschwert. Sie bilden den Schlüssel zu manchem Verborgenen in seiner Entwickelung, sie lösen etliche scheinbare Widersprüche in seinem Schaffen, sie geben Gewißheit über Ausgangs- und Zielpunkte seiner Lebensarbeit. Sie sind ein lebendiges Buch, in dem gar viele der goldenen Fäden zu Tag treten, mit denen Heyse tausende von Empfänglichen umsponnen und gefesselt hat. Sie lassen jedoch anderseits so viel des Besten, was dem Dichter zu eigen war, unbekümmert auf sich beruhen, sie treten in so entschiednen Gegensatz zur Neigung einer Zeit, der am hohen Piedestal mehr liegt, als an der Statue, der Gestalt selbst, sie offenbaren so unbefangen übernommene Vorurteile und persönliche Antipathien, daß sie zur Waffe der Übelwollenden mißbraucht werden können. Wer nur etwas tiefer blickt und vertrauter mit Heyses Dichtung ist, weiß alsbald, daß das Unbewußte seines Wesens stärker und eigenartiger, das unmittelbare Leben in seinen besten Schöpfungen voller, wärmer und eindringlicher wirkt, als die Kunstanschauungen voraussetzen lassen, zu denen er sich in seiner Selbstbiographie bekennt. Kaum gibt es in der deutschen Literatur einen zweiten Dichter, dessen bleibende Bedeutung so weit über die literarischen Überlieferungen hinausgewachsen

wäre, aus denen er herkommt und die er scheinbar niemals vollständig überwunden hat. Ob Heyse die energische Scheidung des Eigensten und Echtesten seiner Poesie von dem Minderwertigen, auch durch die vielgerühmte formale Schönheit, die sprachliche Virtuosität nur äußerlich Belebten, selbst noch schauen wird, mag fraglich sein. Kommen aber wird sie und eben dann muß sich erweisen, daß jenes Eigenste und Echteste viel bedeutender ist und eine viel größere Zahl seiner dichterischen Werke durchglüht und beseelt, als der Dichter vielleicht selbst weiß und seine Gegner sich träumen lassen.

Wie die „Jugenderinnerungen" nach allen Seiten hin bestätigen, war Paul Heyse ein Sohn des alten Berlin, das wohl alle Keime zur heutigen Weltstadt in sich einschloß, aber in den dreißiger und vierziger Jahren noch keine Weltstadt heißen durfte. Jenes Berlin, das Treitschke im dritten Band seiner „Deutschen Geschichte im neunzehnten Jahrhundert" mit den Worten scharf charakterisiert: „Welch einen seltsamen Anblick boten doch die Zustände der Hauptstadt mit ihrer Fülle edler geistiger Kräfte und ihrem abgeschmackten kindisch unreifen Philistertum. — Trotz dieser Menge bedeutender Menschen fehlte der Hauptstadt noch gänzlich der beste Reiz des großstädtischen Lebens, die weitherzige, alle Gegensätze umfassende Geselligkeit. Fast allein in den reichen Häusern Mendelssohn und Meyerbeer, in den bescheidnen Salons Stägemanns und seiner liebenswürdigen Damen oder in der gesetzlosen Gesellschaft, wo Schleiermacher und der biderbe Zwingherr Buttmann um die Wette die Funken ihres Witzes sprühen ließen, fanden geistreiche Menschen verschiedener Gesinnung noch einen neutralen Boden für ungezwungenen Verkehr. Sonst bestanden überall nur geschlossene kleine Parteien und Kränzchen. In den langen Jahrhunderten deutscher Ohnmacht war aus dem alten Germanentrotz ein kleinlicher neidischer Sondergeist aufgewuchert und den Deutschen zur anderen Natur geworden; er trieb die Studenten in die Hahnenkämpfe ihres Verbindungslebens, er verdarb die städtische Geselligkeit durch ein unleidliches Cliquenwesen und auch Deutschlands größte Stadt war ihm noch nicht entwachsen. Gelehrte und Schauspieler, Schriftsteller und Künstler saßen in ihren Fraktionen und Schulen eng zusammen, anmaßend, unduldsam gegen den Nichtgenossen, grenzenlos ungerecht gegen den Feind. In dieser zerklüfteten und zerrissenen Welt war weder das urbane Wohlwollen der großstädtischen Gesellschaft Italiens zu finden, noch jener durchgebildete Nationalstolz der Franzosen, der jedes große Talent als ein Stück vaterländischen Ruhmes hochhält." Versucht man diese Allgemeinheiten auf den besonderen Fall unseres Dichters anzuwenden, so wuchs Heyse allerdings in die Regierung Friedrich Wilhelms IV. hinein, die einen gewaltigen Umschwung jener Berliner Verhältnisse brachte. Immerhin aber gehörte er durch Geburt und früheste gesellige Beziehungen zu einem Lebenskreise, der sich mit den geistig bedeutendsten Menschen Berlins aus der Zeit

Friedrich Wilhelms III. wenigstens vielfach berührte. Sein Vater, Karl Wilhelm Ludwig Heyse, ein philosophisch geschulter Sprachforscher, dessen bedeutendste Arbeit, das „System der Sprachwissenschaft," erst aus seinem Nachlaß herausgegeben wurde, Professor an der Berliner Universität, nachdem er zuvor eine Reihe von Jahren Hauslehrer im W. v. Humboldtschen und darnach im Mendelssohnschen Hause gewesen war und seinen Lieblingsschüler Felix, den nachmals gefeierten Musiker, so weit geführt hatte, daß eine von diesem herrührende, von Karl Ludwig Heyse bevorwortete metrische Übertragung des Terenzischen „Mädchens von Andros" mit allen Ehren veröffentlicht werden konnte, hatte im Mendelssohnschen Hause Julie Saaling, die jüngste Tochter einer angesehenen jüdischen Familie, die gemeinsam zum Christentum übergetreten war und von deren weiblichen Gliedern Heyses Tante Marianne Saaling unter den gefeierten Schönheiten des Wiener Kongresses viel genannt worden war, kennen gelernt und sich mit ihr verheiratet.

Der 1830 geborene Dichter wuchs in die widerspruchsvollen Zustände, die geistigen Kämpfe der vierziger Jahre zwanglos hinein und verspürte auf Schritt und Tritt die letzten Wirkungen der nach Berlin gleichsam heimgekehrten Romantik. Denn wie die romantische Schule um die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts mit Tieck und Wackenroder, mit Achim von Arnim, de la Motte Fouqué und zahlreichen kleineren Geistern von Berlin ausgegangen war, die romantische Stimmung und ihre Kunstdoktrin über ganz Deutschland zu verbreiten, so hatte die preußische Hauptstadt nach und nach beinahe alle Häupter und Glieder der Romantik wieder an sich gezogen. Der verhängnisvollen Heimkehr Heinrichs von Kleist im Jahre 1809, war die Niederlassung E. T. A. Hoffmanns und A. von Chamissos, die Heimkehr Arnims, der vorübergehende Aufenthalt Clemens Brentanos, die Rückberufung Ludwig Tiecks in seine Vaterstadt, die vieljährige Anwesenheit Eichendorffs, der als Rat im preußischen Kultusministerium in den dreißiger und vierziger Jahren in Berlin lebte, gefolgt. In den mannigfachsten Nachwirkungen und Verzweigungen war das Berliner geistige Leben bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts mit stärkeren und schwächeren romantischen Adern durchzogen. Je schroffer und selbstverblendeter die jungdeutsche, zu drei Vierteln politisch-oppositionelle Tendenzliteratur und ihr journalistischer Betrieb sich gegen die Romantik wandten, je gleichgültiger die politische Freiheit Heischenden gegen das volle Leben und alle ewigen Mächte der Menschenbrust wurden, um so natürlicher galten die Romantiker und ihre Nachfahren als Vertreter und Bewahrer der echten und unmittelbaren Poesie. Ein gewisser Eklektizismus, der aus romantischen und zeitgemäßen Elementen eine allen Forderungen genügende Poesie zu erzeugen meinte, dabei nach dem Vorbild Heines schielte, hatte, seit Franz von Gaudy, unter den Berliner Weichbildberühmten und den

Dilettanten der Tunnelgesellschaft zahlreiche Anhänger. In seinen Anfängen stand selbst Geibel unter der Herrschaft jenes Eklektizismus. Unter diesen Umständen mußten echte Nachromantiker, wie Franz Kugler, der Kunsthistoriker und sein Schwiegervater Hitzig, der Freund und Biograph Hoffmanns, wie Otto Fr. Gruppe oder August Kopisch in ihren Kreisen noch starken Einfluß ausüben und jüngere Talente hinter sich drein ziehen. Paul Heyses poetische Erstlinge: die Märchen „Vom Jungbrunnen", die ersten poetischen Erzählungen „Margherita Spolentina", „Urica" und „Die Brüder", die Erzählung „Marion" und die Tragödie „Francesca von Rimini", die sämtlich während seiner letzten Gymnasiastenjahre und der Studienjahre in Berlin und Bonn entstanden, bezeugen überall, daß der Jugendliche zunächst unter den Einwirkungen romantischer Poesie schuf. Seine frühesten Dichtungen hoben sich von den zeitgemäßen, das heißt tendenziösen Schöpfungen der letzten dreißiger und ersten vierziger Jahre hauptsächlich dadurch ab, daß in ihnen Elemente des Lebens, Natureindrücke und altpoetische Überlieferungen wieder aufgefrischt oder besser neu belebt wurden, die bei den Gegenwartsschildrern und Tendenzpoeten in geringem Ansehen standen und angeblich wirkungslos geworden waren. Mit Ausnahme der Jungbrunnenmärchen, die eine unmittelbare Abhängigkeit von Eichendorff nicht verleugnen, war gleichwohl schon in diesen frühesten Versuchen ein merkwürdiger Zug des Individuellen, Selbständigen, eine erstaunliche Zuversicht, auf dem eingeschlagnen Wege zu ganz frischen Wirkungen zu kommen, erkennbar. Nicht bloß die außerordentliche Beherrschung der deutschen Sprache, der Versformen, die er zu einem Teil dem väterlichen Beispiel dankte und die er bei seinen Studien erst der klassischen, dann der romanischen Philologie nährte, und die frühe Gewöhnung an festes und klares Schauen der äußeren Dinge, die von einem entschiednen zeichnerischen Talent unterstützt wurde, sondern auch das Bewußtsein höchster lebendigster Empfänglichkeit seiner Phantasie, gab sich schon bei dem Dichter der „Hermen" und der ersten Sammlung Heyseſcher „Novellen" so entscheidend kund, daß urteilsfähige, ja stark kritisch veranlagte Naturen, im zweiundzwanzigsten und dreiundzwanzigsten Lebensjahre des Dichters, ihm eine große Zukunft sicher prophezeiten.

Nicht zufällig ist in späteren Tagen Paul Heyse unzähligemal mit Felix Mendelssohn-Bartholdi, dem Musiker, verglichen worden, dessen Gestalt so merkwürdig in die Kindheits- und Jugendgeschichte Heyses hineinragte. Dieser Vergleich, der darauf hinausläuft, dem Dichter wie dem Musiker das große Pathos, die durchgreifende Gewalt, den Sturm des dramatischen Elements ab-, dafür aber die lyrische Grundstimmung des ganzen Wesens, den sinnenden Ernst des Naturells, die Liebenswürdigkeit, die reizvolle Beweglichkeit, die verwandte Freude an der Anmut zahlreicher Lebenserscheinungen und an der Vollendung künstlerischen Lebensausdrucks, zuzu-

sprechen, könnte viel tiefer begründet werden, wenn man sich der Erwartungen erinnerte, mit denen zwei Jahrzehnte früher, schon auf seine Anfänge hin, der jugendliche Felix Mendelssohn und zwei Jahrzehnte später in ganz ähnlicher Weise der junge Dichter der „Margherita Spolentina" begrüßt worden war. Und der Vergleich könnte, voraufgreifend, ein ziemlich ähnliches Schicksal des Komponisten wie des Poeten weissagen. Nach einer stark einseitigen und unberechtigt ausschließlichen Vergötterung beider, ein gewaltsamer Rückschlag, eine fast verekelte Abkehr von allen Vorzügen und Eigentümlichkeiten, die man ehedem nicht genug hatte bewundern können, eine geringschätzige oder geradezu erbitterte Herabsetzung der schöpferischen Bedeutung beider innerhalb der Entwicklung ihrer Kunst. Durch Jahre hindurch völlig unberechtigtes Messen ihrer Natur, wie ihres Talents an anderen, mächtigeren und dämonischeren Erscheinungen, unbillige Betonung ihrer schwächeren Anläufe und Versuche, gegenüber den stärkeren und glücklicheren. Zuletzt allmähliches Erwachen der Besinnung und eines leisen Schamgefühls über die grellen Übertreibungen der Kritik, erneute Genußfähigkeit für Kunstschöpfungen, die man lange Zeit zur Seite geschoben hatte, freudiges Erstaunen für wie viel frische Kraft, blühendes Leben, für wie viel Feinheit, Anmut, Ernst und Humor man Jahrzehntelang, der heiligen Parteidoktrin zu liebe, sich völlig unempfänglich verhalten habe. So ist's mit Mendelssohn ergangen, so wird es mit Heyse kommen. Doch nicht diese künstlerische Schicksalsgleichheit berührt uns tiefer, sondern die Frage, was es denn gewesen sei, das den Musiker wie den Dichter schon in der frühesten Jugend als bevorrechtet und zukunftverheißend in den Augen anspruchsvoller Kreise, ernster und urteilsfähiger Menschen, erscheinen ließ? Ganz gewiß nicht, wie man vielfach angenommen hat, das Vorwalten geschmackvoller Bildung und die erstaunliche Frühreife der musikalischen oder, in Heyses Fall, der poetischen Technik, sondern etwas weit Lebendigeres und Ursprünglicheres. Es ist immer nur der Eindruck einer elementaren, den ganzen Menschen erfüllenden und durchdringenden, aus ihm heraus wirkenden Kraft, der die Zuversicht und Gewißheit weckt, daß hier eine außerordentliche Entfaltung bevorstehe. Wenn selbst Goethe schon 1825 in Felix Mendelssohn ein „unvergleiches Talent" erkannte und die beginnende Laufbahn des Jugendlichen mit Bewunderung und der Voraussage, daß er eine weite Lebensstrecke mit bedeutenden Schritten ausfüllen werde, begleitete, so war der Dichter nur der Erste und Größte unter den Vielen, die von der sicheren Anmut und der keimstrotzenden Fülle der melodischen Erfindung Felix Mendelssohns zu den höchsten Erwartungen gestimmt wurden. Ganz ebenso muß die persönliche und geistige Erscheinung des jungen Heyse, die Stärke und Regsamkeit seiner Phantasie, die sinnliche Wärme der Anschauung und des Ausdrucks, die Sicherheit, mit der der werdende Poet alles was ihn und was er ergriff, in das

helle Licht der Anmut zu tauchen wußte, einen zwingenden, elementaren Eindruck gemacht haben.

Und hier lag in der Tat eine elementare Kraft Paul Heyses: die Anmut in der ganzen Fülle und Vielseitigkeit des Begriffs, als Naturseite, als Lebensmacht und als Kunstelement, durchdrang und erfüllte seine Anschauung, sein Lebensgefühl, sein Genußvermögen und seinen künstlerischen Trieb. Sie war mit allen Fasern seines Wesens verflochten und bestimmte in sehr früher Zeit selbst seine Aufnahmefähigkeit für die ihn umgebende, ihm dargebotene Bildung. Sie erwies sich als expansive, wie als dauernde, den zerstörenden Einflüssen der Zeit widerstehende Macht. Soweit sich von Tiefen der Anmut sprechen läßt, ist der Dichter in diese Tiefen hinabgetaucht. Die Sicherheit seines Blicks für jede Naturerscheinung und Daseinsäußerung, in der die Anmut als flüssiges Element noch so verborgen liegt, und die freudige Lust und Zuversicht dies Element zu Tage zu bringen, hatte bei Heyse durchaus den Charakter der Notwendigkeit, des künstlerischen Muß und alle Vorzüge, die man dem jungen Dichter von Haus aus nachrühmte, standen mit diesem Muß in Zusammenhang. Sein elementares Gefühl für die Anmut als Welt- und Lebensmacht, erschloß ihm einen Reichtum der Stoffe, der Gestalten, der Situationen, der schier unerschöpflich schien und gab seiner Phantasie ein subjektives, schöpferisches, warm belebendes Verhältnis zu den Erscheinungen, die seinen Blick fesselten. Daß dieser nach Natur, nach Leben lechzende, einen Teil der Welt suchende Drang und Zug Heyses nicht mit dem überlieferten, von der Antike und den Klassikern abhängigen akademischen Schönheitsbegriff zusammenfiel, ist für jeden der unterscheiden kann, vollkommen klar, aber unzähligemal nicht unterschieden worden. Und von Haus aus war diese innerste persönlichste Kraft Heyses der Quell des Besten und Lebensvollsten in seiner Poesie. Mit ihrer Hilfe überwand er halb bewußt, halb unbewußt, die falschen Kunstanschauungen, die, neben dem feinsten und entwickeltsten Kunstgefühl, dem jungen Dichter aus seinen Umgebungen überliefert und angebildet wurden. Soviel sich aus dem Vergleich der stattlichen Reihe seiner Dichtungen mit den „Bekenntnissen", die den Jugenderinnerungen beigefügt sind, entnehmen läßt, lebte der Dichter schon früh des Glaubens, daß die poetische Kraft jeden Stoff beseelen und daß sie frei, ja willkürlich aus der Welt der Wirklichkeit herausgreifen dürfte, was ihr tauge. Die in den Kreisen der Romantik herrschende Vorstellung, daß die klassische ganz subjektive Poesie nach Immermanns Wort „nur geschaffen habe, um des Stoffes quitt zu werden", der Form, der Kunst entbehrend, hinter anderen Völkern, bei denen sich rasch das Gefühl erzeugte, daß die Dichtkunst eine Kunst, ein heitres Spiel, eine heitere Form sei, in gewissem Sinne zurückgeblieben wäre und daß die Ausübung der Dichtkunst, wie sie Shakespeare und seine Zeitgenossen, die großen Italiener und Spanier betrieben, in Deutschland

gleichsam noch ausstehe, blieb nicht ohne Eindruck auf Heyse und hat in späterer Zeit die Münchner Dichterschule mehr als billig befangen. Aber die elementare, persönliche Kraft Heyses hielt ihn in seinen Anfängen von der poetischen Gestaltung solcher Stoffe, zu denen er gar kein inneres Verhältnis hatte, zurück, erhellte ihm Handlungen und Charaktere von der Seite, wo sie subjektive Bedeutung erhielten, drängte ihn instinktiv, der „Kunst“ und dem „heitern Spiel“ das Stück Leben beizumischen, ohne das es keine Dichtung im höchsten Sinne gibt. Eine Geschichte und Charakteristik der sämtlichen Schöpfungen Paul Heyses könnte auf die Untersuchung hinauslaufen, wo und wie weit jene elementare Kraft des Dichters, der persönliche Lebensinstinkt in seinen einzelnen Werken, sich siegreich gezeigt, wo sie nur teilweise gewirkt, wo sie völlig versagt haben. Denn wenn auch natürlich der Instinkt stark genug war, um den Dichter fast immer vor dem Ergreifen von Stoffen und Problemen zu schützen, die ganz außer seiner Natur lagen, so konnte er ihn vor den Mißgriffen nicht schützen, die aus einer Kunstanschauung erwuchsen, in der die äußerliche, formelle Bewältigung aller Welterscheinungen ihrem tieferen dichterischen Miterleben und Neugestalten gleichgeachtet wurde.

Doch der Sorge vor dieser Schranke entschlugen sich die zahlreichen Bewunderer leicht, die Heyse schon im jugendlichen Alter fand. Damals, wo Otto Roquette (nach Julius Grosses Erzählung in seinen autobiographischen „Ursachen und Wirkungen“) „den kaum Zwanzigjährigen als den faszinierendsten Menschen, den er je kennen gelernt, literarisch zugleich als Morgenstern der Zukunft“ bezeichnete, wo der Bonner Student in seiner unfertigen und unreifen, shakespearisierenden Tragödie „Francesca da Rimini“ gleichwohl den Hauch heißer Leidenschaft wunderbar traf und ein lebendiges Gefühl für die Wurzeln der süßen Sünde an den Tag legte, wo die poetische Erzählung „Michel Angelo Buonarotti“ das Bekenntnis des schönheitsfrohen Poeten, daß der Künstler die äußere Schönheit für sein Leben nicht entbehren könne, in den Mund des großen Florentiners legte, wo die frische Farbenfülle der ersten poetischen Erzählungen, die so einfach und naturgemäß aus den Stoffen selbst erblühte und von dem aufgetragenen Kolorit der Freiligrathnachahmer so wesentlich abstach, für das helle Auge Heyses zeugte, wo der Dichter von seiner ersten Welschlandfahrt das prächtige Capriccio „Die Furie“ und die Novellen „L'Arrabiata“ und „Am Tiberufer“ heimbrachte, die Leben atmeten und im Vortrag den vollen Reiz eines individuellen, klaren, schlichten Stils bekundeten, da erschien die Zuversicht der Enthusiastischen gewissermaßen natürlich. Der beliebte Vergleich des jungen Heyse mit dem jungen Goethe, der dem Gefeierten selbst in späteren Jahren wenig zur Freude gereichen sollte, wenn er ihm auch in geistvoller Selbstparodie die Spitze abbog, schien vollends berechtigt, seit königliche Gunst dem Vierundzwanzigjährigen den ehrenvollen Ruf nach

München und ein mäßiges Jahrgehalt, um fortan ausschließlich seinen selbstgewählten dichterischen Aufgaben zu leben, gewährt hatte. Die Honorarprofessur für romanische Philologie an der Münchner Universität, die Heyse auf Grund seiner „Romanischen Inedita“ erbat, blieb eine Form; von dem Rechte Vorlesungen an der Universität zu halten, hat er nie Gebrauch gemacht und die Aussicht sich ausschließlich „als Poet zu etablieren und in dichterischen Aufgaben ein ganzes Leben lang Genüge zu finden“, schreckte ihn nicht.

Ohne Zweifel war diese Versetzung Heyses auf einen andern Lebensboden eine Förderung. Er selbst sagt: wichtiger als die frühe Sicherung seiner äußeren Lage und die Verpflichtung, die ihm auferlegt worden sei, seine volle Kraft an seine dichterischen Lebensaufgaben zu setzen, sei die Trennung von den literarischen Kreisen Berlins gewesen, in denen ihm bis dahin wohl, nur allzuwohl geworden war. „Ich war aber auf einem Punkte angelangt, wo ich Gefahr lief über den Horizont der dortigen Gesellschaft nicht hinauszublicken, ihrem Richterspruch mich zwar nicht blindlings zu unterwerfen, ihn aber doch für wichtiger zu halten, als er im Grunde war. Vor allem wäre mir, wie so viel anderen poetischen Talenten, die dünne, austrocknende, kritische Luft der großen Stadt auf die Länge verhängnisvoll geworden, das Überwiegen des scharfen, zersetzenden Verstandes über die sinnliche Dumpfheit, aus der jede künstlerische Schöpfung ihre beste Kraft, ihr eigentliches Lebensblut saugt. „Wer schaffen will, soll nicht zu klug aus sich selbst werden.“ („Jugenderinnerungen und Bekenntnisse“ S. 173.) Das vielgepriesene „Märchenglück“ in so jungen Jahren ganz der Ausreife und Ausübung seines poetischen Talents leben zu dürfen, ein Glück freilich, nach dem große und mächtige Dichternaturen umsonst gelechzt hatten, läßt sich, rückschauend, doch auch anders ansehen. Es hätte schon um die Zeit, wo es mit Goethes Berufung an Karl Augusts Hof verglichen ward, durchaus anders angesehen werden sollen. Denn es traf freilich den Dichter in der Vollkraft und frischen Lebenslust der Jugend, es verbürgte nach menschlichem Ermessen eine lange Reihe reicher schöpferischer Jahre. Doch es kam vielleicht zu früh und bevor sich noch ein Reichtum werdender Gestalten lebenheischend in Heyses Phantasie gesammelt hatte, bevor große, ihn im Innersten ergreifende dichterische Probleme seine Seele erfüllten. Es kam zu jäh und rückte den jeder Anmaßung und Herrschsucht fremden Poeten allzusehr in einen gebietenden, maßgebenden Mittelpunkt. Es legte dem Strebenden den natürlichen Wunsch, die außerordentliche Königsgunst wett zu machen und „vor dem deutschen Volke zu beweisen, daß er nicht von Königsgnaden allein zu den Berufenen zählte“ als eine ernste und drängende Verpflichtung auf, aus der wiederum eine allzurasche Folge der verschiedensten poetischen Schöpfungen und Versuche hervorging. Es erschwerte und hemmte ihm nach manchen Richtungen hin,

das, was für den jugendlichen Dichter das Wichtigste bleibt: das unbefangene Erleben, die freie Weltaufnahme, die Freude an der Mannigfaltigkeit der Menschengeschicke und Menschengesichter, die Versenkung in die Lebensrätsel, die sich ihm bei jedem Schritt auftun, die kräftige Zuversicht, daß die einfache Wirklichkeit noch immer poetische Wunder aller Art einschließt, den Drang, auch von seiten der Bildung und Reflexion her, der Natur, der Geschichte und der Zeit Herr zu werden.

Natürlich blieben der Umschwung seiner Lebensverhältnisse und die völlig neue süddeutsche Umgebung nicht ohne starken fördernden Einfluß auf den empfänglichen Dichter. In seinen Novellen in Versen und Prosa („Die Hochzeitsreise an den Walchensee," „Auf der Alm" u. a.), im späteren Münchner Roman „Im Paradiese" verrät sich genug von dem unmittelbaren Gewinn, den ihm das erste Jahrzehnt in München brachte. Daß er weder ein Finder bayrischer Dorfgeschichten, noch ein Volksdramatiker mit süddeutscher Dialektfärbung werden konnte, bedarf weder einer Erörterung, noch verdient es eine Klage. Größer und vielseitiger als der unmittelbare Gewinn zeigte sich der mittelbare, im stärkeren Hervortreten, gleichsam Anschwellen voller Lebensadern in den Dichtungen der späteren Münchner Zeit, in der wachsenden Empfänglichkeit für Heimateindrücke, in dem entschlossenen Ergreifen und Bilden auch solcher charakteristischen Gestalten, die er weder aus Berlin noch aus Welschland mitgebracht hatte. Denn wie viel vom inneren Gehalt der Schöpfungen Heyses seit 1870 man der Lebensreife, der Fülle der Erfahrungen, Genugtuungen und Leiden eines bedeutenden, geistigbewegten Daseins, die dem Dichter überall zu teil geworden wären, zurechnen mag, den Anteil der süddeutschen Berge und der süddeutschen Luft, namentlich an der bleibenden Frische und jugendlichen Beweglichkeit dieser Werke, wird man nicht schmälern dürfen.

Gleichwohl blieb es eine gefährliche Gunst des Schicksals, die Paul Heyse noch im ersten Vierteljahrhundert seines Lebens an die Spitze einer neuen Dichterschule oder besser Dichtergruppe stellte. Die „Berufenen" des Königs Max von Bayern, die poetischen Genossen seiner „Symposien", mancherlei ältere und jüngere Talente, die sich gerade um die Mitte der fünfziger Jahre in München zusammenfanden und bald auch in der Poetengesellschaft „Krokodil" enger aneinander schlossen, traten in einen erkennbaren, obschon nicht leicht zu umschreibenden Gegensatz zu den drei Gruppen, die die deutsche Literatur zu jener Zeit beherrschten. Weder die Nachfahren der jungdeutschen Tendenzschriftsteller, noch die industriellen Belletristen, noch endlich die bewußten Realisten, als deren Haupt Gustav Freytag erschien, entsprachen den Forderungen und Wünschen der Münchner. Deren Idealismus erhielt von Haus aus allzusehr das Gepräge eines feinsinnigen und farbenfrohen Eklektizismus, einer allzutief reichenden Gleichgültigkeit bezüglich der unmittelbaren Lebenskraft poetischer, namentlich romantisch

angehauchter Stoffe, eines allzustarken Vertrauens auf den Reiz und Adel der äußeren Form. Sie waren im Recht wenn sie „den Anspruch des allgemein Menschlichen“ dichterisch gestaltet zu werden, vorausgesetzt, „daß es ein ungemein Menschliches sei,“ betonten und nicht minder im Recht, wenn sie glaubten, daß der lebenskräftige Dichtergeist auch altüberlieferte Formen jederzeit neu beleben könne. Aber es stand eben nicht so, wie Heyse in seinen „Jugenderinnerungen“ annimmt, daß die Münchner sich nur in Bezug auf ihre Schätzung des historischen Dramas geirrt hätten. Nein, je grundverschiedener die Naturen und die Talente der dem Münchner Dichterkreis Angehörigen waren, um so mehr erhielt die einigende, für alle gültige Forderung der künstlerischen Durchbildung jedes Stoffes Gewicht. Im höchsten Sinne genommen, in dem die künstlerische Durchbildung die dichterische naturwahre, lebensvolle Gestaltung mit einschließt, würde diese Forderung allerdings vollendete poetische Schöpfungen verbürgt haben. Leider mußte man sich in zahlreichen Fällen und immer wieder an der äußerlichsten Erfüllung der Forderung genügen lassen. Die bloße Freude am poetischen Spiel, am getragnen erhöhten Stil, am Reiz und Klang des Verses, an der Übernahme und Neuverwendung überlieferter Schönheit mußte da in den Vordergrund treten, wo das Erlebnis des Dichters, die leidenschaftliche und willenlose Teilnahme an den mächtigsten und den schrecklichsten Wirklichkeiten des Lebens, die Empfänglichkeit für das Charakteristische, die Notwendigkeit sich mit der Welt, der ganzen Welt, gestaltend auseinandersetzen, die Unmittelbarkeit des individuellen Umschmelzens und Neuprägens der ergriffnen Stoffe, in zweite Linie gedrängt und gedrückt wurden. Dagegen hätte auch Heyse, das unbestrittene Haupt der Münchner, der geistige Führer im „Krokodil“, schwerlich viel ausrichten können, wenn er selbst der allzuhohen Schätzung des künstlerischen Spiels, der Befriedigung an irgend einem äußerlichen Vorzug, am Schein des Poetischen völlig fern gestanden hätte. Der Bruch, der in die große Voraussetzung der Münchner: „Alles, auch das zeitlich Entlegene durch höchste Lebendigkeit und naive Naturgewalt so nahe zu rücken, daß wir es, trotz der veränderten Lebensformen als etwas Blutsverwandtes empfinden“ von vornherein durch den freiwilligen und unfreiwilligen Verzicht auf jene Lebendigkeit und Naturgewalt kam, wurde noch bedenklich erweitert durch die ganz eigentümliche, mit dem Idealismus der Münchner in einem scheinbaren Widerspruch stehende, brennende und leidenschaftliche Sehnsucht nach dem großen Erfolg, wie sie sich beispielsweise in den „Ursachen und Wirkungen“ des grundehrlichen Julius Grosse halb ergötzlich, halb zur Wehmut stimmend, ausspricht. Der Widerspruch war naturgemäß nur scheinbar. Das poetische Schaffen, das ganz unter der Herrschaft des innern Muß, des Sichauslebens der dichterischen Individualität steht, das, auf die Gefahr hin keine Versöhnung zu finden, in die Tiefen der Welt und der eignen Seele

hinabtaucht, das mit einem Wort der Willkür und künstlerischen Experimentierlust entrückt ist, kann bei Stoffwahl und Ausführung den Erfolg kaum ins Auge fassen, ihn wohl hoffen und wünschen, jedenfalls nicht erstreben. Anders aber steht es bei Poeten, die für möglich halten durch ihre poetische Kunst jede von ihnen ergriffene Aufgabe zu beleben. Wer alles zu gestalten denkt, darf doch wohl ein wenig nach den Wünschen und Neigungen des Publikums fragen; wer sich als Virtuose jeder poetischen Überlieferung und Form fühlt, kann auch erwägen, welche davon Erfolg verheiße. So kam es, daß die sehr aristokratischen Münchner nicht verschmähten, gelegentlich den Abenteuerroman und die spannende Alltagserzählung zu pflegen, ja als Dramatiker selbst nach den Lorbeeren der Frau Birch-Pfeiffer und andrer volkstümlicher Bühnenlieferanten zu schielen. Die Neigung der Münchner zum Adel des Kunststils und der Sprache, die nur allzuvielen blut- und seelenlosen Musenkindern das Leben gab, schützte sie durchaus nicht vor Versuchen in grober Effektkunst und ganz äußerlicher Romantik.

Diese Allgemeinheiten leiden freilich nur beschränkte Anwendung auf Paul Heyse. Sicher vertrat er im Kreise der Münchner am entschiedensten die Forderung vollen Einklangs der Dichtung mit unmittelbarem Leben, wurde durch seine eigenste Natur besser als viele andere vor der Lust an akademischen Stilübungen bewahrt und befand sich sogar in einem gewissen nur halb ausgesprochenen, aber fühlbaren Gegensatz zu der priesterlichen Weihe Geibels und seiner unmittelbaren Schüler. Nichtsdestoweniger belegen verschiedene seiner poetischen Werke aus den ersten Münchner Jahren, daß auch er seinen Anteil an den Irrtümern und Atelierkünsten der Münchner Dichtergruppe hatte. Die epischen Dichtungen „Thekla“ und „Die Braut von Cypern“, das Schauspiel „Die Pfälzer in Irland“ (1855) waren charakteristische Proben des Einflusses, den die oben dargelegten Anschauungen doch auch auf ihn ausübten. Den Stoff zur „Thekla“, einer Märtyrerlegende aus den ersten christlichen Jahrhunderten, hatte er bereits früher ergriffen und die epische Dichtung während seines Aufenthaltes in Rom entworfen und begonnen. Die Geschichte einer Heiligen konnte dem durchaus weltlich gerichteten Dichter nur „halbe Neigung“ einflößen und stellte sich ihm von der plastisch-malerischen Seite, der Schilderung der Gegensätze zerbröckelnder antiker Kultur und erstarkender christlicher Gesinnung, dar. Die Legende schloß ein paar Situationen ein, die von Heyse zu großen, anschaulichen und farbenreichen Bildern ausgestaltet wurden. Die Schilderung der beabsichtigten Hinrichtung Theklas im großen Amphitheater von Ikonium, das Hereinbrechen des Gewitters, das den schon entzündeten Scheiterhaufen der Märtyrerin löscht und dessen Blitze den blutheischenden Kybelepriester erschlagen, zeichnet sich durch großen Zug und gedrängte Kraft aus und zahlreiche Schönheiten und Feinheiten der Er-

zählung, wie des Ausdrucks, zeugten auch in diesem Gedicht vom Talent des Dichters. Gleichwohl offenbarte sich in der Kühle, der mangelnden Belebung großer Teile, in der überlieferten altchristlichen Askese des Schlusses, daß der ganze Stoff nur von außen her behandelt und gleichsam eine Probe auf den Satz gemacht war, daß die Poesie als Kunst jedem Vorwurf gerecht werden könne. Etwas näher, als die Märtyrergeschichte aus dem ersten christlichen Jahrhundert, stand die romantisch-humoristische, der ersten Novelle des fünften Tages in Bocaccios „Decamerone" entstammende Dichtung „Die Braut von Cypern" dem eigensten Wesen Paul Heyses. Wenn mißgünstige Kritiker den einzigen Vorzug des kleinen Epos in die tadellosen, feingeschliffenen, gereimten Oktaven, wie jenen der „Thekla" in die vorzüglich behandelten Hexameter, setzten, so schlugen sie die goldene Laune, die jugendliche Fröhlichkeit, die bewegliche Zierlichkeit der Geschichte von Cimon und Iphigenie viel zu niedrig an. Die leise Ironie im Vortrag, der neckische Wechsel zwischen lebendiger Erzählung und Schilderung und dem übermütigen Hineinsprechen des Dichters, sind nicht ohne Reiz. Zuletzt freilich bleibt der Eindruck der „Braut von Cypern" der eines dichterischen Spiels, an dessen Handlung und Menschen weder der Poet warmen Anteil genommen hat, noch der Hörer oder Leser solchen aufbringen kann. Das begrenzte Recht solchen Spiels wird niemand in Abrede stellen, obschon die übliche Berufung auf Ariost und die italienischen Epiker der Hochrenaissance nicht ganz zutreffend ist. Denn Ariost und seine Zeitgenossen hatten, im Überlegenheitsgefühl höherer Bildung und mit der lachenden Sicherheit eigenen völlig neuen Lebens, auf Begebenheiten und Helden der überlieferten Karls- und Rolandsagen herabgeschaut und all deren bunte Abenteuer in völlig neues Licht gerückt. Die „Braut von Cypern" aber gehörte dem zahlreichen Geschlecht der poetischen Erzählungen an, deren Motive und Empfindungen erst durch den feinsten Schliff der Form einen Schimmer der Neuheit erhalten. In ausgesprochenem Gegensatz zu den genannten beiden Dichtungen stand dann das erste Schauspiel, mit dem Heyse sein Glück auf den Brettern versuchte. Wie der feinsinnige Poet eigentlich zu diesem Effektstück mit rein pathologischen Wirkungen kam, würde völlig unerklärlich sein, wenn es nicht eine alte Erfahrung wäre, daß gerade Dichter, deren Stärke in der „formalen Schönheit" liegt, wenn sie sich zu rasch bewegter Handlung mit theatralischen Effekten und zur derben Prosa des gangbaren Bühnenstücks bequemen, ziemlich weit links geraten. Die „Berufenen" des Königs Max wurden dazu in München insgesamt als Poeten ohne jeden volkstümlichen Zug und Hauch angesehen, wünschten aber lebhaft dies Vorurteil zu widerlegen. So griff Heyse einen Konflikt aus den Kämpfen auf, die auf irischem Boden zwischen der römisch-katholischen keltischen Urbevölkerung und den nach der grünen Insel gerufenen Kolonisten (diesmal den Nachkommen der Pfälzer, die sich unter Wilhelm

von Oranien im Shannontal niedergelassen hatten) seit Jahrhunderten wieder und wieder stattfinden. Die Hartnäckigkeit, mit der sich der alte Jacob Bodenmesser der Neigung seiner Tochter Anna zu dem jungen irischen Landmann James Hennessey entgegenstemmt, führt zu schwerem Unheil, zum Untergang des Liebenden und der inneren Trennung Annas von ihren Eltern. In die jäh verlaufende Handlung spielen das gesetzlose Treiben der Weißburschen, die irische Agrarfrage, die Austreibung der Pächter durch die Bodenbesitzer, dazu französische Umtriebe hinein. Die Hauptsache bleibt doch das Schicksal der beiden Liebenden. Die ganze Ausführung aber ist von geflissentlicher Äußerlichkeit und die Charakteristik stellt, statt lebendiger und eigenartiger Gestalten, herkömmliche Bühnentypen auf die Szene. Man darf natürlich Heyse die selbständige Erfindung des Dramas zutrauen und insofern ragen „die Pfälzer in Irland" über die Gebilde der Birch-Pfeiffer hinaus. Doch aus einem leidlichen Roman hätte auch Frau Charlotte ein ähnliches Werk wie dies Trauerspiel herauszuspinnen vermocht. Heyse selbst spürte, daß ihm die „rohe Zubereitung" und der „Mangel an dichterischer Verklärung des Stoffes" schlecht zu Gesicht stünden und verzichtete auf weitere Aufführungen. Für die vollkommene Urteilslosigkeit der damaligen Münchner Kritik und das Niveau des Münchner Publikums, war es bezeichnend, daß die fast gleichzeitig aufgeführten „Makkabäer" Otto Ludwigs mit den „Pfälzern in Irland" als „verunglückte norddeutsche Produkte" ungefähr gleichgestellt wurden. Auch in seiner weiteren Entwicklung vermochte Paul Heyse sich weder der Experimentierlust, der virtuosen und äußerlichen Ausführung, die mehr Erledigung als Bewältigung und wahrhafte Belebung der Stoffe ist, noch endlich dem Antrieb, es von Zeit zu Zeit einmal mit einem Gewebe von gröberen Fäden und grelleren Farben zu versuchen, völlig zu entwinden.

Die schon charakterisierte Kritik, die ihre Urteile vor allem den minder gelungenen Arbeiten eines Poeten entnimmt, hielt sich mit besonderer Vorliebe an erzählende Gedichte wie „Rafael" (im Münchner „Dichterbuch" von 1862), wie „Syritha" (1867), an ein Plauderbruchstück wie „Schlechte Gesellschaft", Dichtungen, die von der virtuosen Verskunst und Sprachbeherrschung Heyses zeugten, und von denen namentlich die erstgenannte mit ihrem Abenteuer und der Sühnung des Abenteuers durch eine schon voraus beschlossene Klosterbuße, höchst anfechtbar erschien, während „Syritha" nur als eine der unzähligen Variationen auf das Thema vom ahnungsvollen Erwachen der Liebe gelten durfte. Sie schalt ingrimmig die inhaltlose Eleganz dieser Art poetischer Erzählungen oder sie griff einzelne mattere und künstlichere Geschichten aus den mehr als hundert Novellen des Dichters heraus und maß die dramatische Tätigkeit und Bedeutung Heyses nach seinen wiederholten Anläufen, Effektschauspiele mit äußerlichen Wirkungen auf die Bretter zu stellen. Es bedarf keines Erweises, daß alle diese halblebendigen Gebilde, die mindestens für die innere

Entwicklung des Dichters wenig bewiesen und aus dem berechtigten Drange sich poetisch auszuleben, schwer zu erklären waren, mit der Anschauung Heyses und aller Münchner zusammenhingen, daß der Dichter jeden einmal ergriffenen Stoff auch zu beseelen vermöge. Bei Heyse persönlich kam vielleicht noch die frühe Gewöhnung hinzu, keine begonnene poetische Arbeit unvollendet zu lassen. Er muß im Verlauf des Gestaltens bei mehr als einer seiner Erfindungen gespürt haben, daß er sie eben nur sprachlich und nicht von innen heraus beleben könne. Aber der Virtuos in ihm zeigte sich dann gelegentlich doch mächtiger als der Künstler. Und in Gemeinschaft und Wechselwirkung mit der Poetengruppe, die ihn umgab, gefiel er sich vorübergehend in Überschätzung bloßer Wiederholungen und äußerlicher Verskünste.

Vorübergehend — denn im ganzen überwog bei unserem Dichter der Zug und Instinkt der echt poetischen Natur, der Drang, eines volleren, tieferen und größeren Lebens Herr zu werden und die Meisterschaft in Besserem zu bewähren, als in der Glätte der Sprache. Die dreißig Jahre zwischen 1860 und 1890 sahen den stärksten Aufschwung dieser Natur und dieser Meisterschaft und zeitigten die Schöpfungen Heyses, die man, von einigen bereits charakterisierten glücklichen Jugendleistungen abgesehen, als solche zu betrachten hat, die ihm seine bleibende Stellung in der Geschichte der deutschen Dichtung und — was mehr ist — eine dauernde Nachwirkung sichern. Propheten und Prophetenkinder, die in Heyse nur einen Salondichter geweissagt hatten, wurden im Verlauf dieser fruchtbaren Jahrzehnte mehr als einmal überrascht und empfindlich widerlegt. Der wachsenden Zahl der Novellen, der poetischen Erzählungen, der Dramen gesellten sich die größeren Romane des Dichters hinzu, die stärker und unmittelbarer als die selten miteinander verglichenen Novellen erwiesen, wie sich der Kreis von Menschencharakteren und Schicksalen, von Begebenheiten und Zuständen erweitert hatte, der Heyse ursprünglich als Gebiet seiner dichterischen Weltwiedergabe erschienen war. Daraus folgte jedoch nicht, daß der Dichter seinerseits von dem unwiderstehlichen Willen erfüllt gewesen wäre, sich die Welt in ihrer Gesamtheit, all ihren Höhen und Tiefen gegenständlich zu machen. Vielmehr läßt sich leicht erkennen, daß die frühe Gewöhnung begünstigte, eng begrenzte gesellschaftliche Gruppen, Menschen von anziehendem und gewinnendem Naturell, von einem bestimmten Gepräge der Bildung und Lebenshaltung, Existenzen und Zustände, die in die künstlerische Lebensluft des freien Behagens eingetaucht waren, zu bevorzugen und ihnen eine fast ausschließliche Teilnahme zuzuwenden, dem Ausbreitungs- wie dem Vertiefungsdrange Heyses unüberschreitbare Schranken zog. Wer bei Heyse unternimmt, was Rümelin selbst dem weltumspannenden Shakespeare gegenüber versucht hat: festzustellen, welche Gedanken, Gefühle und Gestalten sich bei ihm gar nicht oder nur in schwachen Andeutungen finden, welche Lebens-

verhältnisse er nicht darzustellen versucht oder vermocht hat, der hat leichtes Spiel. Die „Grenzen seiner äußeren und inneren Erfahrung", entrückten Heyse nicht nur die Welt der Schrecknisse und der erbarmungslosen Härte des Daseins, sondern auch die ungeheure Anzahl kämpfender und sich zum Licht emporringender Menschennaturen, beinahe das ganze Bereich der Vorgänge und Gestalten, die unter armer und kalter Außenseite oft die goldenste und wärmste Poesie bergen. Die angeborene und durch die innere Entwicklung wie äußere Erlebnisse des Dichters gesteigerte Neigung für die seelische Vornehmheit, die er so gern mit dem Adel der persönlichen Erscheinung in Einklang setzt, macht ihn gleichgültig und fast blind gegen die wertvollen Seelen, die ihre innersten Vorzüge äußerlich nicht auszuprägen vermögen, und läßt ihn nur ausnahmsweise (so in der Gestalt der Lucie im Roman „Im Paradies" oder des flachen Poeten Eduard Vanesse in „David und Jonathan") in der äußerlich schönen nnd edeln Erscheinung die Niedrigkeit, die Rohheit, die kalte Ichsucht und die Tücke erkennen, die sich wahrlich nicht immer hinter häßlichen und abstoßenden Masken bergen. Eine halb unbewußte Vorliebe für Menschen, deren Glücksumstände sie aller Pflichten des Alltags und aller Bedrängnisse des Kampfes ums Dasein entheben, verschließt ihm die rechte Würdigung solcher Gestalten, die mit eigener Kraft mißliche Geschicke überwinden, armselige Fesseln sprengen. Der stark entwickelte Sinn Heyses für die Bande der Blutsverwandtschaft flößt ihm Widerwillen gegen die herbsten und tiefsten Konflikte zwischen nächsten Angehörigen ein, die gerade in der starren und trotzigen Subjektivität des deutschen Wesens so häufig wiederkehren und zum Teil weltgeschichtliche Konflikte sind. Die Lust des Dichters am Abenteuer, wie jene am hellen, leuchtenden Kolorit, beeinträchtigt seinen Sinn für die Schmerzenstiefen, die sich im gemeinen Verlauf der Dinge auftun, und für die Wirklichkeiten, die grau in grau bleiben und doch zum vollen poetischen Weltbild gehören. Sein Einklang mit der durchschnittlichen Bescheidenheit der Natur und sein Instinkt für das Maßvolle machen ihn gleichgültig gegen die gewaltigen und dämonischen Ausnahmen, die die Natur hervorbringt und zuläßt. Sein unerschütterlicher Glaube an die Allmacht der Liebe endlich läßt ihn nur selten Gestalten und Lebensverhältnisse erblicken und darstellen, über die die Liebe keine Macht hat.

Paul Heyse war in seinem guten Rechte, wenn er dem allen gegenüber dabei verharrte, daß der echte Dichter seinem natürlichen Wuchs keinen Schuh zusetzen könne, und wenn er später in seinen Bekenntnissen erklärte, daß ihn die Nachwelt wenig bekümmert habe. Sei es einem Künstler „so gut geworden sich ausleben zu dürfen, seine innere Welt in einer oder der anderen Form zu gestalten und bei diesem beglückenden Tun, dem höchsten, da es in jedem Augenblick das Gefühl der Persönlichkeit in uns erweckt, den aufrichtigen Anteil einsichtiger Freunde sich zu erhalten, so ist er schon

vor Tausenden begnadet. Er soll sich an dem stillen Bewußtsein zu den Berufenen zu gehören, genügen lassen und die Entscheidung darüber, ob er auch ein Auserwählter sei, der Zukunft anheimstellen". Doch unterliegt es keinem Zweifel, daß Heyse und alle Münchner, die neben ihm in Betracht kommen, die Vergleichung ihrer Welt mit der Gesamtwelt allzu leicht nahmen und sich überzeugt hielten, daß nur die ihre poetisch ergiebig und künstlerisch darstellbar sei.

Daß ein Stück der lebendigen Gegenwart, just des Lebens, dem Heyse vor jedem anderen den Vorzug gab, in einem Übergange und in der Hauptsache im Verschwinden begriffen war, ließ sich um den Ausgang der fünfziger, dem Beginn der sechziger Jahre nicht wohl voraussehen und es wollte nicht einmal viel besagen. Die Menschen und Lebensverhältnisse, in denen Heyses Novellistik einen Teil ihrer Wurzeln hatte, sind freilich zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts nur noch vereinzelt vorhanden. Aber mehr als ein Menschenalter vor Goethes Tode war auch das „Milieu" in das er Werther hineingestellt hatte, völlig verschwunden. Die Art Gesandtschaften, bei deren einer der Held des Wertherromans als Legationssekretär fungiert hatte, existierten so wenig mehr, als die „ansehnlichen Versorgungen" auf deren eine Albert der Gatte Lottens ward, so wenig als der blaue Frack und die blaßgelbe Weste der Werthertracht. Doch darum waren die unmittelbare Natur, das warme Lebensblut, das pochende Herz, die äußerliche und die seelische Wahrheit des Wertherromans nicht aufgehoben. Die Lebenswahrheit fällt weder mit der jedesmaligen Mode, noch mit augenblicklichen gesellschaftlichen Zuständen zusammen und so durfte sich auch Heyse, wenn er Verschwinden und Umwandlung seiner Lieblingskreise wahrnahm, der Zuversicht getrösten, daß weder Erfindungen noch Gestalten seiner besonderen Welt leblos werden würden, so weit er sie mit seinem eigensten Leben getränkt hatte.

Und nun ist eben die Frage, wie weit das überzeugend und zwingend geschehen sei und wie weit dies besondere innere Leben des Dichters seine Schöpfungen frisch, anziehend und eindringlich erhalten hat. Daß man auf dem beliebten Wege Heyses Dichtungen gattungsweise als lebensvoll und als unlebendig zu charakterisieren sucht: rechts die Schafe, die Novellen in Vers und Prosa, links die Böcke, die Dramen, ist nur wieder ein Beweis mehr, wie papieren auch unsere Kritik zum guten Teil ist, wie wenig Verständnis sie für den tiefsten Zusammenhang von Leben und Dichtung hat und wie hartnäckig die Überlieferungen der technischen Äußerlichkeit, der „Mache" festgehalten werden. Treffend hatte Heyse dem findigen und betriebsamen Berthold Auerbach, der den jungen Genossen warnte „nicht zu viele Plätze zu belegen", geantwortet, er wisse ja noch nicht, wo eigentlich sein Platz sei, und noch treffender fügte er dem Bericht über dieses Gespräch hinzu „ich hätte mich darauf berufen sollen, daß die Poesie eine

freie Kunst sei, kein gewerbliches oder kaufmännisches Geschäft, bei dem die Rücksicht auf die Konkurrenz gebiete sich auf gewisse „Artikel“ zu beschränken“. Eröffnete der Dichter hiermit seinen künftigen Beurteilern den allein richtigen Gesichtspunkt, so verdunkelte und verrückte er ihn anderseits durch eine Reihe von Aussprüchen über das Verhältnis seiner Dichtungen zu seinem Leben. Indem er achselzuckend meint, daß die heute so unheilvoll im Schwange gehende Methode, Dichterwerke als eine genau zu berechnende Summe biographischer Faktoren darzustellen, an seinen novellistischen Arbeiten keinen dankbaren Stoff finden werde, und betont, daß eine große Anzahl seiner Novellen, zu denen er kein näheres persönliches Verhältnis gewonnen und die er alsbald selbst wieder vergessen habe, gleichsam improvisatorisch entstanden sei, lenkt er die Blicke von dem hinweg, worauf es ankommt. Wohl mag er dabei schlimme Erfahrungen, wie die seines Freundes Gottfried Keller im Auge gehabt haben, der sich, nachdem die Fanatiker der Erinnerungen und „wissenschaftlich“ nachweisbaren Motive einmal ausgespürt hatten, daß der „Grüne Heinrich“ eine Fülle von persönlichen Erlebnissen einschließe, bei Lebzeiten erzählen lassen mußte, daß er seine Mutter in der Welt vergessen habe und kaum an ihr Sterbelager heimgekehrt sei oder diskret ausgefragt wurde, ob die Judithischen Abenteuer des jungen Heinrich wirklich so unschuldig verlaufen wären, wie im Roman. Doch um sich gegen solche Armseligkeiten zu verwahren, hätte sich Heyse nicht den Schein geben sollen, das äußere Erlebnis des Dichters und das innere, das allein gefordert werden kann, zu verwechseln. Das äußere ist ja meist nicht mehr als ein Mosesstab, der den Quell des inneren weckt und aus dem Gestein rauschen läßt. Man braucht nun aber in den „Jugenderinnerungen und Bekenntnissen“ Heyses nur das ergreifende Meiringer Abenteuer (S. 99), nur den Bericht über die Primanerliebe zu Anna von Stein (S. 297), ja nur das Eingeständnis zu lesen: daß der jugendliche Dichter, wo er in Gesellschaften einer reizvollen Mädchengestalt begegnete oder im Theater eine schöne Frau in ihre Loge treten oder sie auf der Straße an sich vorübergehen sah, den „Schlag von Adlerschwingen auf das Herz“ verspürt habe, um den Keim zu sehr zahlreichen Novellen deutlich zu erkennen. Zu seinem Glück hatte sein Leben doch eben einen viel stärkeren Anteil an seinem Schaffen, als dies bei den Münchner Dichtergenossen Julius Grosse, Hermann Lingg oder gar bei Fr. Ad. von Schack der Fall war.

Faßt man die Fülle der Gedichte, der Novellen, der Romane und Dramen, die seit der Übersiedelung nach München über ein Menschenalter hinweg in unermüdlicher Lust des Fabulierens und Bildens entstanden, schärfer ins Auge, so scheint es wohl zunächst kaum möglich, sie nach klar erkennbaren Entwickelungsperioden des Dichters zu gruppieren. Bis zu den neunziger Jahren, in denen eine merkliche und nichts weniger als günstige Einwirkung des jüngsten Naturalismus in einer Reihe von Werken

des Dichters sich geltend macht, darf man das Schaffen Heyses als Einheit betrachten und seine Dichtungen nicht nach den Gattungen und Formen, sondern nach der größeren oder geringeren Stärke individuellen Lebens in ihnen trennen.

Die poetische Literatur hat andere, gesündere Aufgaben, als die, den verwöhnten Gaumen ästhetischer Feinschmecker mit erlesenen Leckerbissen zu letzen. Einem Dichter von starkem und unablässigem Produktionstriebe läßt sich nicht ansinnen, daß er eben nur das hervorbringe, was sich schließlich vielleicht als das Höchste und Letzte, das ganz Spezifische und Persönliche seiner Natur erweist. Hätte Heyse zu den Talenten von der Anlage und dem künstlerischen Zug eines Mörike gezählt, dessen Drang des Schaffens sich in seinen Gedichten, in wenigen Märchen, Idyllen und Novellen vollkommen ersättigte, so würde auch unser Dichter eine kleine Gruppe in sich vollendeter, ein unvergleichliches und unnachahmliches Gepräge tragender Dichtungen aufzuweisen vermögen, die so ausschließlich Heysisch wären, als „Der alte Turmhahn“ und „Mozart auf der Reise nach Prag“ Mörikisch sind. Man male sich aus, daß von Heyse nichts gedruckt wäre, als etwa „Die Furie“ und „Der Salamander“, „Der letzte Kentaur“, drei oder vier der vollendetsten Novellen, etwa „L'Arrabiata“, „Der verlorne Sohn“, „Die Dichterin von Carcassonne“, „Geoffroy und Garcinde“, „Grenzen der Menschheit“, dazu die Lieder, die Terzinen und Totenklagen aus dem „Neuen Leben“, ein paar Balladen wie „Das Tal des Espingo“, die Dramen „Hadrian“ und „Alkibiades“, eine und die andre der poetischen Episteln, einige der goldensten Sprüche und wenige Sonette und man wird nicht in Zweifel ziehen, daß der Dichter dieser phantasievollen, tief eigentümlichen, aus ureigenem Lebensgefühl geborenen, in reinen Linien und leuchtenden Farben vollendeten Schöpfungen eine Erscheinung sein würde, die jede Kritik zwänge in genießender Bewunderung zu verstummen.

Doch nicht so soll eine reiche und unermüdliche, großen Zielen zustrebende Künstlertätigkeit nur nach ihren Spitzen angeschaut und gewissermaßen ins Enge gezogen werden. Die Zeit, die Friedrich Hebbel im poetischen Traum heraufbeschwor, wo der Wunderhort der Welt noch einmal wieder gesichtet, der letzte Bau errichtet wird und kostbare Perlen als Mosaik den Boden zieren, ist noch fern und für lange, lange Zeit hat jedes Volk Ursache, seine schöpferischen Kräfte im ganzen Umfang ihres Wollens und Könnens zu ehren und zu verstehen. Das Recht in der vielseitigen höchst verschiedenartigen Produktion eines so merkwürdig elastischen Talents die lebensvollsten, wahrsten, sein Wesen und seine Weltanschauung am entschiedensten offenbarenden Dichtungen von den minder bevorzugten, äußerlicher erscheinenden Versuchen zu unterscheiden, wird damit nicht in Frage gestellt. Gewiß ist, daß Heyses Novellen während des ersten Münchner Jahrzehnts einen stärkeren Lebensgehalt und ein sichtbareres künst-

lerisches Wachstum zeigten, als die dramatischen Dichtungen mit einer Ausnahme. Entstanden doch zwischen 1854 und 1864 (dem Todesjahr König Maximilians II.) die erste bis fünfte Sammlung der Novellen und bezeugten Erzählungen wie „Die Einsamen", „Das Bild der Mutter", „Im Grafenschloß" und „Andrea Delfin", auch „Der Weinhüter von Meran", daß die poetische Aufnahmefähigkeit Heyses für Welteindrücke und seine selbständige Belebungskraft sich unablässig steigerten. Die genannten Novellen entbehren keinen der Vorzüge, die man schon damals allen Novellen Heyses nachrühmen mochte: nicht der „starken Silhouette", nicht der überraschenden Wendung oder des ungeahnten Vorgangs gegen den Schluß, die sich dennoch wohl vorbereitet und motiviert zeigen, nicht der geschlossenen Form, die stets eine Fülle der Einzelreize in sich birgt, nicht des natürlich fließenden und fesselnden Vortrags. Aber alle besonders genannten haben noch außerdem in Handlungen und Gestalten ein individuelles Gepräge, das den Dichter gleichsam unmittelbar beteiligt erscheinen läßt; selbst die düstere venezianische Geschichte von „Andrea Delfin", der es über sich nimmt durch die Schrecken dreifachen Mordes die verhaßte Staatsinquisition zu vernichten und dabei tragisch untergeht, ist von einer Wärme und einem Reiz der Einzelausführung, die weit über die kühle Objektivität des bloßen Erzählers hinausführen und durch das Mitschlagen des Poetenherzens auch das Mitgefühl des Lesers in stärkere Schwingung setzen. Das Gleiche gilt von einer ganzen Reihe Heyseſcher Novellen, die keine persönlichen Erinnerungen oder Erlebnisse einschließen können, aber durch die Stärke, mit der sie in der poetischen Phantasie empfangen und aus ihr wiederum herausgeboren sind, durch die leidenschaftliche Mitarbeit der persönlichen Sympathie und Antipathie an der Gestaltung zu Erlebnissen werden und den vollen Eindruck lebendig angeschauter Wirklichkeit hinterlassen, ihres künstlerischen Reizes gleichwohl unbeschadet.

Unter den im gleichen Zeitraum entstandenen Dramen hat, genau betrachtet, nur das älteste, das Münchner Preisdrama „Die Sabinerinnen" selbständige und aus subjektivem leidenschaftlichen Anteil des Dichters stammende Belebung. „Die Sabinerinnen" errangen 1858 den ersten Preis bei der durch König Max veranlaßten Münchner Preisausschreibung für die beste Tragödie. Da der zweite Preis dem Trauerspiel „Die Witwe des Agis" zugefallen war und Paul Heyse ein paar Jahre zuvor, im Augenblick der Übersiedelung nach München eine Tragödie „Meleager" veröffentlicht hatte, so lag es nahe, daß die Tageskritik einen neuen Pseudoklassizismus erstehen sah, wie er etwa kraft napoleonischer Einwirkung in der Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich herrschend geworden war. Jedenfalls mußte sich das Trauerspiel gefallen lassen, unter die „Römerdramen" gerechnet zu werden, die ein für allemal als akademische Stilübungen galten. Und doch schlossen „Die Sabinerinnen" ein Motiv ein, das den Dichter wie kaum ein anderes fesselte. Der Kampf zwischen dem

stolzen Trotz herber Jungfräulichkeit, die sich selbst behalten will und dem Verlangen nach Liebe, das mit Hingebung endet, in der Frauennatur, gewinnt in der Gestalt der Tullia, die Remus in dem Augenblick ermordet, wo sie fühlt, daß sie ihn lieben wird und darnach unter der Wucht des Bewußtseins erliegt, daß sie sein und ihr Leben zugleich zerstört hat, seinen stärksten Ausdruck und tragische Bedeutung. In Tullias Schwester Hersilia, deren Mädchenstolz in Liebe dahinschmilzt, schuf Heyse ein glückliches, durchaus natürliches Gegenbild zu der wilderen Schwester. Die Wirkung der Tragödie beruhte nur auf der Charakteristik und der gegensätzlichen Entwickelung des sabinischen Schwesternpaares; doch da diese warm und überzeugend durchgeführt war, hätte man an einem tragischen Konflikt, bei dem das Kostüm nahezu gleichgültig ist, wohl tieferen Anteil nehmen können.

Mit den nächstfolgenden Schauspielen „Elisabeth Charlotte" (1860) und „Ludwig der Bayer" (1861) versuchte Heyse, dem Wunsch seines königlichen Gönners, Gestalten und Handlungen aus der Geschichte seines Hauses und Landes dramatisiert zu sehen, zu entsprechen. Die prächtige Pfälzerin am Hofe Ludwigs XIV. ergab wohl einen theatralischen Gegensatz zur prunkvollen und verlogenen Würde, der aber nur dann zum dramatischen, aus der Tiefe wachsenden werden konnte, wenn das volle Weh eines wider die eigene Natur und die unabweisbaren Forderungen des eigenen Blutes erlebten und erlittenen, gleichwohl tapfer getragenen Schicksals erfaßt und in einer erschütternden Handlung verkörpert wurde. Bei der leichten, äußerlichen, zum bloßen Intrigenstück hinneigenden Ausführung des Schauspiels, die nicht einmal dem Genrehaften des Konflikts in Erfindung und Sprache völlig gerecht wurde, war zwar ein äußerlicher Erfolg wohl möglich, aber jede etwa beabsichtigte dauernde poetische Wirkung ausgeschlossen. Heyse selbst gestand zu: „die dankbare Aufgabe Liselotte etwa wie den alten Goetz unserem Volke in einem getreuen Bilde, holzschnittartig und doch vornehm gehalten, vorzustellen, hatte ich nicht gelöst." Der Stoff zu „Ludwig der Bayer" vertrug vielleicht die fünffüssigen Jamben besser, als das Schauspiel „Elisabeth Charlotte", krankte aber vollends an der Unmöglichkeit, eine bloße Historie, ein Stück Geschichtsklitterung in ein poetisches Stück Leben voll Blut und Wärme zu verwandeln. Daß der Dichter nicht einmal die beabsichtigte Befriedigung des Königs Max erreichte, der eine ganz andere Verherrlichung seines kaiserlichen Ahnherrn erwartet haben mochte, den Groll der klerikalen Partei durch das — streng geschichtlich geschilderte — Verhalten Kaiser Ludwigs gegenüber dem päpstlichen Legaten, „schwer gereizt" hatte, bedeutete verhältnismäßig wenig. Keiner aber hätte die Schulmeisterweisheit, „die patriotische" Stücke an Stelle lebendiger Dramen setzen möchte, geringer schätzen sollen, als der Dichter, der ganz wohl wußte, daß den meisten der hier in Frage kommenden Stoffe sowohl die Elemente, die die Phantasie anregen, als die Motive,

die das Gemüt erschüttern, vollständig gebrechen. Doch der mit der Münchner Schule und ihren Kunstanschauungen verwachsene Irrtum, daß sich mit Hilfe der Form jedem Stoff eine Art Wirkung abgewinnen lasse und der andere, daß bei der dramatischen Poesie wenig auf die subjektive Beteiligung des Dichters ankomme und ein in der Retorte der Bühnentechnik zusammengebrauter Homunculus an die Stelle eines lebendigen Musenkindes treten könne, ließ selbst einen Heyse nicht los. Unter dem Eindruck der letzteren Vorstellung konnte ein Stück wie „Die Grafen von der Esche" entstehen, nicht geradezu eine Birchpfeifferiade, aber doch ein Intrigenstück mit so stark äußerlichen Effekten, so unerquicklichen, gleichsam erquälten Situationen, daß es die Wiener Kritik mit Recht befremdete, gerade beim Dichter der „Sabinerinnen" solchem Verzicht auf völlige Beseelung und reine Wirkung zu begegnen.

Allein schon gegen Ende des Zeitraums, den wir hier im Auge haben und noch vor dem Tode des literaturfreundlichen Königs zeigte sich, daß Heyse im Vollbesitz seines Talents und vom Instinkt des Erlebnisses und inneren Anteils geleitet, Schöpfungen von tieferem Gehalt und höherem Kunstwert auch in großen Formen zu geben vermochte. Die Tragödie „Hadrian", die im Jahre 1863 entstand, wurde, wie schon Georg Brandes herausgefühlt hat, das vollendetste, groß angelegte, von innen heraus gesteigerte und mit voller Beseelung jedes einzelnen Zuges durchgeführte Drama des Dichters. Brandes meint, er habe diese Tragödie von dem jungen schönen Ägypter, der, vom Weltbeherrscher so leidenschaftlich geliebt, von aller Herrlichkeit und Pracht des Hofes umgeben, frei in jeder Hinsicht, nur an seinen kaiserlichen Bewunderer gebunden, nach vollständiger Freiheit schmachtet, nicht lesen können, ohne an einen gewissen jungen Dichter zu denken, der schon in frühester Jugend an einen süddeutschen Hof berufen, bald der Liebling eines liebenswürdigen und verständigen Königs, als Günstling des Glücks beneidet ward, während er doch heimlich in manchem Augenblick sich weit weg vom Hofe wünschte und in mancher gebundenen Stunde es fühlte, wie wenig selbst die Gunst des besten Herrn die Freiheit des ganz Unbeschützten, aber ganz Unabhängigen aufwiege. Gewiß ist das Lebensblut des Trauerspiels „Hadrian" mit einem Tropfen auch dieses Gefühls durchsetzt. Allein die Wurzeln des tragischen Konflikts liegen tiefer und die Tragik des Unabwendbaren, das mit der Weltgestalt und der Menschennatur selbst gegeben ist, geht dem Dichter hier aus seiner eigenen Grundanschauung auf. Seine Überzeugung, daß Schönheit und reine Jugend das Göttliche in unserer irdischen Welt tragen und bezeugen, verkörpert Heyse in der Erscheinung des jungen Antinous. Aber Schönheit und reine Jugend können sich nicht selbst genießen, und im überschwellenden Lebensdrange verlangt der griechische Jüngling aus Wüsteneinsamkeit in die Weite und begegnet zu unglücklicher Stunde dem Herrn einer entgötterten Welt, dem von bitteren Zweifeln und von ungestillter Sehnsucht

nach dem Wesen hinter dem täuschenden Schein der Dinge gefolterten Kaiser Hadrian. Der Imperator, der in Lebensoede und Übersättigung nach Erquickung lechzt, reißt Antinous trotz aller Warnungen seines Vaters Geron an sich, indem er das Mitleid des Unverdorbenen und Gütigen erweckt. Aber die schrankenlose dankbare Gunst Hadrians kann Antinous die verlorene Freiheit nicht ersetzen, in der Stickluft des Kaiserhofes und unter der Wucht entartender Überkultur fürchtet der Jüngling sich selbst zu verlieren. Leise keimt ein Zerwürfnis zwischen dem Herrscher und seinem jungen Günstling herauf, wächst stärker, reißender, erweitert sich zum stummen Kampf auf Leben und Tod. Als Klytia, die Jugendgespielin des Antinous aus der Einsamkeit, mit Geron, ihrem Pflegevater, nach Alexandrien kommt, steigert sich die innere Zerklüftung bei Hadrian zum Haß gegen das Mädchen, die ihm den unentbehrlich gewordenen Antinous hinwegzulocken droht, bei Antinous zur Verzweiflung, sich in den Zwiespalt zwischen schnöder Undankbarkeit oder vernichtender Selbstopferung gedrängt zu sehen. Dem Kaiser scheint es unmöglich, sich von dem herrlichen Knaben zu trennen und Antinous fühlt, daß es ihm unmöglich sei zu bleiben. Im wilden Ausbruch eines langgenährten Grolles und zum offenen Zwist mit Antinous getrieben, stößt Hadrian die dazwischenstürzende Klytia nieder und Antinous verflucht den Herrscher als Mörder. Sie scheinen auf immer getrennt. Doch der Imperator, der von dem Jüngling nicht lassen kann, macht auch jetzt noch den Versuch Antinous zu fesseln, erklärt ihm, daß es ein Verhängnis und nicht sein Wille gewesen sei, was Klytia den Tod gebracht hat, und sucht ihm zu erweisen, daß Antinous bei ihm bleiben müsse, weil sich mit ihm sein — Hadrians — lichter Geist auf immer entfernen und Antinous den Fluch auf sich laden würde, in dem milden Hadrian einen finstern Menschenhasser, einen anderen Tiber entfesselt zu haben. In diesem Augenblick erliegt Antinous, der den Giftring des Kaisers für sich selbst aus der Hand des Sklaven Semo genommen hat, dem ungeheuren Widerspruch der Welt und glaubt in Notwehr zu handeln, wenn er unter den Augen des lauernden Gebieters den Ring in Hadrians Becher leert und dem Kaiser den vergifteten Wein kredenzt. Und als der Herrscher, der jetzt den Reinen besiegt zu haben wähnt, den Trank weggießend, voll tiefen Ernstes ihm zuruft, daß Antinous nichts mehr vor ihm voraus und jeder von ihnen dem andern einen Mord zu vergeben habe, da ists um den Jüngling geschehen. Denn der Kaiser kann ihm wohl mit der müden Weisheit, die alles verzeiht, was sie versteht, die furchtbare Minute vergeben, in der Antinous sich selbst verloren hat. Aber er selbst vermag sich nicht zu verzeihen, er stirbt den freiwilligen Opfertod in den Fluten des Nils und hinterläßt dem erschütterten Kaiser die Erkenntnis, daß strenge Götter sind, die ihn durch herbe Erkenntnis zum Licht geführt haben, daß kein Hauch des echten Menschen verloren geht und daß die

Erinnerung, die in seiner Seele das Bild des Antinous lebendig erhalten wird, eine Bürgschaft dafür sei, daß der Unvergeßliche die irdischen Fesseln nur abgestreift hat, um frei im All zu schweben. In der wunderbar gleichmäßigen Durchführung dieser Handlung, in der szenischen Sicherheit, die nichts unmotiviert läßt, aber alle Motive schlicht und natürlich aus der ersten Voraussetzung der Tragödie und der Stellung ihrer Charaktere zueinander entwickelt, in der unmittelbar aus der Seele vom Hauch echter Stimmung getränkten Sprache, die den alten Blankvers individuell verjüngt, liegt großes künstlerisches Verdienst und doch nicht das Hauptverdienst des „Hadrian". Dies sehe ich vielmehr darin, daß der Dichter ohne dem Stoff Gewalt anzutun, ja ohne dessen historische Färbung zu verwischen, ihn durchaus mit unmittelbarem Leben erfüllt, ihn unserm Mitgefühl so nahe bringt, wie dies nur mit einem Drama aus der gestrigen oder heutigen Welt geschehen könnte.

Freilich mußte sich der Dichter an dem Bewußtsein genügen lassen, in diesem Drama ein Stück seines eigensten Wesens ausgelebt zu haben. Daß er von vornherein auf die Darstellung verzichtete („wo sollte ich einen Charakterspieler finden, dem ich die Rolle des grüblerischen, feinsinnigen und doch gewaltherrischen alten Kaisers anvertrauen mochte, wo einen jugendlichen Liebhaber, der die äußere Schönheit und den geistigen Adel meines Antinous in sich vereinigte?"), lag vielleicht in den Verhältnissen begründet. Daß selbst im Beginn der sechziger Jahre, wo die „Münchner" von der Meinung der Durchschnittsbildung und eines guten Teils der Kritik als die eigentlichen Träger der deutschen Literaturentwicklung einseitig angesehen wurden, dies Trauerspiel völlig unbeachtet blieb, während eine neugriechische Übersetzung von Angelo Vlachos im Theater zu Athen aufgeführt und mit einem Preis als das beste Drama ausgezeichnet wurde, bezeugte beschämend, wie gering die deutsche Empfänglichkeit für eigenartige und selbständige Dichtungen ist. Wohl aber hätte sich der Dichter fragen dürfen, ob er nicht selbst durch sein allzueifriges Bemühen der Bühne mit ihrer herkömmlichen, bewegten, aber unbeseelten, nur scheinbar oder flüchtig belebten Handlung und ihren überlieferten Überraschungen und Effekten genug zu tun, die Blicke von seinen wertvollsten und innerlichsten Schöpfungen gleichsam hinweggelenkt habe.

Daß Paul Heyse um die Zeit, wo der Hadrian entstand und in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre den mächtigsten Aufschwung nahm, dessen seine Natur fähig war, bezeugen die meisten Dichtungen der Jahre zwischen 1863 und 1880. Ernste Lebensschicksale und große Eindrücke: der erschütternde Verlust seiner jugendlichen Gattin Margarete Kugler im Herbst 1862, der Tod seines königlichen Gönners im März 1864, das Mißverhältnis zu König Ludwig II., das zur Verzichtleistung des Dichters auf die bis dahin bezogene bayrische Pension führte, eine neue leidenschaft-

liche Liebe, die zur zweiten Vermählung Heyses mit der jungen Münchnerin Anna Schubart führte, die Wirkungen des deutsch-französischen Krieges von 1870 und 1871 und die der politischen Neugestaltung Deutschlands, die Heyse mit warmem Herzensanteil begleitete, erschütternde Trauerfälle in seiner nächsten Umgebung, beginnende Kämpfe um das Lebensrecht seiner künstlerischen Anschauung, alles und noch vieles Unbekannte mögen zusammengewirkt haben, um seinem Schaffen Elemente des männlichsten Ernstes, des Schmerzes und der Resignation beizumischen. Die Morgensonne des ersten jugendlichen Frohgefühls hat sich in ein Tagesgestirn gewandelt, das durch wilde Wetter verdunkelt wird und dann wieder siegreich durch schwere Wolken und Dünste hindurchbricht, doch die Täuschung leidlosen Lebensglücks ist zerstoben. Der Dichter steht tapfer aufrecht, er wirkt in sich aus: „die echte Milde, die rein von Kälte bleibt, wie von Begier" (Dante) und erweitert seinen Lebensgewinn beständig. Aber wie sich bei ihm, mitten in den ersten frohen Anfängen, in allem Mut, ja Übermut der Jugend, zu Zeiten Blicke in die dunkle Seite des Lebens und der Menschennatur auftun — einzelne geheimnisvoll ergreifende Klänge seiner zweiten Symphonie in der ersten gleichsam vorauftönen — so überkommen Heyse auch in dieser Periode seines Schaffens die ganze glückselige Traumstimmung und der ungebrochene Schönheitsglaube früherer Tage. Umgekehrt blieben selbst Rückfälle in die alte Lust des bloß äußerlichen Bewältigens und Behandelns, rasch ergriffener, ihm im Kern gleichgültiger Stoffe nicht ganz aus; wie bei anderen Münchnern wachte der Zug zum poetischen Improvisatoren- und Virtuosentum, der mit der früher charakterisierten Auffassung der poetischen Kunst eng verwachsen war, auch bei Heyse auf.

Indessen überwogen die lebensvollen, aus fruchtbarem Wirklichkeitskern entspringenden Schöpfungen Heyses die flachen, äußerlichen Gebilde mehr und mehr. Das Verhältnis, das zwischen den in elementarer Natur wurzelnden, den vollbeseelten, warm empfundenen, rein ausgestalteten Novellen der neunten Sammlung (dem „Neuen Novellenbuch" von 1871) und zwischen ihren problematischen und bloß beobachteten Geschichten obwaltet, kann beinahe für typisch gelten. Darf man aus der sechsten Sammlung (von 1866) etwa nur die dunkle, unheimliche, aber ergreifende „Kleopatra" und allenfalls „Die Reise nach dem Glück", aus der achten Sammlung, den „Moralischen Novellen", den prächtig-humoristischen „Vetter Gabriel" als vollendet hervorheben, so hatte das „Neue Novellenbuch" den wenig erquicklichen beiden Problemnovellen „Lottka" und „Das schöne Kätchen" vier Meisterstücke: die feinen und farbigen kleinen Novellen „Die Stickerin von Treviso"; „Geoffroy und Garcinde", die aus einem altitalienischen Motiv erwachsene, aber vollständig in ein Stück deutschen Lebens aus der Barockzeit verwandelte herzergreifende Novelle „Der verlorne Sohn" und das schon genannte geniale Capriccio „Der letzte Kentaur" mit seinem wunder-

samen Ineinanderspiel von Traum und Leben, gegenüberzusetzen. Daß „Der letzte Kentaur“ nicht bloß ein Phantasiestück war, wie gleichzeitig auf malerischem Gebiet Arnold Böcklin eines nach dem andern ins Leben rief, sondern auch eine symbolische Bedeutung hatte, braucht kaum erinnert zu werden. „Der letzte Kentaur“, der, in einer Gletscherhöhle eingefroren, nach Jahrtausenden erwacht, mit seiner aus Roß und Mensch gemischten Kraftgestalt arglos in ein tirolisches Dorf, ja in eine Dorfkirche hineintrabt, hier vom Entsetzen der Gemeinde verscheucht wird, auf dem Altan der Dorfschenke den Maler Bonaventura Genelli findet, der mit ihm und seinesgleichen vertraut ist und ihm weissagt, daß er in seiner wildwüchsigen Nacktheit unter der „engbrüstigen, breitstirnigen, verschneiderten und verschnittnen Lumpenbagage, die sich die moderne Welt nennt“, keine begeisterte Aufnahme finden werde. „Wo Ihr euch in Städten oder in Dörfern sehen laßt, werden Euch die Gassenbuben nachlaufen und mit faulen Äpfeln bewerfen, die alten Weiber werden Zeter schreien und die Pfaffen Euch für den Gottseibeiuns ausgeben.“ Genau so kommt's und während der Kentaur bei Wein und frohem Spiel und Tanz sich seines wiedergeschenkten Lebens freut und vorübergehend selbst die Gunst eines hübschen Schenkmädchens gewinnt, kommen vom Dorfschneider, vom Pfarrer, von einem Italiener geführt, der ein fünfbeiniges Kalb mit zwei Köpfen für Geld zur Schau stellt, die Bauern und Gendarmen, um den unsittlichen Tiermenschen in Haft zu nehmen. Der Kentaur aber setzt mit den schlanken Roßbeinen und dem mächtigen Roßschweif über die ganze Gesellschaft hinweg, entläßt die schöne Nanni von seinem Rücken, da sie von ihm eine „solide Versorgung“ nicht erwarten kann und entschwindet den Blicken der Staunenden. Der Kentaur, halb ursprüngliches Naturgeschöpf und halb göttlicher Heros, ist nichts mehr und nichts minder als der wahrhaftige Dichter und Künstler, der in der modernen Welt mit allen Merkwürdigkeiten und zahlreichen Kälbern, die nicht einmal zwei Köpfe haben, in Wettbewerb treten muß und nach Kräften gehaßt und verketzert wird.

Die sieghafte Traumstimmung dieser Märchennovelle, in der sich frischer Lebensmut und männliche Resignation glücklich durchdringen, entstammte dem Gefühl des Dichters, daß er gewisse Schranken seiner Jugendbildung und Anschauung durchbrochen und hinter sich gelassen habe, daß er freier, kühner, sicherer in die Welt sehe, als zuvor. In dieser Zuversicht schuf er auch seine nächsten Dramen: das Trauerspiel „Maria Moroni“, die Schauspiele „Hans Lange“ und „Colberg“, von denen die beiden letzten ihm seine stärksten und dauerndsten Bühnenerfolge eintrugen. „Maria Moroni“ ist eine dramatische Novelle geheißen worden, was insofern zutrifft, als der Dichter unbewußt die Teilnahme mehr auf die schwüle Situation und die Stimmung, als auf die Handlung und den Willen seiner Gestalten lenkt. Die Lage der stolzen Römerin Maria an

der Seite des nüchternen, erwerbsüchtigen, aber dabei sein schönes Weib mit heißer Leidenschaft festhaltenden Provinzialen Matteo von Arricia, der Eindruck, den ihr die Erscheinung des Fürsten Orlando Savello macht, führt zu traumhaften Empfindungen, die halb ausgesprochen werden und zwischen den drei Hauptgestalten der Tragödie hin und her wogen. Der unversöhnliche Gegensatz, der zwischen Maria Moronis Phantasieneigung und Orlandos heißem Begehren sich auftut, wird durch die feine Milieuschilderung, durch hundert Ausblicke in die Enge der kleinen italienischen Stadt zwar belebt, aber auch geteilt. Erst von der Wendung an, da Piombino den Savello zum wilden Frevel anstachelt, bei Maria die Neigung in den Haß eines tödlich beleidigten Weibes umschlägt, Matteo aber, aus seiner ärmlichen Lebensklugheit herausgetrieben, ganz Leidenschaft, ganz Racheverlangen wird, stellt sich wirklich dramatische Spannung ein und erhebt den Schluß der Dichtung zu ihrem wirksamsten Teil. Gleichmäßiger floß die dramatische Ader in „Hans Lange" und „Colberg". Im ersteren Schauspiel regte sich kraftvolles und heiteres Behagen an der lebendig dargestellten Handlung, die freilich keinen tieferen seelischen Konflikt, sondern nur den Kampf zwischen dem trotzigen jungen Prinzen Bugslaff von Pommern und dem selbstischen Hofmarschall seiner Mutter, Ewald von Massow, zur Verkörperung bringt. Massow hat umsonst versucht, durch das von ihm geschürte Mißverhältnis zwischen der Herzogin Sophie und ihrem Gemahl Herr von Hinterpommern zu werden, die Herzogin, die in ihm nur einen Freund und keinen Geliebten sieht, ist schon halb von ihm losgelöst und eigentlich nur noch durch die Sorge um ihren heißblütigen, wilden Prinzen an Massow gebunden. Massow faßt den Entschluß, den Prinzen auf dem Dorfe verbauern zu lassen, ihn zur Regierung unfähig zu machen. Doch der Bauer, dessen er sich dazu bedienen will, Hans Lange von Lanzke, ist nicht nur braver und tüchtiger, sondern auch klüger als Herr von Massow und just in seiner Schule wird der Junker zum Mann und erkämpft sich, allen Ränken seines Widersachers entrinnend, den pommerschen Herzogshut, der sein gutes Recht ist. Hans Lange führt auch noch die Versöhnung zwischen Mutter und Sohn herbei und steht am Schlusse, als die lebendig verkörperte schlichte Tüchtigkeit des Volkes, so gut als Sieger da, wie der junge Herzog Bugslaff. Der Aufbau der Handlung zeigt sich vortrefflich und höchst wirksam. Der Schluß des zweiten Aktes, die große Szene zwischen Massow, Hans Lange und Bugslaff, der des dritten Aktes mit dem vermeintlich drohenden Verrat Hennings, des eifersüchtigen Liebhabers der Bauerntochter Dörthe und der plötzlichen prächtigen Wendung zum Guten, der Schluß des fünften Aktes zwischen Mutter und Sohn und die völlige Niederwerfung Massows — alles hat Hand und Fuß, einen Anhauch von kräftigem Erdgeruch und frischen Humor. Auch die Charakteristik läßt nichts zu wünschen übrig: dieser jugendliche Fürstensohn, der das Zeug und den

besten Willen hat ein ganzer Mann zu werden, aber doch in gewissen Zügen den prinzlichen Schlingel nicht verleugnet, dieser Bauer Hans Lange mit seinem überlegenen Verstand, seiner sprichwörtlichen Volksweisheit, seiner derben und zähen Bauernpfiffigkeit, die sich selbst in der Stunde der Gefahr Tochter und Gut nicht ablisten läßt, diese vertrunkenen, rohen pommerschen Junker, die gleichwohl das Herz auf dem rechten Flecke haben und gegen Massows Ränke in plumper Ehrlichkeit zum angestammten Herrn halten, sind alle von voller Lebendigkeit. Kein Zweifel, daß „Hans Lange" ein tüchtiges Bühnenstück und etwas mehr als ein solches ist; natürlich auch nicht ohne einen lebendigen Anteil Heyses an Stoff und Gestalten entstehen konnte, aber doch der tieferen Wurzeln in der Dichterseele entbehrt, aus denen die höchsten dramatischen Wirkungen aufwachsen. Etwas Ähnliches gilt von dem patriotischen Schauspiel „Colberg", in dem der Dichter die denkwürdige Verteidigung Colbergs im unglücklichen Krieg von 1807 und die Zusammenschmelzung preußischen Soldaten- und Bürgergeistes im Feuer der Not, zum Stoff eines Schauspiels nahm, das natürlich trotz der historischen Züge, trotz der Anknüpfungen an die Lebensgeschichten Gneisenaus und Nettelbecks, frei erfunden werden mußte. Ein Pathos, das der Däne Brandes mit seinen Dekadenzneigungen „unkünstlerisch-national, patriotisch und ein bischen alltäglich" schalt, das aber doch ehrliches Erbteil seiner preußischen Väter und seiner vaterstädtischen Überlieferungen war, half Heyse die Schwierigkeiten der Belagerungsgeschichte der pommerschen Seefestung überwinden und die Genrebilder durch die Gegensätze im Charakter und Schicksal des Geschwisterpaares Heinrich und Rose Blank zu einer leidlich einheitlichen Handlung zusammenzufügen. Gleichwohl schließt diese Handlung kaum eine Spannung ein, da sie eben ohne besondere und ungeahnte Entwickelungen, dem günstigen Ende, der Aufhebung der Belagerung, entgegeneilt. Die Charakteristik und die frische lebendige Ausmalung der Erlebnisse einer durchaus wackeren Bürgerschaft, die im mannhaften Entschluß des alten Schulrektors Zipfel und der jugendlichen Tatkraft des greisen Nettelbeck, des Überall und Nirgends von Colberg gipfeln, sicherten dem Schauspiel eine günstige Wirkung. Allein bei all diesen Vorzügen ist leicht zu merken, daß weder die Handlung, noch die Gestalten, selbst Gneisenau und Nettelbeck eingeschlossen, dem Dichter ans Herz gewachsen waren. Ein Stück von sich selbst konnte er mit dem dramatischen Abbild einer einfachen, bürgerlich allgemeinen, mannhaften Tat und Pflichterfüllung unmöglich geben und keines der Motive des patriotischen Dramas ließ sich mit dem Heyseschen Grundtriebe, das innerste warme Leben der leidenschaftlichen Seele zu bewahren oder im Tode frei auszuatmen, in vollen Einklang setzen. Insofern schloß vielleicht selbst ein so unerfreuliches und pathologisches Drama, das auch noch dem Ausgang der sechziger Jahre angehörte, wie „Die Göttin der Vernunft" viel eher etwas

vom Lebensblut des Dichters in sich ein, als die durchaus gesunden und frischen Schauspiele „Hans Lange“ und „Colberg“. Gewiß war es Heyse nicht darum zu tun, revolutionäre Kraft und Glut zu entfalten und die wilden Szenen der französischen Schreckenszeit poetisch zu illustrieren. Lediglich die Heldin und der ungeheure Widerspruch, daß eine weibliche Natur mit weiblichen Instinkten, für das Leben ihres Vaters und vor der Verachtung ihres Geliebten zitternd, gleichgültig gegen die Republik und ihr jammerwürdiges Vernunftevangelium (das auf die erhabene Weisheit hinausläuft: zweimal zwei sei vier!) durch persönliche Verzweiflung dahingetrieben wird, die Göttin der Vernunft auf dem Altar der Straßburger Kathedrale zu spielen, konnten seine Phantasie an diese häßlichste Episode der französischen Revolutionsgeschichte fesseln. Es war ihm eben ein Problem, unter der Gewalt welcher Umstände eine Frau, der das höchste Gesetz ist nichts zu tun, was sie mit sich selbst entzweit, dahin gelangen kann, das schlechthin Unerträgliche und sie selbst Vernichtende dennoch zu wagen. Die Panegyriker der „großen Revolution“ nahmen natürlich an der Tragödie Anstoß, nicht um ihrer poetischen Unzulänglichkeit willen, sondern weil sie einräumen mußten, daß just in solchen Episoden der Greuel und die innere Sinnlosigkeit des angeblich gegen die „Höllenbesudlung“ gerichteten Schreckens überzeugend zu Tage trat. — Vergegenwärtigt man sich übrigens, daß die Neugestaltung, die Heyse in freier Bearbeitung dem Gozzischen morgenländischen Märchen „Die glücklichen Bettler“ zu teil werden ließ, eine Bearbeitung, in der sich wieder einmal die volle Lust am poetischen Spiel entfaltete, nur durch eine kurze Zeitspanne von der Entstehung der „Göttin der Vernunft“ getrennt war, so hat man einen Maßstab für den Stoff- und Stimmungsreichtum des Poeten.

Eine energische Zusammenfassung und wirksame Nutzanwendung dieses Reichtums erfolgte in den ersten siebziger Jahren durch die beiden großen Romane Paul Heyses „Kinder der Welt“ (1873) und „Im Paradiese“ (1876), Schöpfungen, deren erste die deutsche Welt mit der doppelten Überraschung erfüllte, den Meister der Novelle, dem die Beschränkung auf diese knappe Form gleichsam zur anderen Natur geworden schien, jetzt als Beherrscher der Breite umfassender Weltbilder zu erblicken und den der Welt entfremdeten, tendenzlosen Dichter in der schärfsten Bestimmtheit eine Anschauung vertreten zu sehen, die sich mit den radikalen philosophischen Bestrebungen und Bekenntnissen der vierziger und fünfziger Jahre mannigfach verwandt zeigte und jedenfalls in mehr als einem Sinne das Eintreten Heyses in die Kämpfe der Zeit bedeutete. Ein „Protest gegen die Fesselung der Denk- und Lehrfreiheit“, als welcher der Roman mehrfach charakterisiert wurde, konnten die „Kinder der Welt“ nicht sein, insofern sie gerade in einem Jahrzehnt äußerster, ja schranken- und zügelloser Freiheit jeder Meinung, ja jeden anmaßenden Einfalls hervortraten. Jugenderinnerungen

an die letzte Regierungszeit Friedrich Wilhelms IV. und den ohnmächtigen Versuch, eine bestimmte Form und Färbung kirchlicher Gesinnung zur staatlichen Alleinherrschaft zu bringen, mochten im Spiel sein. Weit näher aber, als die Verteidigung des persönlichen Rechts und subjektiven Gewissens in Dingen des Glaubens und Meinens, mußte dem Dichter das Problem liegen, wie seine eigenen Gesinnungsgenossen, die Glaubenslosen und alle, die sich mit der Erkenntnis bescheiden, „wie viel wir überhaupt zu wissen fähig sind und wo die ewig-dunkeln Abgründe liegen", die Ungläubigen im kirchlich-religiösen Sinn, sich zu den ewigen sittlichen Fragen verhalten, die jeder Menschheit gesetzt bleiben, wenn sie nicht in Tierheit versinken will. Das Problem lag im Anfang der siebziger Jahre in der Luft, den Siegen des großen Krieges und dem Jubel der Auferstehung des Deutschen Reichs, war das Verhängnis des maßlosen, frevelvollen und üppigen Übermuts der Gründer- und Schwindelperiode auf dem Fuße gefolgt, die alle andern Götter als die Götter Staat und Mammon aus ihren Tempeln treiben wollte und im Grunde auch den Gott Staat nur für eine Art Untergott des allmächtigen Mammons ansah. Die herrschende Stimmung der Durchschnittsmassen schöpfte sich aus diesem Taumel den Mut und den Drang, jede Scham und Scheu, jedes feinere Selbstgefühl und jede Mahnung sittlicher Pflicht beiseite zu werfen. Umgekehrt schuldigten die Frommen die herrschende philosophisch-materialistische Weltanschauung und den Mangel christlicher Gläubigkeit, als die Ursachen des wilden Genußrausches, der gewissenlosen Selbstsucht und Geldgier an. So war es verständlich, daß Heyse in seinem Roman eine Gruppe von „Kindern der Welt" vorführte, die „nicht wissen, woher sie kommen und wohin sie gehen", die mit dem Gedanken leben und sterben, daß sie sich im Diesseits auszuleben, hier ihr Dasein zu rechtfertigen haben, und dennoch das Goethesche „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut" um so voller ausüben, je gewisser ihnen nichts als dies ethische Gesetz geblieben ist. Höbe sich diese Gruppe von dem Hintergrunde der gemeinen Wirklichkeit ergreifend ab, hätte sie Heyse nicht nur in Gegensatz zu einem so bedenklichen Gesellen, wie der Kandidat Lorinser ist, der sich ohne jedes Recht als Vertreter orthodoxer Weltanschauung und Lebenshaltung gehabt, sondern auch in Gegensatz zu minder preisenswerten und vortrefflichen Trägern ihres eigenen Bekenntnisses gebracht, so würde die Idee der Dichtung viel tiefer und überzeugender zum Ausdruck kommen. Um ein Weltbild zu sein, läßt der Roman „Kinder der Welt" zu sehr die Realität durchschnittlicher Lebensverhältnisse hinter sich und stellt uns in lauter Ausnahmezustände hinein. Das schlichte armutselige Leben der Brüder Edwin und Balder, das den Roman eröffnet, soll als köstliches Idyll mitten im heißen, staubigen und weltstadtlärmigen Berlin wirken, und doch will uns dabei nicht wohl, nicht traulich zumute werden. Die Vornehmheit des Gefühls wie des Urteils, trotz der größten

Dürftigkeit, ist bei dem älteren Bruder, dem Philosophen, nicht ohne einen Zusatz von kaltem Dünkel, bei dem jüngeren gelähmten und ans Haus gefesselten Balder nicht ohne eine Beimischung unreifer Sentimentalität. Und vor allem fehlt sowohl den Brüdern, als dem ganzen Freundes- und Gesinnungsgenossenkreise, der sie umgibt, die Bescheidung, daß sie im Grunde von den letzten Dingen und dem ewigen Rätsel der Welt nicht mehr wissen, als die Armen im Geist, deren unauslöschliches Bedürfnis es ist, in oder über dem unermeßlichen All eine Gottheit zu suchen oder zu hoffen. Ihre Anschauung, daß der Kreis ihrer Pflichten und Rechte, ihrer Mühen und Freuden hier auf Erden beschlossen sei, ist angesichts des unenträtselten Weltganzen eben auch nur ein Glaube und dennoch handeln, urteilen und sprechen diese Kinder der Welt mit der Sicherheit, daß alle irren und die meisten heucheln, die andersgläubig sind. Wer Verzicht auf die Ideen von Gott, Freiheit und Unsterblichkeit getan hat, mag mit Recht fordern, nicht bürgerlich und menschlich für seine Gedanken zur Rechenschaft gezogen zu werden. Aber immer muß er die Gegenforderung erfüllen, auch den Kindern Gottes ihr geistiges Bedürfnis nicht ins Gewissen zu schieben und sie weder für unsittlich zu erklären noch zu halten, bloß weil sie fromm sind. Wider diese unerläßliche Duldung sündigen Heyses ungläubige Denker und Dichter stark, trotz ihrer gegenteiligen Versicherungen, und so geht, bei aller mannhaften Ehrlichkeit und allem gedankenreichen Ernst der „Kinder der Welt", ein Widerspruch durch die Schöpfung hindurch, der nicht bloß in ihrem Ideenkreise liegt. Um der Gefahr eines abstrakten Tendenzromans auszuweichen, verleiht Heyse allen Helden seiner Erfindung Erlebnisse, menschliche Schicksale, die mit dem Grundgedanken nur in losem Zusammenhang stehen. Denn der Liebesroman zwischen dem Haupthelden und der durch die unüberwindliche geheimnisvolle Macht des Blutes zum Untergang gedrängten unseligen Toinette Marchand könnte ebensowohl von einem gläubigen Dozenten der evangelischen Theologie, als von einem Dozenten der ungläubigen Philosophie erlebt werden. Und selbst die Halbjüdin Lea, Edwins Schülerin und nachmalige Frau, wäre, trotz der kritischen Anlage, die sie von ihrer Mutter geerbt hat, unter Umständen keineswegs dagegen geschützt, einem Gesinnungsgenossen ihres Vaters, des Zaunkönigs, und der Frau Professorin, mit all ihrem tapfern Wahrheitsdrang und ihrem heißen Herzen anheimzufallen. Lebensgeschicke und Charaktere hängen hier nur mit losen nachgiebigen Fäden zusammen. In den Episoden aber macht sich ein etwas säuerlicher Humor geltend. Am wirksamsten und glücklichsten sind noch Gestalt und Schicksal des Malers König behandelt. Der Medizinalrat Marquard mit seiner behaglich ihre Grenzen erweiternden Adele, der Berliner Schustermeister und Fortschrittsmann Gottfried Feyertag, der brave Agitator und Buchdrucker Franzelius, samt seinem Reginchen, gehen hart an der Grenze des Trivialen

hin, was bei Heyse eine Seltenheit ist. Der große Unzufriedene, Heinrich Mohr, ist zwar eine eigentümliche Figur und in seiner Leidenschaft für die unglückliche schwergeprüfte Christiane von tieferem Gehalt, aber auch sein Schicksal erweckt ein Frösteln und an seinen innerlichen Frieden in der energisch gespielen Vaterrolle glaube wer kann. Alles in allem, der Roman leidet unter dem Widerspruch seines großen, allgemein bedeutenden Gedankenproblems und einer Handlung, in der uns ganz intime, ganz absonderliche Lebensverhältnisse und Schicksale von der eigentlichen Absicht der „Kinder der Welt" weit hinwegführen und allerpersönlichst fesseln.

Dazu kommt noch eines. Heyse hat ganz richtig gefühlt und erkannt, daß kein Roman, selbst kein Episodenroman, geschweige ein Weltbild, möglich ist, ohne den engen Kreis der Glückbegünstigten zu durchbrechen, die nur ihrem Herzen oder allenfalls ihrer Wissenschaft und Kunst leben. Aber er steht mit seinem eigentlichen, innersten Anteil in diesen Kreis gebannt. In so guter Kameradschaft er Edwin und seine Genossen, die im Bann der alltäglichen Pflicht und Arbeit leben, zu verbinden trachtet, es bleibt immer ein Verhältnis von Patrizier und Plebejer, und das Gefühl der Frau Regina Franzelius, die vor dem Gymnasialmathematiker, der ein großes metaphysisches Werk schreibt, einen Respekt hat, als wenn Edwin der heilige Geist in Person wäre, ist typisch für die tiefe Kluft, die auch bei den „Kindern der Welt" die bevorrechteten Sonnenmenschen und die Schattenmenschen voneinander trennt. Dem Dichter und seinem wahrhaftigen Drange zu freier Würdigung alles Menschlichen vielleicht unbewußt, spielt die überkommene Schätzung der Erwählten und der Geduldeten in sein Schauen und Gestalten hinein. Wer in Springers Selbstbiographie („Aus meinem Leben. Von Anton Springer." S. 197) die Begegnung des bedrängten, nach einer Zukunft ringenden, jungen Kunstgelehrten mit Friedrich Eggers und Franz Kugler aufmerksam liest, hat den Schlüssel zu dieser wunderlichen Schranke Heyseſcher Assimilationsfähigkeit. Daß die „Kinder der Welt", trotz alledem, ein Roman voll reichen Lebensgehalts und reicher Bildung bleiben, einzelne Gestalten und Szenen durch den feinsten Reiz Heyseſcher Novellistik ausgezeichnet sind, kann keine ehrliche und empfängliche Kritik in Abrede stellen. Daß die drei Hauptgestalten Edwin, Toinette und Lea stärkeren Reflexions- als Gefühlsanteil wecken, erhellt aus dem früher Gesagten. In Toinette Marchand will der Dichter die Macht des Blutes verkörpern, ihr wunderlich auf die Außenseite der Dinge gerichtetes Wesen soll aus ihrer Abstammung abgeleitet werden. Die Tochter eines genußsüchtigen Fürsten und eines armen Mädchens, das von der eigenen Mutter an diesen verkauft worden ist, trägt sie ein unseliges Herz durchs Leben, das nicht lieben kann. Und der Schauder, den sie vor aller Liebe fühlt und der sie in der ersten Hälfte des Buches mehr als die Werbung des Grafen davon abhält, sich in die Arme des Philosophen zu flüchten,

ist durchaus echt. Bis zu ihrer Heirat mit dem verliebten Grafen wächst all ihr Tun und Lassen aus ihrem Blute hervor und stimmt mit allen angeborenen Launen und Neigungen überein. Die tragische Wendung, die ihre Ehe nach dem Wiedersehen Edwins nimmt, ist nicht so völlig überzeugend. Nixen dieser Art wissen der Regel nach besser in der blanken, schimmernden Flut unterzutauchen, die ihnen Bedürfnis ist. Doch auch wenn wir zugeben, daß hier ausnahmsweise ein zu spät erwachtes Gefühl der schönen Toinette das Leben unmöglich macht, so kostet es einige Überwindung, dem Dichter durch die letzten Erlebnisse dieser modernen Melusine und die sie umnachtenden Todesschatten hindurch zu folgen. Der Grundton des Romans bewahrt etwa nur bis zum Ende Balders und der Werbung Edwins um Lea seine volle tragende Kraft.

Das gerade Gegenteil gilt von Heyses zweitem großen Roman „Im Paradiese". Auf dem lebendigen und in farbigem Glanze gemalten Hintergrunde des Münchner Kunstlebens spielt sich eine Handlung ab, die, obschon ein Teil von ihr zurück und vor dem Beginn der Erzählung liegt, doch vollkommen folgerichtig aus den Naturen ihrer Träger heraus entwickelt wird. In ganz anderem, froherem Sinne, als in den „Kindern der Welt", hat der Dichter hier alles: die großen und kleinen Eindrücke, das Zuständliche wie das Leidenschaftliche, die Charaktere wie die Situationen erlebt, und darf das Füllhorn seiner Münchner Erinnerungen, die unscheinbaren Wirklichkeiten, die er mit Märchenduft umwebt, über den Leser ausschütten, um die Stimmung zu erwecken, von der Heyse selbst und mit ihm die Genossen seiner ersten Münchner Jahrzehnte, erfüllt waren. Der Roman spielt in bestimmter Zeit, zwischen den Jahren 1869 und 1871, die Rückwirkung der großen Erlebnisse von 1870 löst einige seiner Konflikte, ein anderer für den Dichter wichtigster, ist schon zuvor durch freien Entschluß der Heldin, der schönen Julie, der Geliebten des Bildhauers Jansen, gelöst worden. Man darf ohne weiters sagen, daß, was auch Heyse erfunden und frei gestaltet haben mag, der ganze Roman „Im Paradiese" nichts enthält, wofür er nicht die Eindrücke und die frischen Farben in seiner unmittelbaren Umgebung hätte finden können. Das „Paradies" ist nichts mehr und nichts minder als eine Gesellschaft guter Gesellen: Maler, Bildhauer, Poeten, auch Nichtkünstler, die vom Zaubertrank eines phantasievollen Lebensgenusses und eines volleren Lebensgefühls gekostet haben. „Wir kommen da einmal in jedem Monat zusammen," sagt Jansen, der Bildhauer, „wir suchen uns in die Täuschung zu versetzen, als ob es möglich wäre, mitten in dieser Welt der gesitteten Heuchelei noch einmal in den Stand der Unschuld zurückzukehren. Ein paar Jahre lang ist uns das auch so ziemlich gelungen. Es hat sich da ein Häuflein guter Leute zusammengefunden, die alle gleich tief von der Unersprießlichkeit unserer geselligen Einrichtungen durchdrungen sind. Der Deutsche ist nun einmal

kein soziales Geschöpf: was bei den Romanen und Slawen den Reiz der Gesellschaft ausmacht, die Freude am Plaudern, um des Plauderns willen, eine gewisse Zierlichkeit im Lügen und zugleich auch die früh anerzogene, wirklich humane Diskretion und Rücksicht auf den Nächsten, das alles mag bei uns in einigen Großstädten nach und nach heranblühen. Vorläufig ist es, als dem Genius der Nation nicht entsprechend, überall nur kümmerlich ausgebildet. So hat man auch in unserer Kunststadt, wo von allen Künsten die der Geselligkeit noch am weitesten zurück ist, nur zwischen zwei Übeln zu wählen: den gewöhnlichen wohlerzogenen Gesellschaften, in denen es auf Essen und Trinken hinausläuft und man selten für den Zwang der gebildeten Langeweile entschädigt wird, oder dem Philisterium hinter dem Biertisch. Wir haben es daher auf eine andere Art versucht, die freilich nur glücken kann, wenn alle Teilnehmer mit dem gleichen Freiheitsbedürfnis auch den gleichen Respekt vor der Freiheit ihrer Nebenmenschen verbinden. Wenn keiner ein Mäntelchen umhängt, sondern sich unbefangen zeigt, wie er ist, darf auch keiner bösartig über die Blöße herfallen, die sich sein Nachbar etwa geben mag, und freilich muß ein jeder im großen und ganzen so beschaffen sein, daß er sich allenfalls im Naturzustande sehen lassen kann, ohne Ekel oder Ärgernis zu erregen."

Drückt der Titel „Im Paradiese" in diesem Sinn ein geistig geselliges Ideal vergangener Tage und eine Erinnerung an die Glanzzeit der Münchner Poetenschule zugleich aus, so hat er doch auch andere, symbolische Bedeutung. Denn ins Paradies können alle gelangen, die, warmen Herzens, einer echten Liebe fähig sind und damit nach des Dichters Überzeugung auch das Recht besitzen, sich die Pforten zu diesem Paradiese nicht durch menschliche Nichtswürdigkeit und bloßes Herkommen verriegeln zu lassen. Der Bildhauer Jansen, der in früher Jugend sich an ein unwürdiges Weib, eine bis ins Mark hinein unwahre Komödiantin gebunden hat, sieht durch eine neue Liebe zu der schönen, wahrhaft edlen Julie sein Leben und sein Künstlertum gerettet. Doch obschon der tapfere Mann und seine Geliebte alles daran setzen, die alten Fesseln Jansens zu sprengen und abzuschütteln, so wirren sich die Verhältnisse so, daß eine Ehescheidung unmöglich erscheint. Der Künstler kann die Untreue des Weibes, von der er sich schon seit Jahren getrennt hat, nicht erweisen, ohne seinen Freund, den jungen Baron Felix, mit anzuklagen. Da entschließt sich Julie, auch ohne Standesamt und kirchlichen Segen, ihm als sein Weib nach Italien zu folgen. Daß es ein schwerer Entschluß, ein Opfer ist, tritt deutlich genug aus dem ganzen Zusammenhang hervor, auch zweifeln wir im Augenblick der freien Vermählung des Paares nicht daran, daß die beiden Liebenden den äußeren Formen genügen werden, sobald die Möglichkeit gegeben ist. Ein Angriff auf die Heiligkeit der Ehe liegt in dem gegebenen Falle nicht vor. Jansens tatsächliche Ehe ist das schlechthin Unsittliche und Unduldbare, der Bund mit

Julie der reine und edle. Eher könnte man sagen, daß Heyse in der Motivierung des Ausnahmefalles, in der Begründung der inneren Notwendigkeit des neuen Verhältnisses, fast zu weit gegangen sei. Jansen hat sich, um den Ansprüchen des bedenklichen Weibes, der seelenlosen Lucie, zu genügen, zu einer demütigenden Teilung seiner Künstlerschaft verstanden, er betreibt neben seiner wirklich schöpferischen Bildhauertätigkeit eine Heiligenfabrik — der unglücklichste und unerfreulichste Punkt der ganzen Erfindung. Aber freilich fühlt man, einmal zugegeben, daß ein stolzer und echter Künstler, der Jansen doch sein soll, so tief herabsteigen könne, wie notwendig ihm die Erlösung, die Julie bringt, in jedem Sinne ist. Neben dem Liebesgeschick Jansens und Julies und in der oben angedeuteten Weise mit ihm verflochten, läuft das Geschick eines jüngeren aristokratischen Paares, Felix und Irene. Sie gelangen, jeder in anderer Weise schuldig, erst nach schweren Prüfungen zu einem Glück, das ihnen ursprünglich leicht entgegenzukommen schien. In der Folge vollkommen lebendiger, ausgereifter Gestalten, die neben den beiden Hauptpaaren den Roman erfüllen und ihm seine bunte Mannigfaltigkeit geben, zeichnen sich so prächtige aus, wie der satirische Oberleutnant von Schnetz, der Historienmaler Philipp Emanuel Kohle, der letzte Cornelianer, der in unscheinbarster Hülle ein wahrhaft königliches Selbstbewußtsein birgt, der dicke Sybarit Rossel, der sich zuletzt doch als wirklicher Künstler erweist, der Schlachtenmaler Rosenbusch, die vortreffliche Blumenmalerin Angelica, die eigentlich Minna Engelken heißt, und die rote Zenz. Auch die mit flüchtigen Strichen gezeichneten Figuren erweisen überall die außerordentliche Lebensbreite und vollkommen sichere Anschauung, aus der die Erfindung und die Ausführung geschöpft sind. Daß die Träger dieses Künstlerromans, obschon sie sich gelegentlich gebärden und reden, als ob sie allein wären in der Welt oder die Welt nur um ihretwillen vorhanden, am Schlusse doch wissen: „das Notwendige setzt sich durch und das Wirkliche erinnert überall an sein ungeheures Naturrecht“ und nur bescheiden hoffen, daß die Künste nun auch die geregelten, wohnlichen und gesunden Mauern der neuen Staatengebäude mit ihrem immergrünen Laube schmücken werden, ist ein guter Ausklang. Er bezeugt, wie weit Paul Heyse zu Anfang der achtziger Jahre, wo er „Im Paradiese“ schrieb, von der Vergötterung selbst des künstlerischen Scheins entfernt war, dem die „Münchner“ zu König Max' Zeiten gehuldigt hatten.

Der innere Aufschwung, die Erweiterung seiner Welt und seines Wesens, die Reife seiner Darstellung machten sich um eben diese Zeit in zwei Novellensammlungen Heyses geltend, die nicht bloß, wie frühere Sammlungen, ein und das andere Meisterstück aufwiesen, sondern als Ganzes einen eigentümlichen Wert beanspruchten. Das „Buch der Freundschaft“ (1883 und 1884) und die „Troubadournovellen“ (1882) bezeichnen keineswegs bloß den Gewinn neuer Stoffkreise, obschon auch dieser, gegenüber der Neigung

zur Nachlese italienischer Motive, nicht gering anzuschlagen war. Aber daß der Dichter im „Buch der Freundschaft“ die Mannigfaltigkeit der Welt in ein neues Licht rückte und die wechselnden Gestalten, die ein Gefühl annehmen kann, das stark wie die Liebe und verzichtender, unbegehrlicher als diese ist, in einer Folge von eigenartigen Lebensbildern festhielt, daß er in den „Troubadournovellen“ den Überlieferungen aus den goldnen Tagen provenzalischer Lebensfreude und Sangeslust, lebendige Menschengestalten und Herzensoffenbarungen abgewann, sprach für das Wachstum seiner Kraft wie seiner Anschauung. Die Novellen des Buches der Freundschaft: „David und Jonathan“, „Grenzen der Menschheit“, „Nino und Maso“, „Siechentrost“, „Die schwarze Jakobe“, „Gute Kameraden“ umspannen ein weites Gebiet, von der Schilderung unmittelbarer Gegenwart bis zum Bild mittelalterlicher Zustände, und schlagen die verschiedensten Töne, vom chronikenartigen Bericht bis zur persönlichsten Erinnerung an. Alle aber ergründen die wunderbare Wirkung der Sympathie, die Menschen gleichen Geschlechts so unlöslich verbindet, als die Naturmacht, die Mann und Weib zueinander zieht. Die Freundschaft schließt vielgestaltige Wonne, vielgestaltiges Weh und ihre besondere Tragik ein und das Auge des Erzählers ist für alle ihre Geheimnisse geöffnet. Durch die phantasievolle Ursprünglichkeit der Erfindung ragt die Novelle „Grenzen der Menschheit“, die die Geschichte eines Zwerges und eines Riesen, des zierlichen Holzschneiders Theodor Hinze und des Enakskindes Magnussen verbindet, der früher unter dem Namen des großen Christoph auf Messen und Märkten gezeigt worden ist, über alle anderen hinaus. Ihre Silhouette prägt sich, wie Heyse es von der echten Novelle fordert, unvergeßlich ein und ihr ergreifendes Ende, wo der Zwerg den Riesen in den Tod mit hinabzieht, erfüllt uns mit tiefer, stiller Rührung. Daneben wirken wenigstens zwei der anderen Novellen: „David und Jonathan“ und „Siechentrost“ mit beinahe gleicher Gewalt und unwiderstehlicher Naturwahrheit. Die erste verkörpert ein durchaus innerliches, erschöpfendes Erlebnis eines bis zur Selbstvergessenheit opferfähigen Freundes, des Ingenieurs Jonathan, der endlich begreifen muß, daß sein David, der eitle posierende Poet Eduard Vanesse, dem er das Leben gerettet, an den er sich völlig verloren hat, nichts anderes als ein ehrloser, feiger, jämmerlicher Streber und genußsüchtiger Schuft sei. Hier rettet der entschlossene Bruch mit der Täuschung und dem Freunde einem vorzüglichen Menschen den Glauben an sich selbst und ein neues Leben. Durch die Novelle „Siechentrost“ weht ein Hauch von Romantik. Der graue Spielmann, den die erbarmungslose Härte der Welt ausgestoßen hat und der dennoch dem Leben treu bleibt und in anderen die selige Lust weckt, die ihm selbst für immer geraubt worden ist, der wider seinen Willen die Freundschaft des jungen Patriziersohnes aus Limburg gewinnt und diesen unwiderstehlich in Not und Tod nachzieht, gleicht einigermaßen den Gestalten,

in denen unsere romantischen Poeten die Macht der Freude im Schmerz, das Gefühl des Göttlichen im Leben zu versinnlichen strebten. Nur daß Heyses Bruder Siechentrost minder schattenhaft und um ein gut Teil realistischer ist als ältere Vorgänger, während die Gewalt seines Einflusses auf den jungen Gerhard nicht minder ein Rätsel bleibt. Auch die Novellen „Nino und Maso" und „Die schwarze Jakobe" erschließen, jede in anderer Weise, verborgene Seiten und Regungen der Menschennatur, sie vervollständigen den Totaleindruck des „Buches der Freundschaft", wenn sie ihn auch nicht vertiefen.

Unter den „Troubadournovellen" erscheint mir „Die Dichterin von Carcassonne" als die bedeutendste und in sich vollendetste. Ihre Handlung: die Buße eines eiteln und für den höchsten Wert seines treuen Weibes verhängnisvoll verblendeten Mannes und die unerschütterliche Liebe des schönen und treuen Bürgerkindes von Carcassonne zum Manne seiner Wahl, der Opfermut der Frau und des Kindes, mitten in den Schrecken eines weltgeschichtlichen Gewitters, die freudige Wiedervereinigung der leidvoll Getrennten, sind hier mit nie irrender Sicherheit und wunderbarer Einfachheit als Naturvorgänge erfaßt, gefühlt und dargestellt. Von echtem und eigenartigem Gehalt ist die Novelle „Ehre über alles", in der der Verrat einer eiteln gefallsüchtigen Frauennatur, mit überzeugender Kraft und den schlichtesten Mitteln, in seiner vollen tragischen Wirkung dargestellt wird. „Der lahme Engel", „Die Rache der Vizegräfin" führen in ihren Voraussetzungen und Ausgängen etwas zu tief in das provenzalische Leben der Troubadourzeit. Sowohl der Glaube der schönen Beatrix von Beziers in der ersten Novelle an Zaubertränke, die die Jugend zurückgeben, als der Entschluß der schönen Assalide in der „Rache der Vizegräfin", sich Hugo Marschall, dem Jongleur und Boten des Guillem von St. Didier, zu ergeben, um die leichtfertige Untreue des letzteren zu strafen, sind fremdartige Motive, die der moderne Dichter nicht mehr zu vollem Leben wecken kann. Daneben freilich strahlt das volle Licht der poetischen Grundstimmung des Dichters durch die Schleier dieser Motive hindurch. Wenn der lahme Engel Beatrix dem jungen Wildling und Liebling Uc Brunet eingesteht: „Zwei Augenblicke an deinem Munde, mein Geliebter, haben mich mehr Wonne kosten lassen, als zwanzig Jahre tiefer Forschung, und ich habe gesehen, daß alle Weisheit Tand und Trug ist, gegen die selige Torheit der Liebe, daß Jugend allein das Glück zur Blüte bringen kann und Selbstvergessen seliger ist als Selbsterkennen", oder wenn Assalide, schon den Tod im Herzen, dem untreuen Guillem doppeldeutig verheißen läßt: „Ihm soll werden nach seinem Verdienst und müßte mir selbst darüber das Herz in Stücke springen!" so ergießen sich in die Form der älteren, knapp und schlicht erzählten Novelle, die in diesen Troubadourgeschichten fast durchgehend festgehalten ist, die lyrische Fülle und die schärferen Akzente der modernen dramatischen Novelle. Beinahe ganz im Stil der älteren roma-

nischen Erzähler gehalten, zeigt sich „Der Mönch von Montaudon", ein übermütiger Scherz, dessen sich Boccaccio und die Königin von Navarra nicht zu schämen gehabt hätten. Wer in der fröhlichen und feinsinnigen Wiederbelebung einer versunkenen Welt, wie die der provenzalischen Sirventen- und Tenzonendichter ist, durchaus ein Stück akademischer Poesie erblicken will, kann sich wohl an Erfindungen wie die letztgenannte und an Motive wie die oben bezeichneten halten. Aber er muß dabei völlig übersehen und verkennen, daß das Beste der ganzen Novellenfolge aus der eigenen Naturkraft Heyses, der elementaren Anmut, stammt, die ihm treu geblieben ist. Die Nachempfindung der Süßigkeit provenzalischer, ritterlicher Liebes- und Streitlyrik, verband sich in den „Troubadournovellen" mit der gestaltenden Lust an den wunderlichen Verknüpfungen und den Schicksalswechseln des menschlichen Lebens, mit der malerischen Lust am Glanz und Reichtum einer bunten Vergangenheit, die dem Dichter nichtsdestoweniger nur zum Spiegel lebendiger, unvergänglicher Gefühle und Erscheinungen dienten. Bezeugten die beiden Romane und die in Rede stehenden beiden Novellenbände die ungeminderte Phantasiefrische und den ursprünglichen Zug Heyses zu den offensten wie den verborgensten Reizen des Daseins, so bekundeten sie nicht weniger die erhöhte Fähigkeit, auch andere als erotische Fragen zu erfassen und die Vertiefung seiner Menschendarstellung nach der Seite des Dunkeln, Widerspruchsvollen und Gemischten in der Menschennatur. Freilich blieb es bei alledem des Dichters starke Seite, seine Menschen ungebrochen dem Leben gegenüberzustellen und ihnen den Glauben an sich selbst zu bewahren. Fast alle seine Charaktere trugen nach wie vor eine unveräußerliche Selbstachtung in ihrem Busen, die nicht vor Irrungen und Kämpfen, aber vor dem Gemeinen bewahrt. Die tiefe Reue, die Toinette in den „Kindern der Welt", Baron Felix im Roman „Im Paradiese" oder Raimon von Miraval in der „Dichterin von Carcassonne" fühlt, hat in Heyses Sinn reinigende Kraft, sie erhebt den Reuigen, statt ihn zu beugen. Eins blieb freilich auch inmitten der erweiterten Anschauung und Weltschilderung des Dichters gewiß, daß er sich von den erschütterndsten Erlebnissen und den mit ihnen verbundenen Gefühlen und Stimmungen rasch hinwegwandte, nicht viel anders als einer, der angesichts einer Leiche die Fenster aufreißt oder aus dumpfer Luft ins Freie zu kommen strebt. Auch das „Buch der Freundschaft" und die „Troubadournovellen" bieten hierfür ein paar höchst charakteristische Belege. In „Siechentrost" fehlt die Erkenntnis nicht, daß der Unglückliche, dem man Weib und Kind im grauenvollen Kerker des Siechenhauses zugrunde gerichtet, anfänglich alles andere eher, als Mitleid mit den armen Menschen und der ganzen gebrechlichen Einrichtung der Welt, fühlt. „Damals, als mir das widerfahren," sagt der graue Bruder zu Gerhard, „war das Blut, das diese Hand durchströmte, nicht so zahm wie heut. Wer mir damals

einen Feuerbrand in die Faust gegeben hätte, die Welt damit in Brand zu stecken, dem hätte ich meine Seele dafür verschrieben." Und er fügt hinzu, daß er seine Werke der Barmherzigkeit anfänglich voll Trotz und Ingrimm vollbracht hat. „Daß ich auf die Häupter der Menschen, die ich insgemein für eine Herde wilder Tiere ansah, feurige Kohlen sammelte, geschah nicht in christlicher Liebe und Milde, sondern als eine Art Rache, an der ich meinen eigenen, wilden Gram sättigte." In der „Dichterin von Carcassonne" fehlt der düstere, grauenvolle Hintergrund nicht ganz, auf dem sich ein Teil des Geschickes des Helden abspielt. Der grimme Sieger über die Albigenser, Graf Simon von Montfort, läßt Raimon von Miraval in den Turm des Schlosses von Toulouse werfen, ihn aufsparend für ein feierliches Hochgericht, bei welchem die vornehmsten Ketzerhäupter fallen sollten, sobald der päpstliche Sendbote von anderen Händeln sich abgemüßigt hätte und Zeuge dieses dem Himmel wohlgefälligen Schauspiels sein könnte. „Ein dumpfes Entsetzen lag über der Provence. Man wußte, daß von dem furchtbaren Gottesstreiter, der in der Magdalenenkirche des erstürmten Beziers siebentausend Menschen verbrannt hatte, keine Gnade zu hoffen war. — Herr Raimon hatte in seinem Kerkerturm einsam vor sich hingebrütet. Er wußte, das Ende seiner Buße stehe nahe bevor und da das Leben ihm längst entleidet, seine besten Freunde mit ihm gefangen oder getötet waren, sah er der letzten Stunde mit weltabgewandter Ungeduld entgegen. Das Herz in der Brust war schon vor ihm selber hingestorben, wie er meinte, da er weder Freude noch Schmerz, weder Hoffen noch Bangen mehr empfand." Der Dichter sieht die Abgründe blutigen Elends und herzzerreißender Verzweiflung, die sich hier auftun, schaudernd, aber er wendet seinen Blick dem zu, was im seltenen, glücklichen Falle jenseits dieser Abgründe liegt. Da bestätigt sich eben das Wort, das Brandes über Heyse gesprochen: „Er hat nie einen Augenblick sich in eine größere Wärme oder Kälte, als die, welche er empfand, hineinschreiben wollen oder können. — Er strebt weder nach dem Flammenstil der feurigen Temperamente, noch nach der Selbstbeherrschung des Weltmanns. Im Vergleich mit Swinburne scheint er kühl und im Vergleich mit Flaubert naiv. Aber der schmale Pfad, auf welchem er wandelt, ist genau derjenige, welcher ihm vom Instinkte seines Inneren, von dem rein individuellen und doch so komplizierten Wesen, das seine Natur ausmacht, angewiesen wird." Aber ganz gewiß trat hier eine Schranke zutage, die Heyse nicht nur eine gewaltige Zahl von Stoffen und Menschengestalten entrückte, sondern auch inmitten der ihm gehörigen, von ihm beherrschten, tapfer erweiterten Welt, hier und da eine Lücke und einen Bruch ließ.

Daß diese Weisheit vor allem den dramatischen Dichtungen Heyses gegenüber angewandt und nicht einmal mit Unterschied angewandt ward, braucht kaum gesagt zu werden. Denn wer nahm sich die Mühe, die

lebendigen, aus dem Drange der künstlerischen Natur und dem inneren Muß des Dichters erwachsenen Schöpfungen eines so fruchtbaren und ohne Sensationserfolge arbeitenden dramatischen Poeten von den Versuchen zu scheiden, als anderer Lope de Vega jeglichem bunten Abenteuer, jeglichem Herzens- und Pflichtkonflikt ein Schauspiel abzugewinnen? Dem Jahrzehnt zwischen 1880 und 1890 gehörten Heyses Tragödien: „Alkibiades", „Don Juans Ende", „Die Hochzeit auf dem Aventin", die einaktigen Trauerspiele „Ehrenschulden", „Frau Lucrezia", „Simson", „Zwischen Lipp' und Bechersrand", „Die schwerste Pflicht", die größeren Schauspiele: „Die Weiber von Schorndorf", „Das Recht des Stärkeren", „Getrennte Welten", „Die Weisheit Salomos", „Prinzessin Sascha", „Weltuntergang" und „Ein überflüssiger Mensch", die kleineren „Im Bunde der Dritte", „Eine erste Liebe", „Eine Dantelektüre", die Lustspiele „Gott schütze mich vor meinen Freunden" und die kleineren „Unter Brüdern", „Der Venusdurchgang", „Nur keinen Eifer", „In sittlicher Entrüstung" an, nachdem ihnen allen, zu Ausgang der siebziger Jahre, die Tragödien „Graf Königsmarck" und „Elfriede" vorangegangen waren. Aus dieser bloßen Aufzählung erhellt, daß die Lust des dramatischen Produzierens wie die Mannigfaltigkeit der Stimmungen, für die der Dichter Gestalt suchte und gewann, in diesem Jahrzehnt besonders stark waren. Die Mehrzahl der genannten Dramen gelangte auch — etliche, und zwar etliche der besten, nur vereinzelt — auf die Bretter. Die literarische Kritik war in den achtziger Jahren schon zu der Gleichgültigkeit vorgerückt, die es nicht mehr Wort haben wollte, daß auch das „Buchdrama", das heißt ein für den Augenblick nicht aufgeführtes Stück, ein echtes, darstellungsfähiges Werk sein könne und kümmerte sich also lediglich bei Gelegenheit der Aufführungen um diese Dramen. Nach diesem Maßstabe würden von dem oben aufgeführten Viertelhundert dramatischer Gebilde nur „Die Weisheit Salomos" und der tragische Einakter „Ehrenschulden" in Betracht kommen, denn sie sind die einzigen, die sich auf dem Spielplan etlicher Bühnen behauptet haben. Anders stellt sich die Sache, sobald die Dichtungen auf ihren Zusammenhang mit dem inneren Leben und dem notwendigen Ringen des Dichters nach Verkörperung seiner eigensten Gefühle und Anschauungen, geprüft werden. Da ergibt sich wieder, daß Heyse zu guter Stunde den günstig liegenden Stoff, hier also einen lebendigen, dramatischen Gegensatz, einen dramatischen Kampf zweier Gewalten, zweier Elemente, voll bewältigen und gestalten, ihn so steigern konnte, daß er als Ganzes und mit allen Einzelheiten ergriff und überzeugte. Doch nicht minder zeigt sich, daß diese Belebungskraft keineswegs zu allen Stunden wach war, sich viel seltener mit der Darstellungslust des Dichters deckte, als dieser wußte, daß neben dem echten Bedürfnis, sich dichterisch auszuleben, die Gewöhnung an tastendes Versuchen, an spielendes Umstellen, Aufreihen und Ordnen bunter Stoffe,

das kein Gestalten ist, in dem vornehmsten Dichter der Münchner noch immer fortlebte.

Dies war um so schlimmer, als die Zeit, in der nach Heyses eigenem Wort: „die andächtige Gemeinde, die sich aus den Theaterfreunden der gebildeten Gesellschaft zusammensetzte", für die angeblich das Beste der klassischen Kunst gerade gut genug war und die sich doch bequemte, zwischen den Festabenden mit gutbürgerlicher Hausmannskost vorlieb zu nehmen und in der „ein Wohlgefallen am Alltäglichen und Ewiggestrigen uneingestanden fortlebte", mehr und mehr zusammenschrumpfte. Die Experimente auf die Empfänglichkeit für wohlgelungene Einzelheiten, für einige hübsche Situationen, eine interessante Gestalt oder eine lediglich theatralisch bewegte Handlung, die im überlieferten Sinne Anfang, Mitte und Ende hat, konnten um so weniger eine tiefere Wirkung tun, als der Dichter selbst durch seine wertvolleren Dramen die Urteilsfähigen an andere Maßstäbe gewöhnt hatte und andere Maßstäbe forderte. Was sich gegen „Elfriede", gegen „Das Recht des Stärkeren", „Getrennte Welten" und „Weltuntergang", gegen „Die Weiber von Schorndorf" und die kleinen Lustspiele im Stil von Putlitz, regte und empörte, war, daß der Dichter hier überall hinter dem, was ihm an Kraft und geistiger Tiefe gegeben war, zurückblieb. Der Vergleich mit Felix Mendelssohn, dem Musiker, trat hier wieder einmal in sein Recht. Als im Winter von 1847 auf 1848 Mendelssohns hinterlassener „Elias" in Leipzig aufgeführt wurde, schrieb ein Mann wie der geistvolle, warm fühlende, urteilsfähige Theodor Althaus an seine Mutter: „Mein ganzes Leben, meine ganze Welt richtete sich gegen dies Werk empor. Es war eine Genugtuung, die innere Hohlheit und Lebenslosigkeit jener ästhetisch zerfahrenen, unkräftigen Anschauung sich vor mir entfalten zu sehen. Ich hatte mir's nicht als möglich gedacht, einen solchen Mangel an aller künstlerischen Einheit in einem so vergötterten Künstler zu finden. Mein künstlerischer und musikalischer Sinn empörte sich gegen dies zusammengestoppelte, fragmentarische Ding, das ein Kunstwerk sein sollte. Schöne Stellen — o ja! aber ein schauderhaftes Ganzes. Ohne Charakter, ohne Schwung, ohne Glauben. Ich empfand lebhaft, wie nie die Nichtigkeit und Vergänglichkeit der ganzen Richtung, die mit krassestem Indifferentismus gegen alles, was die ethische, wirkliche Welt durchstürmt und an die lebendigen Herzen pocht, nur nummernweise und fragmentarisch ihre ästhetischen Näschereien genießt, unbekümmert darum, daß keiner den Inhalt dieser Kunstproduktionen glaubt, ihn ins Herz aufnimmt, von ihm erschüttert wird." Eine ähnliche Stimmung fing an, sich Heyse gegenüber zu regen und wuchs in dem Maße, als die Zeitstimmung gährender, kampflustiger, revolutionärer wurde. Schärfer als in den fünfziger und sechziger Jahren verwahrte sich gerade der beste Teil des jüngeren Geschlechts gegen den Einfluß des Unterhaltungsbedürfnisses auf die poetische Gestaltung, gegen

das Ineinanderspiel von Dichtung und Belletristik, das ein paar Jahrzehnte zuvor für einen besonderen Vorzug der Münchener gegolten hatte. Der behaglichen Genießer, die „leichte" Dichtwerke, wenn sie nur geschmackvoll und graziös waren, allen anderen vorzogen, wurden immer weniger. Und so begann die unterschiedslose, gröblich ungerechte Verurteilung der dramatischen Dichtungen Heyses in Bausch und Bogen.

Gleichwohl hätte der flüchtigste Vergleich der oben genannten Werke miteinander ergeben, daß es sich hier um grundverschiedene Dramen handelte, wirkliche, aus innerer Notwendigkeit hervorgegangene Schöpfungen und wiederholte Versuche, die Gunst der Masse durch Anschmiegung an deren Bedürfnisse zu gewinnen. Schon eine Tragödie wie „Graf Königsmarck" stand höher, wenn sie auch von den Gegnern eine Ehebruchstragödie gescholten ward. Aber in dem Verhältnis der unglücklichen Prinzessin von Ahlden zu dem glänzenden Abenteurer, dem Grafen Königsmarck, lebt echte Naturgewalt der Leidenschaft, seelische Feinheit; auch das Gegenspiel der Gräfin Platen, die sich zur Führerin einer ganz brutalen und verächtlichen Hofintrigue aufwirft, wird durch die gerechte Erbitterung des in seinem innersten Gefühl verletzten Weibes einigermaßen geadelt. Jedenfalls war hier der Stoff mit all der persönlichen Wärme, dem inneren Anteil an einem tatkräftigen, greifbaren Stück Menschenschicksal erfaßt, die Heyses beste Erzählungen erfüllten. Und gegen die Schärfe der Gegensätze, den Aufbau und die von innen herauskommende Entwickelung, ließ sich wenig mehr einwenden, als daß die bedrückende Enge und Schwüle dieses kurhannoverschen Hofes vom Ende des siebzehnten Jahrhunderts und die innere Wertlosigkeit der mithandelnden Gestalten, mit Ausnahme der unglücklichen Sophia Dorothea, die volle tragische Wirkung herabdrückt. Auch „Don Juans Ende" ist auf mehr, als einen bunten Roman, angelegt. Don Juans innerer Zusammenbruch wird durch das Erwachen eines Gefühls herbeigeführt, das dem Leben des Leidenschaftlichen bis dahin fremd geblieben ist, die plötzliche Vaterliebe. Vom Vesuv herabkommend, lernt er in dem jungen Gianotto einen Menschen kennen, der ihm den Wunsch einflößt, daß jener sein jüngerer Bruder sein möchte, und der sich als sein Sohn herausstellt. Die Schuld, die Don Juan früher gegen Gianottos Mutter auf sich geladen hat, und die neue, mit der er, in rasender Eifersucht auf den Sohn, ihm die Contessina Ghita entfremdet, die Gianotto liebt, bringen dem Sohn den Untergang und treiben Don Juan, im Krater des feuerspeienden Berges den Weg zur Hölle zu suchen. Die Voraussetzungen der rasch und im Verlauf weniger Stunden sich abspielenden Handlung sind allzu künstliche, als daß der Konflikt zur völligen Klarheit gedeihen und mit solcher wirken könnte. Aber die Grundstimmung der Tragödie, das Gefühl Don Juans, daß es zu Ende gehe, das ihn schon in der ersten Szene ausrufen läßt: „Wär's nicht neidenswerter, in einem einzigen, schaurig kühnen Augenblick

mitten aus der Fülle des Lebens, der flammenden Vernichtung in den Schoß zu sinken, als langsam, Glied für Glied, von Gicht und Fieber zermalmt zu werden", und die wundersame Mischung von Todessehnsucht und wild aufflammender Lebensenergie erheben die Handlung über die bloße äußerliche Bewegung eines reißend raschen Verlaufs. Selbst die scheinbar zu jähe und eifersüchtige väterliche Neigung Don Juans ist poetisch durch die Gewohnheit eines langen Lebens jeden Preis zu erringen, nach dem es ihm gelüstet, wohlmotiviert. „Wer ihn mir entreißen will, soll erfahren, daß ich der Don Juan bin, der nie einem Nebenbuhler weicht, ob es nun Frauengunst zu erkämpfen gilt oder mit einem schönen Weibe um das Herz dieses Knaben zu ringen!" Was gleichwohl dieser Don Juan-Tragödie fehlt, ist die einfache vorwärts dringende und zwingende Grundlinie. Auch bleibt es mißlich für den Dichter (was selbst ein Hebbel bei seiner „Genoveva" erfuhr), sich bei einer sagen- oder legendenhaften Überlieferung vom gegebenen Ende zu lösen. — Von vollendetem Gleichmaß und an keiner Stelle versagender Belebung, zeigte sich das einaktige Trauerspiel „Ehrenschulden", den unvermeidlichen Untergang eines jungen Offiziers darstellend, der in der tiefsten seelischen Erschütterung, um Glück und Zukunft eines anderen zu retten, ein falsches Ehrenwort gibt und sich gleich danach von dem Leben befreit, das ihm ekel geworden ist.

Doch die gehaltvollsten, wertvollsten Heyseschen Dramen der achtziger Jahre bleiben die Tragödie „Alkibiades" und das Schauspiel „Die Weisheit Salomos", die, wie sie der Zeit nach nur wenige Jahre auseinanderliegen (1881 und 1886), aus einer verwandten Lebensstimmung und Anschauung hervorgewachsen scheinen. Die dreiaktige Tragödie stellt in einer Handlung voll edelster Einfachheit und Geschlossenheit das letzte Schicksal und den Tod des landflüchtigen Atheners dar. Die Kompositionsweise der französischen klassischen Tragödie, die aus einem künstlich gedehnten letzten Akt besteht, bot sich hier ganz natürlich, ja naturnotwendig dar. Die dramatische Spannung ergibt sich daraus, daß die Gegensätze und Gewalten, die das Leben des Alkibiades wechselvoll bewegt haben, die harte todesdrohende Not und Gefahr und das unverhoffte schwindelnde Glück, das ihm aus seiner sieghaft dämonischen Persönlichkeit erwuchs, im letzten harten Kampf noch einmal aufeinanderstoßen. Alkibiades ganzes Lebensgeschick spiegelt sich im Rahmen der Vorgänge eines Schicksalstages. Der Schatten der Todesmüdigkeit liegt bereits über dem Vielumgetriebenen, er ist des Lebens und seiner Genüsse satt; aber die Kunde vom ungeheuren Fall Athens, der trotz allem heißgeliebten Vaterstadt, hat ihn aus seinem Zufluchtsort, der Burg zu Sestos, emporgeschreckt, treibt ihn an den Hof des persischen Großkönigs, den er wider das siegreiche Sparta aufstacheln will, und in das Haus des Satrapen Pharnabazos, wo er auf die Perserin Mandane, die Schwester einer Kassandane trifft, die er ehedem wie so viele

geliebt und wie so viele verlassen hat. An Pharnabazos überlebender Schwester bewährt sich wiederum die alte Macht des wundersamen Mannes über die Frauen: krank, gealtert, elend und wund, umstrickt er auf der Stelle auch Mandane. Doch mit ihm kam die treue Timandra, seine Genossin in Einsamkeit und Trübsal, die die Eifersucht der Perserin und die Leidenschaft des Persers reizt. Und Alkibiades, wie schon oft zwischen zwei Frauen stehend, erfährt ein letztesmal, daß die übermäßige Gunst der goldlockigen Kypris zweideutig sei. Die Versuchung, für eine neue glänzende Lebensverheißung die Treue gegen Timandra zu opfern, ist stark, ist um so stärker, als im anderen Falle der Untergang droht. Aber gewaltsam und auf Gefahr des Todes, reißt es ihn zu der zurück, die ohne ihn nicht leben, aber mit ihm sterben kann, und er erliegt den Pfeilen der Mörder, die Mandane in wilder Racheleidenschaft wider ihn ausgesandt hat. Timandra gibt sich, um den Holzstoß mit ihm zu teilen, selbst den Tod, auch Mandane trägt es nicht, daß sie den vernichtet hat, den sie nie vergessen kann, und sucht das Ende. Die knappe, innerlich reiche Handlung ist durchsättigt von dem Wehgefühl, daß auch das reichste Leben dem Schatten des Todes zutreibt und die letzte Hoffnung ein letzter Trug ist, von der Erkenntnis, daß der Mensch sich selbst, seinem innersten Wesen, Treue halten muß, wenn er im Leben und Sterben nicht wertlos sein will. Ein Glanz des Abendlichts liegt über ihr und der letzte karge Strahl läßt ahnen, wie golden der Tag war, der hier niedergeht. Die Ader, hinter der das tiefste und eigenste Leben des Dichters pulste, ward im „Alkibiades“ gleichsam geöffnet und strömte in freiem Fluß Herzblut aus.

Nicht minder als „Alkibiades“ zeigt sich Heyses Schauspiel „Die Weisheit Salomos“ von dem Odem subjektiven Anteils und inneren Miterlebens durchhaucht. Das wehmütige Gefühl, das den weisen König von Israel überkommt, daß mit dem Schwinden der Jugend der volle Schimmer aller Lebensherrlichkeit verblaßt, hat mit der Resignation des lebengeprüften Alkibiades eine gewisse Verwandtschaft, die Grundstimmung beider Dichtungen quillt aus dem Gefühl und der Lebenserkenntnis des Dichters. Und wie überall, wo dies subjektive Element stark mitwaltet, wächst die Wärme der Charakteristik, die bildliche Kraft der Sprache und bezeugt die tiefere Motivierung, die straffere Führung der Handlung, die Kraft und Steigerung der dramatischen Gegensätze. Kommt das biblische Schauspiel der überzeugenden Wahrheit und Wirkung des „Alkibiades“ nicht völlig gleich, so liegt dies in der allzu künstlichen Anpassung des alttestamentarischen Stoffes an unsere Anschauung und unser Gefühl. Der orientalische Herrscher Salomo hat sich in einen König von heute verwandelt, für den die Königin Balkis von Saba in reifer Frauenleidenschaft erglüht, während er nach der jungen Schönheit Sulamith, der Tochter des Aufsehers seiner Gärten, schmachtet. So vortrefflich die Verknüpfung des erotischen Idylls von Sulamith und

ihrem Hirten Hadad, mit den Vorgängen im Palast ist, so gibt der um eine kleine braune Schönheit girrende König dem Ganzen einen zu weichlichen Hauch, und selbst die starke dramatische Wirkung in den Szenen des letzten Aktes, als Sulamith in wilder Leidenschaft ihren königlichen Schmuck abwirft, um, wenn's sein muß, mit ihrem geliebten Hirten zu sterben und Salomos Weisheit sich zum Verzicht auf eine Liebe, die nicht erwidert wird, erhebt, gleicht dies nicht völlig aus. Trotzdem hinterläßt das Schauspiel den tieferen Eindruck, den die Wahrheit der Grundstimmung und die seelische Belebung der Einzelheiten viel sicherer bewirkt, als irgend ein gewaltsamer Effekt.

Nicht so unmittelbar als Ausdruck persönlichsten Lebens, sondern kühler, objektiver, aber von großer Anlage und energischer Steigerung erscheint die Tragödie „Die Hochzeit auf dem Aventin". Zwar läßt sich auch hier leicht erraten, was den Dichter zur dramatischen Verkörperung gerade dieses Konflikts der in entarteter Zeit rein und vornehm gebliebenen Menschennatur, wie sie Gajus Calpurnius Piso vertritt, mit der schnöden Tyrannei, die sich Caligula nennt und die das große Römervolk erträgt, getrieben hat. Gajus Piso ist, diesmal in römischer Patriziermaske, der Lieblingsheld Heyses: in sich gekehrt, selbstbewußt, aber viel zu vornehm, um sich mit dem Schmutz und der Lüge der Welt, der Macht und des Erfolges, zu befassen, zum Untergang in einer Umgebung geweiht, die nicht mehr, gleich ihm, schlicht und stark empfinden kann. Es bleibt unklar, warum er Coelia, die Tochter aus niederem Hause, zur Braut gewählt, warum er nicht erfahren hat, daß sie nicht einmal freie römische Bürgerin, sondern ein Sklavenkind ist, aber es ist klar, daß er, da er es getan hat, auch dann an ihr festhält, als der feige und grausame Haß des halbwahnsinnigen Caligula Coelias Stirn mit einem Sklavenbrandmal zeichnet. In der Empörung des besseren Mannes trotzt er dem göttlichen Caligula ins Angesicht und schwingt sich zur Kraft auf, Rom mit seinem Stahl von dem Nichtswürdigen zu befreien, aber er ist unfähig — und stolz darauf, unfähig zu sein —, mit Verstoßung seines schuldlosen Weibes von des Römerpöbels und Cassius Chäreas, des Prätorianerpräfekten Gnaden, der neue Cäsar zu werden. Er kann seine Coelia, die ihm im freiwilligen Tod vorangeht, nur rächen und ihr folgen, er befreit Rom von der Herrschaft der Tollwut und läßt sie durch Chärea dem Blödsinn des Claudius überliefern, da diese Welt einzig wert ist, daß ihr ein Claudius oder Chärea Gesetze gibt. Wie gesagt, es ist ganz verständlich, warum Heyse glauben konnte, diese Tragödie des weltverachtenden, persönlichen Adels, der an dem gemeinen Lauf der Dinge zerbricht, des Hochherzigen, der ein vernichtendes Schicksal auf sich nimmt, durch höchste Lebendigkeit und naive Naturgewalt uns nahezurücken. Aber es ist nicht minder zu verstehen, daß das größere Publikum den vorgeführten Gegensatz zum Adel des Pisonen, gar nicht als eine Macht empfand, die auch für die moderne Welt lebendig und bedeutend sei

und sich des Glaubens getröstete, daß der Cäsarenwahnsinn des Caligula etwa nur der Antike angehöre und Menschen von heute weder bedrohen noch zerschmettern könne. Jedenfalls war der Vorwurf eines zu weichen, beinahe weiblichen Gefühlslebens, der so oft gegen Heyses Männergestalten erhoben wurde, gegenüber der Römertragödie völlig unberechtigt und „Die Hochzeit auf dem Aventin" nichts weniger als eine akademische Stilübung.

Schon zu Eingang der beiden Jahrzehnte, in denen sein Schaffen den höchsten Aufschwung nahm, im Jahre 1872, hatte Heyse die erste Sammlung seiner lyrischen „Gedichte" veröffentlicht, der im Jahrzehnt zwischen 1871 und 1880 noch das „Skizzenbuch" mit Liedern und Bildern und die „Verse aus Italien" folgten, die um die Mitte der achtziger Jahre die neuen Auflagen der Gedichte vervollständigten und in Gemeinschaft den weisen Spruch, Heyse sei kein Lyriker, zum törichten machten. Legt man allerdings die Maßstäbe an, nach denen unter hundert deutschen Dichtern kaum einer als ursprünglicher, elementarer Lyriker gilt, schließt man das lyrische Bekenntnis des persönlich Erlebten und Erlittenen von der echten Lyrik aus, sagt man mit Heyse selbst: „Der wahrhaft berufene lyrische Dichter ist so selten wie der schwarze Diamant. Er ist das Schoßkind der alten Mutter Natur, die ihn nährt mit ihrer reinsten Milch und ihn nie ganz von ihrem Herzen läßt, auch wenn er den Kinderschuhen längst entwachsen ist. Sie flüstert ihm ihre zartesten Geheimnisse ins Ohr und weiht ihn in die seines eigenen Herzens ein. Sie macht ihn ‚vogelsprachekund wie Salomo', öffnet sein Ohr für die Harmonie der Sphären und deutet ihm die Sprache schöner Augen. Nichts ist zwischen Himmel und Erde, für das sie in seiner Seele nicht ein Echo erweckte und für alles, was ihn im Innersten berührt, legt sie ihm Worte auf die Lippen, die niemand vor ihm gebraucht hat," und zieht man in Zweifel, ob selbst Uhland und Rückert als wahrhaft Berufene zu betrachten sind, so wird man schließen müssen, daß in Heyses Lyrik die vollen, tiefen und zarten Naturlaute, die noch nach Jahrhunderten forttönen, kaum einigemale erklingen. Ist man aber überzeugt, daß der eigenste Lebensgehalt und das individuellste Naturgefühl des ernst poetischen Menschen, wo sie einen eigenen Ton finden und sprachlich ein charakteristisches Gepräge aufweisen, auch Lyrik werden, daß unsere Dichtung gar arm erscheinen müßte, wenn die lyrischen Künstler, die ihrem Volk eine Fülle edler dichterischer Gaben beschert haben, nicht mehr zu den Dichtern gerechnet würden, so ist Heyse ein Lyriker. Man muß ihm voll zustimmen, wenn er stolz bescheiden von sich selbst sagt, daß er für einen neuen Lebenshauch, der ihm die Seele erfüllte und den er in den heimatlichen Umgebungen noch nicht gespürt hatte, auch einen Ausdruck gewann, der ihm allein gehörte. „Es war dann dafür gesorgt, daß die eigene Sprache, die ich aus dem Süden mitbrachte, mir in Lust und Leid zum Ausdruck innigster Gefühle dienen sollte, nachdem ich jahrelang über größeren dichterischen Aufgaben

keine Stimmung und Anregung gefunden hatte, mein lyrisches Saitenspiel von der Wand zu nehmen. Ein neuer Liebesfrühling weckte mir mit einer zweiten Jugend auch das Bedürfnis nach lyrischen Konfessionen, und als dann schwere Schicksalsprüfungen über mich kamen, sollte es mir an dem Trost nicht fehlen, den nur die Muse gewähren kann."

Wir meinen die persönliche Klangfarbe bereits in einer Reihe von Gedichten zu vernehmen, die vor der Zeit liegen, die der Dichter hier in seinen Bekenntnissen vor Augen hat. Lieder wie die aus dem Zyklus „Margarete", vor allen: „Tiefer Brunnen", das „Brautlied", die „Zuflucht" (Und so hebst du meiner Seele Schleier mit der weichen Hand) und das düstere „Nachtgesicht", Bilder und Geschichten wie „Das Tal des Espingo", „Schamyl und seine Mutter", „Der Schenk von Erbach" wird wohl niemand als Nachahmungen empfinden, so unzweifelhaft die ältesten Gedichte aus dem „Jungbrunnen" und andere an Eichendorff und andere Romantiker anklingen. Aber in dem Zyklus „Neues Leben", in den wundervollen Terzinen „Meinen Toten" und den tiefschmerzlichen und doch vom Nachglanz seligen Lebens leuchtenden Liedern, die unter gleicher Überschrift folgen, schwillt der volle Ton der tiefsten Ergriffenheit. Der lechzende, glückheischende Drang, der alle Herrlichkeit der Welt und die Seligkeit zugleich in den Armen der Geliebten erhofft, und das tiefste Weh der Seele, das nur in still ergebener Todessehnsucht ausatmen kann, haben hier den ergreifendsten und in aller Knappheit den reichsten, mannigfaltigsten Ausdruck gefunden. Wer es nicht spürt, welch eine Fülle des Lebens und wiederum welch herber, herzbewegender Schmerz durch diese Erinnerungen und Klagen, diese Lieder, Träume und Bilder, diese Rispetti und Sonette hindurchgeht, den erschütternden Gegensatz von jauchzendem Glück und schluchzendem Leid in einem einzigen Gedicht wie „In Florenz" nicht mitfühlt, wer auch hier noch das Männliche in der Dichternatur Heyses in Zweifel ziehen kann, ist um seine spröde Unempfänglichkeit nicht zu beneiden. Beinahe scheut man, in der Furcht „den zarten Duft inniger Schmerzen" (Goethe) zu verwischen, davor zurück, diese Lyrik in den Kreis ästhetischer Erörterung zu ziehen, und doch ist man auf der anderen Seite dem Dichter schuldig, die tiefsten und reinsten Eindrücke, die er in anderen Seelen erweckt, nicht schweigend vergehen zu lassen. Auch die poetischen Episteln, „Reisebriefe" in verschiedenen Maßen und Rhythmen, an seine Frau, an Bernardino Zendrini in Palermo, an J. V. Scheffel, Ludwig Laistner, Arnold Böcklin, Otto Ribbeck, Wilhelm Hertz, Wilhelm Hemsen und einen ungenannten Philologen, schließen viel unmittelbare poetische Stimmung und lebensvolle Bildkraft ein. In ihnen wie in den „Dichterprofile" überschriebenen Sonetten, in den „Landschaften mit Staffage", den „Bildern aus Neapel", den „Römischen Sonetten", den Distichen „Kunst und Künstler" empfangen wir allerdings die Aussprache des dichterisch angeregten, gebildeten Geistes, keine

elementare Lyrik, die verschollene und verstummte Naturlaute aus der Tiefe der Elemente wieder hervorlockt. Und doch entbehrt auch diese Kunstlyrik eindringlicher, unvergeßlicher Seelenoffenbarungen nicht, die, wie sie aus der Seele des Dichters hervordringen, unserer Seele zu eigen werden und uns in den Gefühls- und Anschauungskreis Heyses bannen. Mir deucht, das sei unter allen Umständen Poesie, und zwar weder didaktische noch rhetorische, sondern lebendige, unmittelbare, wenn schon sich in ihr das geistvoll Bewußte dem Unbewußten mischt, was in neun Zehnteilen aller Dichtung unvermeidlich ist. Fließt doch anderseits auf Gestalten und Gruppen, die der Dichter mit Absicht und bewußter plastischer Kunst ausführt, oft genug ein Strahl ewigen, unvergänglichen Lichtes, aus Höhen, zu denen der künstlerische Vorsatz nicht hinaufreicht. Unter den späteren erzählenden Gedichten Heyses zeigt dies das traumhaft schöne „Festmahl des Alten", bei dem dem Dichter das Bild des greisen Sophokles vorschweben mochte. Unter den Novellen in Versen aber erscheint vor allem der schon früher erwähnte Terzinenzyklus „Der Salamander" in jenes Licht getaucht. Ein Bekenntnis oder eine traumhafte Erinnerung rasch verrinnender Leidenschaft, die von einem rätselvollen, selbstbewußt spielenden und doch heiß aufflammenden weiblichen Wesen eingeflößt wird und im bittersten Verzicht endet, haucht das Gedicht Kühle und Schwüle zugleich aus und zwingt den Leser unwiderstehlich in die weltentrückte, nächtige Stimmung des Ganzen hinein. Brandes sagt, diese Novelle sei lauter Vortrag, ihre Schönheit beruhe ganz und gar auf der bestrickenden Anmut der metrischen Diktion, obschon sich in ihr kein Wort finde, das nicht zur Sache gehöre. Ich meine, daß der höchste und eigenste Reiz des schönen Gebildes, über den scherzenden, klagenden, bald weichen, bald kecken, trotzigen Ausdruck hinaus, durch die unbewußte Lyrik, die es einschließt, durch die geheimnisvollen Klänge, in denen ein Unausgesprochenes mitzutönen scheint, hervorgerufen wird. Gerade im Grenzgebiete der epischen und lyrischen Dichtung, wo spröderen, rein plastischen Talenten der warme, lyrische Hauch so leicht erstarrt, der die menschlichen Gesichter beleben, die Bilder umschimmern und in Fluß bringen soll, hebt und trägt er eine der eigentümlichsten und ursprünglichsten Dichtungen Heyses aus der Region des poetischen Spiels in die höhere Region des vollen Lebens und der Dauer.

Merkwürdig war es, daß Heyse, der auf allen Nebengebieten der Lyrik, in seinen feinen und scharfen Sprüchen, im Frage- und Antwortwechsel des poetischen Gesprächs, im Idyll und der Epistel, im Epigramm, den charakteristischen Ton nicht nachahmend, sondern selbständig und meist mit einer Steigerung der bekannten Wirkung dieser Formen besaß, in der Romanze und Ballade einfache Anschaulichkeit und den echten Klang verhältnismäßig spät traf. Wenigstens sind die Jugendballaden „Wanda", „Graf Lützelnburg", „Isländische Sage" u. a. mit den farbenreichen Romanzen

„Vom Henker und dem Hexenkind“ (Cottascher Musenalmanach für 1894) nicht in Vergleich zu ziehen und auch hier ließ sich erkennen, daß die Jahrzehnte auf Münchner Boden den Dichter in der Richtung auf das lebendig Wirksame wesentlich gereift hatten.

Der Zeit zwischen 1870 und 1890 gehört auch Heyses dritter Roman „Der Roman der Stiftsdame“ an, dessen geschlossene, einheitliche Komposition dadurch erreicht wird, daß der Dichter nach kurzem Bericht über ein persönliches Erlebnis und eine persönliche Begegnung in einem märkischen Städtchen, seine Erzählung in die Erinnerungen des ehemaligen Kandidaten der Theologie Johannes Theodor Weißbrod einkleidet, Erinnerungen, die dazu dienen sollen, das „Andenken an eine seltene hoheitsvolle Menschengestalt“ und an ein prüfungsvolles Frauenschicksal eigentümlichster Art lebendig zu erhalten. Die Erlebnisse der Heldin, die sich im Irrtum jugendlicher Leidenschaft ein abenteuerreiches Leben und die härtesten Enttäuschungen des Herzens bereitet, aber in und nach ihrem Schiffbruch den inneren Adel einer wahrhaftigen und edlen Natur nach allen Seiten bewährt und dem engen Kreise, in dem sich ihr Geschick vollendet, zum Segen wird, sind nur eine Bestätigung der schlichten Nachrede, die die Alte aus dem märkischen Spittel, der „Stiftsdame“ am Tage ihres Begräbnisses hält. „In der ganzen Umgegend weiß man ja, wer die Stiftsdame war und daß sie vor drei Tagen gestorben und heute begraben wird. Haben Sie denn nie von der Spiegelbergen gehört, wie sie nach ihrem Mann geheißen hat, der nun auch schon vor Gottes Thron steht? Denn eigentlich war sie ja ein adliges Frölen. — — Um viere wird sie begraben und die ganze Stadt wird dabei sein und kein Auge trocken, denn sie hatte Gaben, die Spiegelbergen, wie sonst keine in der Stadt, und jetzt wird man's erst merken, was man an ihr gehabt hat und wir alten Racker am meisten, denn so eine kommt nie wieder — nie wieder — nie wieder.“ Schälte man aus der Erzählung des Schicksals dieser Frau den Kern und die eigentliche Katastrophe allein heraus, so könnte man den „Roman der Stiftsdame“ wohl als erweiterte Novelle bezeichnen, doch zum vollen Lebensbilde gehört hier eben auch das Werden und das Ausklingen dieses Schicksals. Und obschon dem Roman wahrscheinlich kein unmittelbares Erlebnis zugrunde liegt und die Erinnerungen des Kandidaten Weißbrod Erfindung des Dichters sind, so läßt sich nicht verkennen, daß in dieser Erfindung zahlreiche lebendige Eindrücke, Überlieferungen und Erzählungen zusammenfließen. Auch ein Zug märkischen Heimatgefühls geht durch die Abenteuer der Heldin und die Aufzeichnungen Weißbrods hindurch und verleiht der Geschichte des unglücklichen adligen Fräuleins eine intimere Anziehungskraft, als sie so ungewöhnlichen Begebenheiten sonst innewohnt.

Gegen den „Roman der Stiftsdame“, wie gegen die größere Zahl der Ausgangs der achtziger Jahre entstandenen Novellen Heyses konnte weder

die Anschuldigung virtuoser Kühle, noch die einer schwülen Sinnlichkeit oder gar einer Vorliebe für das Lüsterne, Zweideutige erhoben werden. Novellen wie „Das Ding an sich", „Unvergeßbare Worte", „Die Märtyrerin der Phantasie", „Villa Falconieri" behandelten Lebenserscheinungen und Probleme, an denen die warme Anteilnahme des Dichters die der Leser unfehlbar erweckte. Doch mehrten sich um eben diese Zeit die Proteste gegen andere Novellen Heyses, in denen man ein gefährliches Spiel mit erotischen Vorgängen und Vorstellungen zu finden meinte. Die ungebrochene Naturkraft in einer Folge seiner Charaktere führt diese dazu, der Stimme des Blutes und des Instinktes stärker zu vertrauen, als der überlieferten Moral und dem gesellschaftlichen Herkommen. Weit entfernt davon, die leidenschaftlichen Wallungen und ganz individuellen Entschlüsse solcher Naturen mit einer gewissen Leichtigkeit zu behandeln, stellte der Dichter meist die tragische Seite dieser Ausnahmefälle dar und ließ eine Stunde versagten und verbotenen Glücks mit dem Tode oder dem Verzicht auf jeden anderen Lebensgewinn erkaufen. Die ältesten der hierher gehörigen Novellen, wie „Der Kreisrichter", „Die Reise nach dem Glück", „Beatrice", adelten die moralisch anfechtbaren Probleme und Gestalten so von innen heraus, daß nur die ärmlichste Befangenheit sich gegen das Recht des Dichters, diese Momente des Lebens und der Leidenschaft zu behandeln, auflehnen konnte. Aber da der Dichter in einer Folge anderer Erfindungen den gewagten, verfänglichen, ja peinlichen Erscheinungen, die ihm auf jenem, mit einer gewissen Vorliebe und gelegentlichem Trotz eingeschlagenen, Pfade begegneten, nicht auswich, so erregten Novellen wie „Lottka", „Der Kinder Sünde, der Väter Fluch", „Judith Stern", „Zwei Gefangene", „Frau von F.", „Die Eselin", „Melusine" nach einer und der anderen Seite hin Bedenken und Anstoß. Als Heyse nun vollends eine in ihrer Weise vollendete Novelle „Himmlische und irdische Liebe" herausfordernd in Lebenskreise hineinstellte, in denen man sich herkömmlich die Unnatur und die anmutlose Nüchternheit des täglichen Lebens zur Sittlichkeit, zur ethischen Strenge verklärt, da durfte er sich nicht wundern, daß der Sturm der Entrüstung gegen ihn anwuchs. In der Tat ließ sich nicht leugnen, daß die warme Sinnlichkeit einzelner seiner Gestalten in Verhüllungen und Einkleidungen auftrat, die den Eindruck der reinen Natur gefährdeten, in der das Recht des Dichters zur Verherrlichung des allmächtigen Eros allein wurzelt.

Doch lag es nicht vorzugsweise am stärkeren Hervortreten dieser Seite seiner Phantasie und seiner Lebensbeobachtung, daß der Dichter seit den letzten achtziger und den ersten neunziger Jahren immer heftiger befehdet, immer gehässiger unterschätzt wurde. Nicht einmal die gelegentlichen, bei seiner Kunstauffassung und der angeborenen Scheu, durch Reflexion den geheimen Kern der poetischen Naivität zu gefährden, geradezu unvermeidlichen Rückfälle in akademische Wiederholungen, hätten den Umschlag der

Stimmung gegen ihn hervorgerufen. Zu diesen Wiederholungen, die nur schwache Abbilder seiner lebensvolleren Schöpfungen waren, möchte ich das orientalische Märchen „Liebeszauber", dem die Farben aus „Tausend und eine Nacht" kein eigenes, dem Dichter gehöriges Kolorit geben, das phantastische Drama „Die schlimmen Brüder", mit dem Heyse die für so viele deutsche Dichter unerläßliche Faustnachahmung absolvierte, eine Anzahl der Novellen, in denen die Motive früherer Erfindungen abgeschwächter und unerfreulicher wiederkehren, rechnen. Es fügte sich, daß einige dieser Werke gerade in dem Augenblicke hervortraten, in dem die Behauptung ausgesprochen war, daß Heyses Kunst der inneren Wahrheit entbehre, eine Poesie nur für Frauen, nicht für Männer sei, wo das unmutige Wort, das Bismarck während des französischen Feldzugs über „Den Weinhüter von Meran" gesprochen hatte, durch Buschs Aufzeichnungen „Bismarck und seine Leute" weite Verbreitung fand. Natürlich fiel es keinem der Mißwollenden ein, in Anschlag zu bringen, unter welchen besonderen Umständen der große Kanzler diese Bemerkung gemacht, welche Maßstäbe der gewaltige Mann überhaupt an künstlerische und literarische Produktion zu legen gedrungen war. Aber die alte Wahrheit, daß kein Schriftsteller heruntergeschrieben und gesprochen wird, außer durch sich selbst, sollte sich auch hier bewähren. Wäre Paul Heyse den Weg, den er seit einem Vierteljahrhundert gegangen, unbeirrt weiter gewandelt, so würden weder naturalistische Polemik, noch die natürliche Übersättigung an der allzu raschen Folge gleichartig anmutiger Produktionen, die Wirkung der Dichtungen Heyses, in die er ein Stück seines Selbst hineingelebt hatte, ernstlich gefährdet haben. Daß die Eigenart seines Talents und die Reife seiner Meisterschaft jeden Wettlauf mit der jüngsten Schule ausschlossen, hätte dem Dichter wie seinen Freunden und Verehrern vollkommen klar sein müssen. Und auch darüber konnte kein Zweifel obwalten, daß Paul Heyse das volle Recht erworben hatte, vom sicheren Ufer des von ihm Geschaffenen und Geleisteten aus, auf die trübe, sprudelnde Flut und die spritzenden Schlammblasen der literarischen Gährung hinzublicken, und zu einer Kritik, die sich in Hyperbeln der Geringschätzung erging, vergnüglich zu lächeln. Leider ist dies der Regel nach nicht die Stimmung, in der Schaffende eine ihnen feindselige Richtung begrüßen. Und so ließ sich Heyse in doppelter Weise von der Revolution der „Modernen" beirren: er versuchte in einer Anzahl seiner nach 1890 entstandenen Werke, namentlich in einer Folge von Novellen, die besonderen Stoffe, Effekte und Künste der Naturalisten gleichsam zu übertrumpfen und er schickte sich andererseits an, den Widersinn einer Weltanschauung und Wirklichkeitsdarstellung poetisch zu bekämpfen, die heute vom wildesten Lebensrausch und morgen vom bittersten Verzicht erfüllt war. Wie alle poetische Polemik, schlug auch die einer Gruppe von Romanen und Dramen Heyses auf den Verfasser zurück, wie überladene Gewehre gegen die Wangen der Schützen.

Gleich dem alternden Tieck, der in der Periode Jungdeutschlands in seiner „Vittoria Accorombona“ die frechen Anläufe und die herausfordernde Nacktheit der jungdeutschen Erzähler mit sicherer Kunst weit überboten hatte, schien Heyse in Novellen wie „Fedja“, „Vroni“, „Xaverl“ und anderen, den Naturalisten zeigen zu wollen, daß es ihm ein leichtes sei, sie auf ihrem eigenen Felde zu schlagen. Der Irrtum, der hierbei unterlief, war nur der, daß die Motive dieser Novellen und die Charakteristik der in ihnen handelnden und leidenden Gestalten mit den Mitteln, die Heyses Erzählungskunst zu Gebote standen, nicht in Wirklichkeit umgesetzt werden konnten. Eine Geschichte wie „Fedja“, die „Gewissensehe“ einer vornehmen Frau mit ihrem Bedienten und ihre daraus folgende Entwürdigung ausmalend, ist in Heyses Welt schlechthin nur eine häßliche und peinliche Episode. Sie würde einem der brutalen Wirklichkeitsdarsteller zu Gesicht gestanden haben, die von allen Elementen der Liebe nur die, jedes Reizes, jeder „Begleiterscheinung“ beraubte, Sinnlichkeit als „wahr“ gelten lassen und die Leidenschaft nur als Brunst verstehen. Die Tragik der armen Vroni, die vor ihrer erwachenden Neigung Zuflucht im entsetzlichen Tode durch die zermalmenden Räder eines Bahnzuges sucht, könnte es mit der Tragik naturalistisch-pessimistischer Erzählungen wohl aufnehmen, aber die Breite, mit der Heyses beichtender Forstmann sein verliebtes Abenteuer, und die Kürze, mit der er das Entsetzliche, Greuelvolle, die eigentliche Katastrophe berichtet, entspricht wiederum den Forderungen des echten Naturalismus nur halb. Die sittliche Verschuldung der Wirtin Josepha, die dem halbbewußten Mörder ihres halb blödsinnigen Bruders, dem Doktor, trotz allem Vorangegangenen ihre Gunst gewährt, enthält pathologische und perverse Elemente genug, um dem Geschmack zu genügen, der vor allem im Leben das Schreckliche und Abstoßende sucht, allein den Ton, in dem dies Schreckliche nervenerschütternd erzählt werden soll, trifft sie nicht. Mit einem Worte, die Einwirkungen naturalistischer Elemente auf Heyses neuere und neueste Schöpfungen gefährdeten die alten Vorzüge des Dichters, ohne ihm die Wirkungen zu sichern, die etwa von M. G. Conrads „Münchner Novellen“ oder Sudermanns „Katzensteg“ ausgingen. Es handelte sich hier um eine schlechthin unmögliche Mischung und die Erkenntnis Heyses, daß Lebenswirklichkeiten, Menschengeschicke und Konflikte auch dieses Gepräges, ein Recht auf dichterische Wiedergabe hätten, konnte um so weniger eine Erweiterung des Gesichtskreises und des Stils bewirken, als ja zeitgemäßer Stoff noch nicht Wahrheit im künstlerischen Sinne ist und volles, zu künftigen Zeiten und Geschlechtern sprechendes Leben, erst beim Hindurchgehen durch die Dichterseele wird. Ließ sich einem guten Teil früherer Schöpfungen Heyses der Vorwurf machen, daß sie den Dichter nur interessiert hätten, ohne von ihm gelebt zu sein, so mußte dies bei den Novellen mit naturalistischen Elementen noch viel empfindlicher hervortreten. Denn hier fehlten den

dargestellten Charakteren die Züge des Liebenswürdigen und Anziehenden, die Heyses Phantasie gefesselt und nur äußerlich ergriffenen Stoffen und Aufgaben eine gewisse Belebung verliehen hatten.

Noch minder glücklich und gewinnend ließ sich die Mischung in den polemisch-poetischen Werken aus dem Anfang der neunziger Jahre an. Es ist das gute Recht des Dichters, sich mit Zeiterscheinungen und Zeitanschauungen, denen er unheilvolle Wirkungen beimißt, gestaltend auseinanderzusetzen und es kann sich dabei immer nur um die Doppelfrage handeln, ob die Erscheinungen richtig gesehen, die Anschauungen nach ihrem innersten Kern erfaßt sind und ob die Erfindung, die ihnen zum Spiegel dient, eine glückliche und überzeugende ist. In dem schwach motivierten Schauspiel „Wahrheit", das den hier in Rede stehenden Werken Heyses gleichsam als Prolog diente, ward die Frage falsch gestellt. Auch die Wahrheitsapostel, soweit sie nicht erbitterte und verbitterte Naturen sind, fordern keine Wahrheit, die den Sterbenden brutal seines letzten Traums und seiner letzten Hoffnung beraubt, sie drängen sich nicht in fremde Geheimnisse und sie mißbrauchen ihnen anvertraute Dinge nicht, unter dem Vorwand der Wahrheit, zu groben Vertrauensbrüchen. Sie bestreiten selbst, wenn sie nicht geradezu Narren, sondern schlimmstenfalls Fanatiker sind, keineswegs den Satz Bernds: „Wenn ein Räuber in mein Zimmer einbricht und mit vorgehaltener Pistole mir das Geständnis abdringen will, wo ich mein Geld aufbewahre, bin ich da verpflichtet, ihm die Wahrheit zu sagen? Darf ich ihn nicht auf eine falsche Fährte schicken?" Die Lüge, gegen die jene ankämpfen, liegt wo ganz anders, als an den Stellen, an denen, wie bei den Konflikten dieses Schauspiels, schonendes Schweigen, stilles Überwinden und ehrliche Selbsterkenntnis weit höhere sittliche Pflichten sind, als das Läuten der großen Feuerglocke. Die Erfindung des Schauspiels stellt eine ganze Folge von „Notlügen" als notwendig dar, deren es, bei etwas männlicherem Verhalten auf Seiten Bernds, Erhardts, bei etwas feinerem Takt Dr. Normanns, bei einiger Selbstbeherrschung Professor Werners, gar nicht bedürfte. Die Schwäche der Voraussetzung liegt vor allem darin, daß mit der schlechthin unmöglichen Möglichkeit gerechnet wird, eine so vorzügliche, kluge und liebevolle Frauennatur, wie die alte Frau Erhardt ist oder sein soll, habe von all dem Unheil, was sich hier im Laufe eines Tages zusammenzieht, im Laufe der Jahre niemals etwas geahnt, bemerkt und bis zum Augenblick der drohenden Explosionen nichts getan, um Feuer und Pulver auseinanderzubringen. Und diese Schwäche ist gleichsam typisch für die besondere Weise, in der der Dichter den Kampf gegen die moderne, gegen die naturalistische Literatur, gegen den Temperamentsdünkel und das Übermenschentum führt. Auch in den beiden Romanen „Merlin" und „Über allen Gipfeln" macht sich ein zu Wenig und zu Viel bemerkbar. Heyse unterschätzt die ursprünglichen treibenden Kräfte all dieser geistigen Gärungen

und er überschätzt das Gewicht der widrigen Auswüchse und der modischen Narrheiten, die durch jene Kräfte im deutschen Leben der Gegenwart hervorgerufen wurden. Dadurch kam namentlich in den Roman „Merlin", der die dunkeln Geschicke eines idealistischen Dichters innerhalb der naturalistischen Bewegung darstellt, etwas Gepreßtes, Unnatürliches, man merkt der Erfindung und Ausführung gleichsam den natürlichen Widerwillen Heyses gegen den ganzen Hinter- und Untergrund seines Romans an, er schildert nicht mit dem freudigen Behagen, mit dem das Münchner Milieu von „Im Paradiese" erfaßt und dargestellt wurde. Und doch würde diese Abneigung, die eine tiefere Teilnahme wenigstens an dem leidenden Helden des Romans nicht ausschloß, die Erfindung minder gefährdet haben, als das unbewußte Liebäugeln des Dichters mit den neuen, auf die Nerven gehenden Effekten, die sich auch in diesen Roman einschlichen. Der häßlichste darunter ist wohl die unheimliche Vorstellung des „Johannes" im Irrenhause, wo Geisteskranke die Darsteller und das Publikum bilden, aber er ist bei weitem nicht der einzige, der mit den Grundelementen der Persönlichkeit und der Kunst Heyses in unerfreulichem Widerspruch steht. Der Merlinroman leidet nicht minder an einer falschen Fragstellung als das Schauspiel „Wahrheit", man konnte nicht widersprechen, wenn die Nichtübereinstimmung der ursprünglichen Idee des Romans und der Mittel, mit denen die Idee verkörpert erschien, als ein schwerer Mangel hervorgehoben wurde. Die Handlung weist eine so erschwerende Folge von Unmöglichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten auf, wie kein zweites Werk Heyses; die erquälten Motivierungen gemahnten an die, ein Menschenalter zurückliegende, Jugenddichtung „Francesca da Rimini". In diesem Hauptpunkt erweist sich der spätere Roman „Über allen Gipfeln" dem „Merlin" entschieden überlegen. Auch darin, daß die Leidenschaft, mit der sich der Dichter im letztgenannten Werke gegen die Nietzschesche Philosophie oder vielmehr gegen ihre mißbräuchliche Anwendung richtet, nicht den Beisatz verbitterten Grolls und karikierender Satire hat, wie die heftige Befehdung der naturalistischen Kunst im „Merlin", sondern von dem sicheren Gefühl durchdrungen ist, daß der natürliche Wuchs, der lebendige Herzschlag und das Gewissen des wohlgeschaffenen Menschen vom Dünkel des Übermenschentums nicht verdrängt und überwunden werden können. Dazu kommt, daß der knappere Zuschnitt des Romans „Über allen Gipfeln", der raschere Verlauf der Handlung in einer kleinen Residenzstadt und an einem Miniaturhof, die glücklichere Charakteristik der Hauptgestalten, die poetische Wirkung erhöhen. Einzelne Szenen dieser Schöpfung haben den vollen Reiz der früheren, eigenartigen Darstellungsweise Heyses, so der Beginn des Romans: die Malschule, die die Heldin Madeleine Valentin im hochgelegenen Saal des alten fürstlichen Schlosses „über allen Gipfeln" abhält, das Zusammentreffen Erks von Friesen mit der schönen Fürstin, in der Futterhütte bei

der waldumschlossenen Sommerresidenz Buen Retiro, so die Begegnung zwischen Madeleine und Friesen im siebenundzwanzigsten Kapitel des Romans. Die endliche Vermählung des ebengenannten Paares verbürgt dann freilich die völlige Heilung Friesens von seinen Anwandlungen eine Art Cesare Borgia zu werden oder wenigstens jenseits von Gut und Böse ein Musterduodezstaatchen zustande zu bringen, auf das Europa blicken soll. Aber freilich ist Erk von vornherein für einen Helden des eiskalten Egoismus und der lächelnden Gewissenlosigkeit nicht angelegt, und die starke Einwirkung der Nietzscheschen Philosophie auf moderne Naturen trifft in seiner Seele auf eine leidenschaftliche Liebe. Wer sagen kann: „Nie bin ich einem Weibe begegnet, das so vornehm eigenherrlich auf sich beruht, über all dem jämmerlichen Tand und Quark, der das schwache Geschlecht regiert, völlig erhaben und dabei doch in jeder Faser durchhaucht von süßer, echter, himmlischer Weiblichkeit", bei dem hat's keine Gefahr, ernstlich der wahnsinnigen Verblendung anheimzufallen, jenseits von Gut und Böse zu stehen. Insofern muß man hier sagen, daß Heyse der Tendenz seines Romans die blutreichsten Adern unterbunden hat.

Die Polemik oder halbe Polemik gegen die naturalistische Kunst und ihre Vertreter setzt sich noch in einige Novellen der neunziger Jahre hinein fort. „Marienkind", „Abenteuer eines Blaustrümpfchens" und die tragische Novelle „Einer von Hunderten" ziehen malerische und literarische Fragen in ihre Darstellung hinein, obschon die Silhouette und das Problem immer ein volles Menschenschicksal im Auge halten. Die übrigen Novellen Heyses aus dem letzten Jahrzehnt verrieten eine gewisse Übermüdung an den alten Wegen seiner Kunst. In einer Gruppe neuerer italienischer Erzählungen, unter denen „Hochzeit auf Capri" und „Ehrliche Leute" die bezeichnendsten sind, trat ein scharfer, herber Realismus der Charakteristik und Sittenschilderung hervor, der von der alten Vorliebe des Dichters für die sinnliche Unmittelbarkeit und die natürliche Anmut des italienischen Volkslebens, wenig mehr verriet. Gelegentlich freilich, wie in der Novelle „Donna Lionarda" wacht sein Mitgefühl und Verständnis für welsche, heißblütige Leidenschaft, und den starken Gegensatz dieser Leidenschaft mit der landesüblichen Sitte, wieder auf. Aber im ganzen fesselt ihn die Welt seiner Jugend wenig mehr. Eine Art Erweiterung seines Darstellungskreises nach der Stimmungsseite hin, kann man in den Geister- oder Gespenstergeschichten finden, die gleichfalls sämtlich in den neunziger Jahren entstanden und sich durch die Feinheit auszeichnen, mit der es der Erzähler in der Schwebe läßt, ob die rätselhaften Vorgänge und Erscheinungen, um die es sich handelt, in irgend einer dunklen Wirklichkeit oder in Eindrücken und Sinnestäuschungen der Menschen beruhen, die das Außerordentliche erlebten oder erlebt zu haben meinen. „Die schöne Abigail", „Die Rächerin", „Mittagszauber", „Das Waldlachen" und ähnliche Novellen, bleiben gegen verwandte Erzählungen Theodor Storms

merklich zurück, es fehlt ihnen die unmittelbare dichterische Lust am unheimlichen Grauen, die der Dichter des „Schimmelreiters“ fühlte. Am individuellsten und wirksamsten erscheinen diese Geistergeschichten da, wo sie, wie in „Des Spirits Rache“, von einer leichten Ironie durchhaucht sind, die den Anspruch des Markerschütternden von vornherein aufhebt.

Unter den größeren Dichtungen dieser Periode, die einfach auf schlichte Darstellung allgemeinen Lebens und Menschenschicksals ausgehen und die Gegenwart und ihre ästhetischen und philosophischen Kämpfe beiseite lassen, hat das Trauerspiel „Vanina Vanini“ einen Vorrang zu beanspruchen. Es spielt um 1822 in Rom und Porretta und hat die furchtbare Zeit zum Hintergrunde, in der Italien in die schlechthin unwürdigen, ja nichtswürdigen Zustände vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts zurückgedrängt werden sollte und eine edler gesinnte, höher fühlende Jugend sich in Verschwörungen und Geheimbünde hineingezwungen sah, ohne mit Aufopferung ihres Lebens und ihrer Freiheit mehr erreichen zu können, als daß der Name Italien von Zeit zu Zeit an Ohren und Herzen schlug. Nichtsdestoweniger und obschon ihr Held ein Carbonaro ist und der Verrat einer Gesellschaft von Carbonari an die römische Polizei, der Heldin, der schönen Principessa Vanina Vanini den Tod von der Hand und dem Dolche ihres Geliebten Marco Vadoni bringt, handelt es sich um keine politische Tragödie. In der Tat ist es merkwürdig, wie rasch der Anteil an den Nöten schlimmer Tage erlischt, wenn bessere aufgegangen sind. Selbst eine italienische Tragödie würde in Italien, um jenes Zeithintergrundes willen, nur noch mäßige Sympathien erwecken. Und in Deutschland wäre der Verschwörer für Italiens Einheit nur in der Zeit der politischen Lyrik und der politisch rhetorischen Dramen ein zeitgenössischer Held gewesen. Doch braucht kaum gesagt zu werden, daß für Heyse, bei allem warmen Anteil, den ihm die Befreiung Italiens eingeflößt hatte, die Aufgabe nicht in der Verherrlichung des Carbonaro, sondern, wie schon der Titel verrät, im Schicksal Vaninas lag. Ein stolzes Mädchen aus fürstlichem Geschlecht, die für den Verschwörer Marco Vadoni schon Teilnahme gefaßt hat, als sie ihn erst aus den Erzählungen seiner Feinde, vor allem aus denen seines erbarmungslosesten Verfolgers, des Polizeiministers und Gouverneurs von Rom Cesare Savelli kennt, widersteht dem Zug ihres Herzens und ihres Blutes nicht, und nimmt den vom Tod bedrohten Flüchtling im einsamen Gartenhause auf. Hier wird sie, ihn einige Wochen vor allen Nachspürungen verbergend, seine Geliebte, sein Weib, er aber läßt sich nur kurze Zeit von diesem berauschenden Glück einwiegen, und während Vanina alles zur Flucht nach Spanien vorbereitet, rufen ihn Marcos Genossen, die Carbonari von Porretta. Vanina eilt ihm dorhin nach, sie will ihn um jeden Preis retten, für sich, wenn es sein kann, mit eigener Aufopferung, wenn es sein muß. Für die kühnen Pläne Marco Vadonis hat sie wenig übrig, ihr ist es um den Geliebten,

den Mann zu tun, sie glaubt sich einem törichten Traum, einem blutleeren Phantom, wie Italien ihr ist, aufgeopfert. Und als ihr Marco die Liste der Verschworenen von Porretta anvertraut, wandelt sie zum erstenmal der Gedanke an, Vadoni um jeden Preis aus den Händen dieser gefährlichen Genossen zu befreien. Er hat ihr versprochen, ganz der ihre zu sein, wenn das Unternehmen auf Rom scheitert, so liegt ihr der Wunsch nahe, daß es scheitern möge. Sie braucht nicht einmal dazu etwas zu tun, Cesare Savelli und sein Neffe Livio sind der Verschwörung auf der Spur. Im Schmerz und Trotz ihrer Liebe verrät Vanina die Namen der neunzehn Genossen, unter der Bedingung, daß der eine, der Führer, an dem ihr alles, an dem ihr allein liegt, frei ausgehe. Sie hat falsch gerechnet. Marco Vadoni denkt jetzt weniger als je daran, die Genossen zu verlassen und mit seiner Prinzessin ins Ausland zu fliehen, er stellt sich freiwillig dem Gouverneur, um mit seinen Freunden zu leiden und unterzugehen. So tut Vanina, von ihrer Liebe getrieben, das letzte, verheißt wie zuvor dem jüngeren, so jetzt dem verhaßten älteren Savelli ihre Gunst, wenn Marco befreit wird. Als dieser aber, der Ketten ledig, zu ihr tritt, um Abschied zu nehmen, gesteht sie ihren Verrat ein, rühmt sich dessen, sagt mit schneidender Wahrheit, daß ihr nichts an den neunzehn Unbekannten gelegen habe, den Einzigen, den sie auf der Welt kenne, habe sie von dem dunkeln Lose trennen wollen. In wilder Betäubung und Verzweiflung stößt Marco Vadoni den Dolch, den Vanina ihm zuvor gegeben, in die Brust und tötet, als Cesare Savelli hinzukommt, sich selbst. Der Kern der Tragödie bleibt, daß in der Brust des leidenschaftlich liebenden Weibes keine andere Pflicht noch Ehre Raum hat, als die Hingebung für den Geliebten. Doch gelingt's Heyse eben nicht, uns ganz in das Gefühl hineinzuziehen, daß Vanina Vanini diesen, just nur diesen Weg der Rettung für ihren Geliebten vor sich gesehen habe und uns mit tieferem Anteil für die grausame Notwendigkeit zu erfüllen, in die Vanina gestellt sein soll. Auf der anderen Seite erkältet die vollkommene Torheit der jugendlichen Verschwörer das Gefühl für sie. Nichtsdestoweniger hat „Vanina Vanini" unter diesen Spätlingsdramen den stärksten Gehalt, den straffsten Gang, und es ist beinahe nur Zufall, daß diese Römerin der Restaurationszeit nicht zu einer Bravourrolle moderner Heroinen herausgewachsen ist.

Was sonst von Dramen entstand, gewährt das alte, bunte Bild mannigfacher Versuche, die Bühne zu erobern, aber keinen Eindruck des Wachstums dramatischer Kraft. Das Volksmärchen „Rolands Schildknappen oder die Komödie vom Glück" hat einige prächtige, humoristische Szenen; in dem Schauspiel „Jungfer Justine", das zur Zeit des siebenjährigen Krieges in Dresden und im Lager bei Hochkirch spielt, fesselt die Gestalt einer liebenswürdigen Alten wie Jungfer Justine, der ehemaligen Kindsmagd des tapferen Ziethen; das Lustspiel „Ein unbeschriebenes Blatt", die Komödie

„Der Bucklige vom Schiras“, auch einige Einakter erwiesen, daß die Lust des Dichters am improvisatorischen Spiel mit Stoffen, denen er eine theatralische Wirkung zutraute, die alte blieb, daß aber auch der alte Glaube an den Talisman der theatralischen Technik nicht weichen wollte. War die Anschuldigung, daß die meisten Stücke Heyses zu viel „novellistisches Element“ in sich schlössen, vielfach eine Verlegenheitsphrase landläufiger Theaterkritik, in einem Punkt traf sie das richtige: Heyse hoffte oft von einer einzelnen dramatischen Situation, einem glücklich und interessant angelegten Charakter, wie es der Novellist darf, die volle Wirkung eines Ganzen. Daß diese nur aus der elementaren dramatischen Anschauung, der zwingenden Gewalt echter Gegensätze, aus der Mitleidenschaft des Dichters hervorgeht, hätte sich der Verehrer und Bewunderer Grillparzers niemals verhehlen dürfen. Auch das erfolgreichste der Spätlingsdramen Heyses, die Tragödie „Maria von Magdala“, das durch törichte Verbote und eine des Dichters ganz und gar unwürdige, von ihm selbst freilich nicht verschuldete Agitation und Reklametrommelei, etliche Jahre nach seinem Erscheinen, zu einer Tagessensation aufgebauscht ward, hat sich mit viel zu großer Leichtigkeit von Heyses Seele losgerungen. Daß er die biblische Überlieferung in rein menschliches Licht rücken würde, war bei dem Dichter der „Kinder der Welt“ nur natürlich. Die Motive des Verrats, dem Jesus Christus zum Opfer fällt, die seelischen Vorgänge in Judas Ischarioth und das Mitspiel der Maria Magdalena dagegen, klingen unerfreulich an die unerquickliche „Judas Ischarioth“-Tragödie von Elise Schmidt, aus den ersten fünfziger Jahren, an. Bei Heyse ist die seelische Wandlung, die in Maria von Magdala erfolgt und ihre Doppelwirkung die Hauptsache, man kann nicht sagen, daß es dem Drama an subjektivem Anteil des Dichters fehle. Aber die Größe des Stoffes, die ungeheure geschichtliche Perspektive, die er, mit religiösem Sinn oder rein weltlich betrachtet, unter allen Umständen eröffnet, hätte eine andere Wucht und Größe der Gegensätze gefordert, zu der hier kaum ein Anlauf genommen ist, denn „in den tragischen Kreis geht kein historischer Charakter ohne die ideale Weihe ein“ (Hebbel). Bleibt unter allen Umständen die belebte Genremalerei einer abstrakten Liniengröße vorzuziehen, so drängt sich bei „Maria von Magdala“ und allen Stoffen dieser Art dennoch ein Mißgefühl über den Widerspruch zwischen dem genrehaften Vordergrund und dem weltweiten Hintergrund auf. Diesen kann der Dichter nicht verengern, weil er, von allem Religiösen abgesehen, in der Phantasie und der unbewußten Erinnerung jedes Hörers und Lesers lebt.

Mit den „Novellen vom Gardasee“, in denen eine Meistererzählung wie „San Vigilio“ die alte Kraft und die alte Kunst des Dichters bezeugt, und dem, Vergangenheit und Gegenwart reizvoll verschlingenden, lyrischen „Wintertagebuch“ von Gardone, treten wir schließlich auf den Boden, auf dem sich der alternde Dichter eine Winterheimat geschaffen und auf dem er

im Jahre 1900 seinen siebzigsten Geburtstag gefeiert hat. Es ist viel und er rühmt es selbst, daß er fort und fort Bürger in zwei Welten sein durfte:

Und zu träumen sich erkühnt,
Trotz des Alters frost'gem Schauer,
Daß in märchenhafter Dauer
Ew'ger Frühling ihn umgrünt.

Und es ist mehr, daß auch das strengste Urteil des unholdesten Gegners zugeben muß — wenn er eben wirklich ein Gegner und kein sinnloser Schmäher ist — Heyse habe nicht nur für sein Leben, sondern auch innerlich für seine Kunst etwas vom Sonnenschein seiner poetischen Jugend bis in die Alterstage gerettet. Gleich goldnen Fäden ziehen sich die Strahlen jenes Sonnenscheins durch den dunkleren Grund der späteren Heyseschen Schöpfungen und durchleuchten die Schatten schwerer persönlicher Erlebnisse und düsterer Verstimmungen über den Lauf von Zeit und Welt. Die genießende Lebensfreude und die hoffnungsreiche Zuversicht hat einem milden Verzicht Platz gemacht, der sich noch immer zu poetischer Stimmung verklärt und verdichtet und nur selten zu bloßer Reflexion wandelt. Die ruhige Fassung, die sich vor allem der Gewißheit getröstet, sich in Freiheit und nach dem eigensten innersten Bedürfen ausgelebt zu haben, ist von der Prosa frei, in der sich leider so viele gefallen. Heyse ist kein alter Goethe geworden, so wenig er je ein junger Goethe gewesen ist; die traditionelle unzulässige Vergleichung grundverschiedener Naturen, Bestrebungen und Schicksale — der Tod aller lebendigen Erkenntnis künstlerischer Individualität — hat nur zu lange verhindert, den eigentlichen Kern und das Besondere seiner Dichterpersönlichkeit zu erfassen. Aber in einem hält der moderne Dichter, auch der alternde, den Vergleich mit Goethe aus: er hat, wie er es nennt, den Mut seiner Antipathien besessen und darf sich am Abend seines Lebens darauf berufen, daß er sich bis zur Ungerechtigkeit im Eigensinn seines Naturells bestärkt habe, um, unbeirrt von fremden Einflüssen, hervorzubringen, was ihm allein gemäß war. Wir haben gesehen, daß, wo er bewußt und unbewußt von jenem Eigensinn, der wohl besser Eigenart hieße, abgewichen ist, sich dies auf der Stelle gerächt und Heyses poetische Produktion mit unlebendigen Wiederholungen und unbeseelten, tastenden Versuchen belastet hat. So wirkt sein Zurücktreten in die poetische Gestaltung des unmittelbar Erlebten und Geschauten, wie wir es in den Novellen vom Gardasee und den Gedichten aus Gardone vor uns haben, wie eine Einkehr bei sich selbst.

Es mag noch eine Weile unentschieden bleiben, welcher Platz in der deutschen Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts dem Dichter Paul Heyse gebührt, allein es ist schon heute hoffnungslos geworden, ihm als angeblichem „Akademiker" oder „poetischem Frauenarzt" sein Anrecht überhaupt zu bestreiten oder ihn als einen „Parkkünstler" mit der wilden

und freien Natur in Gegensatz zu bringen. Der Unbekannte, der das Wort gesprochen: „Paul Heyse ist sehr männlich. Man findet ihn weich, weil er anmutig ist, weil eine vollendete Grazie seinen Schöpfungen ihr Gepräge verliehen hat. Man ahnt nicht, wie viel Kraft erforderlich ist, um diese Anmut zu haben“ (Brandes, Moderne Geister S. 63), steht in einem gewissen Sinne der Wahrheit und dem historischen Schlußurteil produktiver Kritik weit näher. Gibt es Zeiten, in denen die Menschen, mit leidenschaftlicher Ungeduld und fast rätselhaftem Widerwillen, sich gegen jede reine Klarheit der Sinne, jedes ungebrochene Lebensgefühl, gegen jede Freude am Besten der Welt auflehnen, so kommen unfehlbar andere, in denen alle diese Künstlereigenschaften Heyses allgemeines Bedürfnis werden. Dann werden ganz von selbst die Werke, in denen die Vorzüge des Dichters minder stark entwickelt sind, zurücktreten, die beseelte Anmut und das dauernde, warme Leben in anderen sich zum Gesamteindruck sammeln, die rein ästhetische oder formelle Durchbildung Heyseſcher Dichtung gegenüber ihrem Lebensgehalt, ihrer freudigen wie ihrer elegischen Wahrheit, ihrer erneuten und bleibenden Wirkung, als untergeordnet erscheinen. Den Genußfrohen wird dann jede Erörterung über Weite und Enge der Weltanschauung des Dichters müßig dünken, genug, daß es eine Weltanschauung ist und daß ihr Vertreter sich mit höchstem Recht darauf berufen darf:

Er diente dem Gott, der ihm der wahre geschienen.
Sag', was kann ein Sterblicher mehr? Drum mag es auch mir nun,
Den zu anderem Glauben das Herz hindrängte, vergönnt sein,
Meinen Göttern getreu hinfort mein Wesen zu treiben,
Wie ich muß und vermag!

# Wilhelm Hertz.

Wilhelm Hertz.

Herr Hartmann von Aue, der ritterliche Erzähler des „Iwein“, des „Gregorius vom Stein“ und des „Armen Heinrich“ steht, als ältester Vertreter einer Dichtung mit besonderem schwäbischem Gepräge, an der Pforte der Zeiten, in denen die Geschichte der deutschen Literatur unterscheidbare Gesichter und Gestalten zu zeigen beginnt. Ein Stück „Heimatkunst“ erscheint, lange ehe der Begriff vorhanden war, in ihm verkörpert. Der schwäbische Ritter, der als Kreuzfahrer Morgenland wie Abendland gesehen, dem die Minne Liebes und Leides getan hat, der die Gegensätze von Gott und Welt, Herz und Leib so redlich in sich auszugleichen sucht, der im „Armen Heinrich“ die Erkenntnis verkörpert, daß selbstlose Liebe und Treue hoch über allem Irdischen, auch über der Ehre des Rittertums stehen, ist mit seiner ruhigen Sicherheit, seinem unbefangenen Lebensmut, der Mischung von Tiefsinn und heiterem Behagen, mit seinem unerschütterlichen Gefühl, daß die Welt des Maßes nicht entraten könne, und der hellen Freude an klarer, anschaulicher, farbenreicher Darstellung schon der echte Schwabendichter. Bis auf das Ineinanderspiel überlieferter und selbsterlebter Poesie, überlieferter, die er sich durch sein glückliches Naturell zu eigen macht, erlebter, der er einen Zug ins Allgemeine zu geben trachtet, bis auf das Gefühl für den geheimen Reiz und Glanz, die oft im unscheinbar Wirklichen wohnen, zeigt sich Herr Hartmann den Heimatgenossen verwandt und ähnlich, die volle sechshundert Jahre nach ihm als schwäbische Dichterschule zusammengeschlossen und gebucht wurden. Wundersam genug berührt es uns, wenn wir, des Unterschiedes der Zeiten und Bildungen unbeschadet, bei dem jüngsten Dichter schwäbischen Blutes, bei dem „Münchner“ Wilhelm Hertz, auf Elemente und Eigenschaften treffen, die der schwäbische Epiker und Lyriker in den Tagen der Hohenstaufen aufgewiesen hat. Ein halbes Jahrtausend scheint gewisse Grundanlagen und Grundneigungen des schwäbischen Stammes so wenig verändert zu haben, wie den Himmel und die Höhenzüge des schwäbischen Landes. In dem Bewußtsein oder dem unbewußten Gefühl dieses dauernden heimatlichen Elements lassen schwäbische Dichter ihre Phantasie mit Vorliebe bei Bildern weit zurückliegender Zeit verweilen und vertrauen uralten Überlieferungen, mit voller Sicherheit

eigenes Leben in ihnen zu erkennen und das eigene Blut in ihnen rauschen zu hören. Dasselbe Etwas, das im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts Ludwig Uhland dazu brachte, mit frischerer Unmittelbarkeit und größerem Glück, als alle romantischen Zeitgenossen, aus der Fülle mittelalterlichen Lebens zu schöpfen, bewährte am Ende des Jahrhunderts seine volle Wirkung bei und in einem Dichter wie Wilhelm Hertz. Klaräugig, weltfroh, schwungreich und maßvoll, mit glücklichem Gleichgewicht der Sinne und der Seele erinnert dieser Dichter der Gegenwart in mehr als einem Zug an den ritterlichen Landsmann Hartmann von Aue. Die Lebensfülle und Unmittelbarkeit in den Dichtungen von Wilhelm Hertz gehört zu den wirksamsten Fragezeichen hinter den Lobpreisungen für die alleinseligmachende Modernität. Alle seine Dichtungen sind ein erneutes Zeugnis dafür, daß sich künstlerische Vollendung, nach wie vor, am liebsten mit klarer Schlichtheit und voller Gesundheit paart. Wohl handelt sich's hier um Eigenschaften, auf die schwäbische Dichter keineswegs allein Anspruch haben. Doch immerhin stimmt es zum Nachdenken, daß, verschwindende Ausnahmen abgerechnet, die Talente schwäbischen Ursprungs, auch die zweiten und dritten Ranges, die anderwärts so leicht jeder neuen Lockung der Mode und der Manier unterliegen, die gesunde Einfachheit wie ein Vätererbe wahren, und wenn es ihnen versagt ist, der Natur und dem Menschenleben neue Offenbarungen abzugewinnen, wenigstens die Wahrheit der poetischen Überlieferung nicht fälschen. In dieser Überlieferung ist ein sicheres Gefühl eingeschlossen, das in schwäbischer Luft niemals zu verkümmern scheint: ein Gefühl dafür, daß alles, was in die Phantasie des Dichters eintritt, erst zu Fleisch und Blut werden muß, wenn es als lebendige Poesie wirken soll. In siegreicher Weise tritt uns dieses Gefühl beim Vergleich der kleinen epischen Dichtungen von Wilhelm Hertz mit einer langen Reihe von Epen und Romanzen, die, gleich den seinen, dichterische Früchte des großen Baumes der germanistischen Studien sind, entgegen. Bei wie wenigen gilt das Goethesche Wort: „Alles Schreibens Anfang und Ende ist die Reproduktion der Welt durch die innere Welt, die alles packt, verbindet, neuschafft, knetet und in eigener Form wieder hinstellt", und wie gern könnte man eben dieses Wort über jede Würdigung der Schöpfungen von Wilhelm Hertz schreiben. Wenn wir uns dabei erinnern, wie lange schon der glückliche Dichtergeist, der immer in der Mitte der Dinge weilt und sich genug tut, in der engeren Heimat unseres Dichters waltet und dabei bis zu Hartmann von Aue und Gottfried von Straßburg zurückschaut, so tut das der individuellen Bedeutung und Wirkung des Dichters der Gegenwart keinen Eintrag, und es ehrt ihn, daß er im angedeuteten Sinne ein echter Sohn Schwabens ist. Eine runde, geschlossene, völlig selbständige Erscheinung bleibt er darum doch, und je seltener Erscheinungen seiner Art in der Literatur der Gegenwart sind, um so weniger darf der mäßige Umfang und die mäßige Zahl seiner

Dichtungen die Würdigung des in ihnen vorhandenen Reichtums hindern oder beeinträchtigen.

Was uns zuerst aus den Dichtungen von Wilhelm Hertz entgegenspringt, ist die Fülle weltfroher, durch und durch gesunder Sinnlichkeit, die Freude an der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, für die die Welt, so alt sie auch geworden ist, immer jung bleibt. Das Leben, sein letztes Ziel und sein Zweck, ist diesem Dichter nicht minder ein Rätsel als seinen dunkel grübelnden und wehmütig sinnenden Genossen, er fühlt die Schmerzen und die seelischen Erschütterungen, die dem Menschen nicht erspart bleiben, so unmittelbar und tief, als die Sänger, „deren Lerchen schwarz Gefieder tragen" (wie Anastasius Grün von Lenau sagt), aber die Stärke seines Lebensgefühls und der frische Wellenschlag, der ihm durchs Herz gegangen ist, verhindern ihn, die elegische oder pessimistische Stimmung Herr über sich werden zu lassen. Wer nur die lyrischen Gedichte von Hertz kennen lernte, würde zwar auch den Eindruck davontragen, daß sich hier eine lichte, unverwüstliche Jugendkraft und Genußfreudigkeit immer wieder siegreich über mancherlei Anfechtungen des Schmerzes uud manche tiefe Schatten der Erinnerung erheben. Er würde sogar meinen können, daß der Lyriker, der Gedichte wie „Märchentraum" und „Sternbotschaft", „Am Grabe meiner Mutter", „Wandrers Herbstlied", „Den Manen meines Bruders", „Am Grabe", „Bergeinsamkeit", „Immer stiller fließt das Leben", „Vision" und „Lautlose Nacht" geschaffen hat, zu den Dichtern gehöre, die im Lied öfter ihr Leid bezwingen, als Glück und Jubel ihres Lebens ausatmen. Doch Wilhelm Hertz erinnert selbst daran, daß er sein reiches Glück gelebt habe, und für die Charakteristik des Dichters ist die ungebrochene Lebensfreude, die Lust am Reichtum der Wirklichkeit, die seine kleinen erzählenden Dichtungen erfüllt und trägt, entscheidend. Die vier kleinen Epen „Lanzelot und Ginevra", „Hugdietrichs Brautfahrt", „Heinrich von Schwaben", eine Kaisersage, und „Bruder Rausch", die mit den „Balladen und Romanzen" zusammen den weitaus größten Teil der „Gesammelten Dichtungen" ausmachen, spiegeln in aller scheinbaren Objektivität die individuelle Art von Wilhelm Hertz auf das klarste und deutlichste. In ihnen ist die Probe gegeben, wie tief Anschauung und Gefühl des Dichters von der „blühenden Erdenherrlichkeit" getränkt sind, der er in einem seiner Jugendgedichte entgegenjauchzt, wie wahr er in einem anderen jeden neuen Lenz als den „Bruder seiner Seele" begrüßt hat:

Urkräftig weht mir durch die Brust
Dein blütenfrohes Walten —
Ein derber Drang nach Erdenlust
Und eigenes Gestalten,

sie bezeugen den unverschleierten Blick des Erzählers und betätigen die frische Phantasie, die sich einzelner Kerne aus der Welt der mittelalterlichen

Sage und Dichtung befruchtend, belebend und gestaltend bemächtigt. Die Gefahr, der die wenigsten Dichter, die diese Stoffwelt bevorzugten, je entronnen sind: Übersetzer und im besten Falle Nachbildner zu bleiben, scheint an Wilhelm Hertz niemals herangetreten zu sein. Auch wo er als Übersetzer und Bearbeiter aufgetreten ist, in seiner Übertragung des „Rolandliedes", in dem prächtigen „Spielmannsbuch", das französische Novellen in Versen aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert mit all ihrer kecken Weltlichkeit, ihrem Übermut und ihrem Humor wie mit all ihrer Lust an farbiger Schilderung wiedergibt, in seinen hochdeutschen Bearbeitungen von Meister Gottfrieds „Tristan und Isolde" und Meister Wolframs „Parzival", namentlich aber in der ersten, macht sich seine selbständige ureigene Dichtergabe so stark geltend, daß sich die Altersfalten in dem poetischen Gesicht der alten Gebilde völlig glätten, die eingeschlagenen Farben in neuer Frische wieder hervortreten, die Sprache den unmittelbaren Fluß des ursprünglichen lebendigen Vortrags zurückgewinnt, und alles Buchmäßige, das anderen Bearbeitungen anhaftet, bei ihm verschwindet. Wo unser Dichter aber nur den Stoff einer alten Überlieferung entnimmt, den Grundlinien eines Abenteuers zwar folgt, aber sich die Belebung in Erzählung, Charakteristik, Schilderung und Sprache vorbehält, da entstehen Dichtungen wie die obengenannten, die nicht nacherzählt, sondern nacherlebt sind, so stark haucht Wilhelm Hertz ihren Begebenheiten und Gestalten den eigenen warmen Atem ein. „Lieder vergangener Tage" nennt wohl der Dichter diese kleinen Epen selbst, und für die Art Bildung, die jede Photographie ohne weiteres jedem Gemälde vorzieht, mag der mittelalterliche Sagenstoff unbesehen als Beleg gelten, daß hier ein Stück „akademischer Kunst" vorliege. Wessen Auge jedoch für die unnachahmliche Bewegung lebendiger Wirklichkeit, wessen Ohr für die elementaren Laute ursprünglicher Natur geschärft ist, der fühlt im Vortrag dieser angeblich verschollenen Abenteuer das Geheimnisvolle erwachen, das nur von unmittelbarer, aus dem Innersten dichterischer Schöpferkraft strömender Poesie geweckt werden kann. Der ungeheure und doch für eine gewisse Gattung von Lesern und Urteilern gar nicht erkennbare Unterschied zwischen Dichtern, die nach „Vorbildern" arbeiten, und solchen, die das Blut, das in den Adern alter Vorgänger pulst, in den eigenen Adern pochen fühlen, das Leben, das andere vor ihnen gestaltet haben, in neuer Jugend und neuem Lichte erleben und schauen, wird bei Dichtungen wie den vier kleinen Epen von Wilhelm Hertz offenbar. Natürlich waltet auch hier ein Mehr oder Minder ob, und während zum Beispiel in „Lanzelot und Ginevra" und in „Heinrich von Schwaben" ein Mitspiel der Überlieferung leicht erkennbar ist, die mittelalterliche Sage gleichsam einen grauen Hintergrund bildet, von dem sich die frischen Farben und der warme Hauch der subjektiven Beteiligung des modernen Dichters hell, doch niemals grell abheben, erscheint die ganze Erfindung wie die Einzelbelebung und der Vortrag des „Bruder Rausch" so

vollständig in die Weltanschauung und das Gefühl getaucht, die Wilhelm Hertz eigen sind, daß eben nur noch ein paar goldne Fäden das Gedicht der Gegenwart mit der Überlieferung verbinden. Wollte man den Verlauf der Erzählungen kurz berichten, so würde gerade der bezeichnete Abstand zwischen den einzelnen Gedichten überzeugend zutage treten, nur möchte dabei den älteren der kleinen Epen insofern Unrecht geschehen, als sich die Unmittelbarkeit, die auch bei ihnen im Kolorit wie im Ton vorhanden bleibt, in dem kurzen Bericht nicht wiedergeben ließe. Kein Zweifel, daß sich „Bruder Rausch" und in gewissem Sinne auch „Hugdietrichs Brautfahrt" durch einen noch feineren Schimmer der Farben, noch gewinnenderen Fluß und Reiz des Verses auszeichnen als „Lanzelot und Ginevra" und „Heinrich von Schwaben", aber man soll nicht meinen, daß dieser Schimmer und dieser Fluß und Reiz den letztgenannten Gedichten überhaupt fehlten.

Wie alle Dichter seiner Art und Richtung strebt Wilhelm Hertz mitten im epischen Behagen und in der Freude an der Fülle der Welt doch nach Kürze und knapper Begrenzung. Das Bewußtsein, daß der echte Dichter in das anschauliche Bild und den schlagenden Ausdruck jederzeit eine Folge von Welteindrücken legen kann, ist bei ihm stark ausgeprägt, er hat, hier wiederum an seinen erlauchten Landsmann Uhland mahnend, immer nur mäßigen Wortaufwands bedurft, um das Zuständliche klar vor Augen zu stellen und die ganze Poesie der Stimmung, die in einer Situation liegen kann, voll auszuatmen. Die Beigabe schalkhaften süddeutschen Humors, die dem lyrisch-epischen Dichter verliehen ist, ihn übrigens nie zu den Seitensprüngen Scheffelschen Humors verleitet, hilft die erfreuliche Gedrängtheit seiner kleinen Epen wesentlich steigern. Der Lyriker in Hertz übt dieselbe knappe Selbstbegrenzung wie der Humorist, er durchhaucht Leidenschaftsdarstellung, Gefühlsausdruck und Naturbild mit zartem Schmelz, aber er begehrt innerhalb der erzählenden Dichtung kein selbständiges Recht, und höchstens im ersten Anschlagen der Töne, in der Schlußwendung eines epischen Gesanges streift er einmal die Fesseln ab, die ihm das Kunstgesetz der Epik auferlegt. Wilhelm Hertz bestätigt vollauf und überall, daß der erzählende Dichter in Versen den höchsten Reiz der Mannigfaltigkeit, die vollste Beweglichkeit und den Wechsel der Wirkungen erreichen kann, auch wenn er das Stilgesetz der poetischen Erzählung streng einhält und das einheitliche epische Maß als unerläßlich betrachtet. Als einfachstes und natürlichstes Maß, innerhalb dessen der Dichter sich mit großer Freiheit bewegen kann, gilt Hertz das Reimpaar, dem er, ohne Anlehnung an ältere Muster, mit seinem Künstlersinn alle Verschiedenheiten der Sprache und der Bilder, die innerhalb einer durchgeführten Form möglich sind, aufprägt. Auch hier kommt es dem Dichter zugute, daß sein Sinn für die innerste Musik des poetischen Vortrags geschärft ist, daß er bei seinem Drang zum Elementaren, zum Ursprünglichen und darum nie Vergänglichen die Elemente der Sprache

bevorzugt, die dem Naturlaut noch am nächsten stehen. Vergleicht man seine epischen Dichtungen miteinander, so zeigt sich, daß der Dichter in dem Maße, wie seine Neugestaltung mittelalterlicher Stoffe sich immer mehr zu lebendig selbständiger Poesie ausgewachsen hat, seinem Ideal des Ausdrucks in der Sprache immer näher und im „Bruder Rausch" am nächsten gekommen ist. Er erscheint inmitten des trotzigen und verzweifelten Ringens nach neuen Wirkungen, in seiner schlichten Sicherheit und unbeirrten Kraft wie einer, der zum Elfentanz auf verborgener Waldwiese geladen war:

Kommt ein verirrtes Sonntagskind,
Ein Spielmann, der auf Lieder sinnt,
Der wird in Huld und Gnaden
Zu ihrem Fest geladen.
Sie schenken ihm das Laub vom Hag:
Das wird zu Gold am goldnen Tag.

Als am 7. Januar 1902 der lebensvolle und liebenswürdige Dichter aus dem Leben schied, zeigte sich eine in den literarischen Kämpfen der jüngsten Vergangenheit ganz selten gewordene, nahezu verschwundene Übereinstimmung aller ästhetischen Parteien von rechts und links, ein schier wunderbarer Einklang freudigen Lobes für den Verstorbenen. Es war, als ob allerseits gefühlt werde, daß der Besitz einer so durch und durch gesunden, mit den Urelementen poetischer Anschauung und Belebungskraft getränkten, mit kräftigem Natur- und feinem Kunstgefühl erfüllten Erscheinung, wie der Dichter des „Bruder Rausch" und der poetische Erneuerer von Meister Gottfrieds „Tristan und Isolde", gewichtig in die Wagschale jedes literarischen Bekenntnisses falle. Einen Augenblick lang wußten alle, daß dieser schwäbische Poet, der in schlichter unbeirrter Sicherheit und Sachlichkeit seines eigenen Weges gegangen war, dem Endziel phantasievoller und reiner Gestaltung doch ein gutes Stück näher gekommen sei, als hundert Zielbewußte, auf den Fahrrädern moderner Programme und den Automobilen der Selbstberäucherung. Dergleichen Augenblicke der Besinnung pflegen leider nicht anzudauern, aber in ihnen ist man allerseits empfänglich für die Würdigung eines ganz selbständigen, ganz aus seinen eigensten Wurzeln und in seinem eigenen Boden erwachsenen Talents. Unter den zahlreichen Studien und Nekrologen, die dem Gedächtnis des Epikers, Lyrikers und poetischen Übersetzers Wilhelm Hertz gewidmet wurden, war wohl der auch selbständig erschienene von R. Weltrich der erfreulichste. Den innersten gesunden Kern der Persönlichkeit und der dichterischen Eigenart des Dichters feinfühlig heraushebend, das außerordentlich Harmonische der Erscheinung und der Tätigkeit des Mannes mit besonderem Nachdruck betonend, einen vom Schicksal begnadeten Menschen in ihm erkennend, den Gemütsreichtum, den Gesinnungsadel und die vornehme Genußfreudigkeit, die in Wilhelm Hertz so glücklich gemischt und ausgeglichen waren, nach Gebühr würdigend, rühmt

Weltrich das aufstrebende, sorgenfreie und im höchsten Sinne maßvolle Dasein, das dem Helden seines Nekrologs vom Glück gegönnt wurde. „Was zur Wohlgestimmtheit dieses Lebens nicht am wenigsten beitrug, ist der Umstand, daß Wilhelm Hertz keinen Zwiespalt von Neigung und äußerem Beruf zu erfahren hatte und daß die beiden Seiten seiner Begabung und Geistesrichtung, die dichterische und die wissenschaftliche, einander ergänzten. Im Fach der deutschen Literaturgeschichte und Sprache an Hochschulen wirkend, hat Hertz die seinen Studien angemessene und ihm erwünschte amtliche Stellung gefunden und hat als Gelehrter auf dem Gebiete der Germanistik, der Sagenforschung und der Altertumskunde sich literarisch betätigt.“ Den Wert der wissenschaftlichen, zumeist kleineren, aber meisterhaft sicheren, gründlichen und formell vollendeten Arbeiten des Dichters darf man mit allem Recht hoch anschlagen. Der Reichtum seines Wissens, obschon er sich nie zur Unzeit und am wenigsten in den Dichtungen von Hertz hervordrängte, bewährte sich in den wissenschaftlichen Arbeiten des Literaturprofessors an der Münchner Technischen Hochschule. Ohne Frage kam es den Abhandlungen zugute, daß das Gefühl ihres Verfassers für den Reiz der Abrundung und des sprachlichen Ausdrucks außerordentlich geschärft war. Umgekehrt wird aber auch geltend gemacht, daß die wissenschaftliche Arbeit unseren Poeten gefördert habe, indem sie vor seiner Phantasie eine Stoffwelt ausbreitete, die episch neuzugestalten ihn immer wieder anlockte. Weltrich und Golther, auch viele andere haben sich mit gutem Grund auf die Wechselwirkung der germanistischen Studien und der Dichtungen von Wilhelm Hertz berufen. Wenn jedoch der erstere geradezu ausspricht: „Lebenseindrücke haben Wilhelm Hertz zum Lyriker gemacht; der Epiker Hertz aber ist aus den altdeutschen, angelsächsischen, altfranzösischen und altbretonischen Studien des Forschers und Dozenten emporgewachsen,“ so scheint er doch die Fülle und Frische des persönlichen Urquells auch der Hertzschen Epik viel zu gering zu veranschlagen. Die Stärke der vom Leben und der lebendigen Anschauung genährten Phantasie verleugnet sich gerade in den kleineren epischen Dichtungen von Hertz nicht, ihr Abstand von den akademischen Produkten anderer „germanistischer Dichter“ ist ein ganz außerordentlicher; Hertz gehört zu den Belebern alter Überlieferungen und Sagen, die das untrüglichste Gefühl für das Dauernde im Vergangenen in sich tragen, die das Leben, das andere vor ihnen gestaltend ergriffen haben, in neuer Jugend schöpferisch erleben und schauen. Er war also der Stoffwelt, die seine Wissenschaft vor ihm ausbreitete, in weit minderem Maße zu Dank verpflichtet, als es vielen scheinen will, ja er durfte sich des subjektiven, ihm allein gehörigen, rein poetischen Instinktes berühmen, der ihn das Leblose, Zufällige, bloß Historische in seinen Stoffen und Sagenüberlieferungen weit hinwegschieben und alle Kraft in der Belebung des menschlich Ergreifenden, menschlich Bleibenden sammeln ließ.

Beruhen doch auch die großen Vorzüge der Hertzschen Erneuerungen mittelhochdeutscher und altfranzösischer Dichtungen („Rolandslied", „Aucassin und Nicolette", die poetischen Erzählungen der Marie de France und die anderen Gedichte des „Spielmannsbuches", Wolframs „Parzival" und Gottfrieds „Tristan und Isolde"), Erneuerungen, die bewußt auf der Grenze wissenschaftlicher und poetisch-künstlerischer Arbeit verbleiben müssen, vor hundert ganz achtbaren Bemühungen, zum Teil auf jener Unmittelbarkeit. Selbst wo Hertz sich mit der Nachempfindung begnügen wollte, ist sie, unwillkürlich, unbewußt, Neuempfindung geworden. Bei der Stärke seines poetischen Gefühls, der sicheren Bildkraft seines Gestaltungstriebes, hatte er eben nicht nötig, sich ängstlich an alte Vorbilder anzulehnen und war gewiß genug, den Hauch und Schimmer des Sagen- und Märchenhaften, der zu seinen Stoffen gehörte, doch niemals mit plumper Hand wegzuwischen.

Die äußere Lebensgeschichte des Dichters zeigt einfache Umrisse, ohne mit den Worten: „er lebte, nahm ein Weib und starb" erschöpft zu sein. Wilhelm Hertz war am 24. September 1835 in Stuttgart als Sohn eines Landschaftsgärtners geboren. Seine Mutter starb, als sie ihm das Leben gab, den Vater verlor er bereits im sechsten Lebensjahre. So wurde der Verwaiste im Hause seiner Großmutter väterlicherseits erzogen. Er durchlief die ersten sieben Klassen der Realschule zu Stuttgart, kam im sechzehnten Jahre auf den Bergheimer Hof bei der Solitude, um die Landwirtschaft zu lernen. Aber obschon die Naturumgebung des Hofes seinen poetischen Sinn anregte, so zeigte er für die Wirtschaft selbst geringe Neigung. Er entschloß sich noch zum Studium, bezog das Obergymnasium zu Stuttgart und ging 1855 nach Tübingen, um Philosophie und Ästhetik zu studieren. Bei Köstlin, Holland, A. Keller hörte er Vorlesungen und trat in persönliche Beziehung zu Uhland, dessen Vorbild in seinem Leben, seiner wissenschaftlichen Methode, seiner Dichtung unverkennbar ist, ohne daß man jemals den Eindruck der Nachahmung empfinge. Nach drei Jahren Studiums erwarb er mit der Schrift „Über die epischen Dichtungen der Engländer im Mittelalter" die philosophische Doktorwürde und ließ die erste Sammlung seiner „Gedichte" (1859) erscheinen. Auch ein Drama „Ezzelin" warb um den 1856 von König Max von Bayern ausgeschriebenen Preis. Im Frühling 1859 trat Hertz, während der Kriegsbereitschaft, als Leutnant in das württembergische Armeekorps ein, nahm aber, als es nicht zum Kriege kam, den Abschied und ließ sich im Herbst des gleichen Jahres in München nieder.

In den ersten sechziger Jahren unternahm er Studienreisen nach England und Frankreich, besonders ein längerer Aufenthalt in London wurde für ihn wichtig. 1862 habilitierte er sich als Privatdozent an der Münchner Universität, 1869 wurde er als außerordentlicher Professor der deutschen Sprache und Literatur an die technische Hochschule berufen, 1878

zum ordentlichen Professor ernannt. Seine akademische, wie seine literarische, wissenschaftliche Tätigkeit erfreute sich höchster Anerkennung; was er vortrug, behandelte er lebendig, was er kritisch untersuchte, verglich und darstellte, behandelte er gründlich, feinfühlig, scharfsinnig.

Der Dichter stand bei alledem im Vordergrunde; seine Bearbeitungen und Übertragungen kamen freilich der Wissenschaft nicht minder zugute als der poetischen Literatur. Denn da diese Nach- und Neudichtungen das tiefste Verständnis für Zeit und Zustände, denen die Originale entsprungen sind, nirgends missen lassen und die völlige Vertrautheit ihres Verfassers mit der gesamten mittelalterlichen Welt nicht nur in Einleitungen und Anmerkungen bekundeten, so wirkten sie spornend und anregend auf ganze Reihen jüngerer Fachgenossen. Hertz selbst hat niemals daran gedacht, seine wissenschaftliche Tätigkeit für wertvoller und wichtiger anzusehen, als seine poetische, aber er hat auf wissenschaftlichem Gebiet so strenge Anforderungen an sich selbst gestellt als auf dichterischem. Sein durchbildeter Geschmack duldete keine bloße Materialzusammenschleppung und Anhäufung, ein Ziel der Vollendung war in allem enthalten, was er ergriff und ausführte.

Die poetische Fülle und Frische seiner epischen Kraft wurde durch die Zweifel und inneren Kämpfe, denen der Denker weder entrann, noch auswich, niemals in Frage gestellt. Wilhelm Hertz gehörte zu den immer seltener werdenden Dichternaturen, die die Welt nicht früher am Ringen ihrer Seele teilnehmen lassen, als bis der Höhepunkt eines Sieges oder eines klaren Verzichts erreicht ist. Wie „Bruder Rausch“ alles in allem als die zugleich ursprünglichste und tiefste seiner Dichtungen angesehen werden muß, so tritt in ihr auch diese Seite seiner Natur, die keine Frucht grün und herb vom Baum riß und nur gestaltete, was er in sich abgeschlossen hatte, hell und leuchtend zutage. Er vermaß sich nicht, die ewig unlösbaren Rätsel des Lebens und Todes zu lösen, aber er stellte ihnen, in tapferer Bescheidung, eine Mitte des Daseins gegenüber, die ihm vollkommen gehörte. Wer aus „Bruder Rausch“ nicht herauslesen kann, welche Höhe der Dichter erreicht hatte und nur ein Stück „anmutiger Überlieferung“ findet, läßt sich eben einen guten Teil des besten Gehalts der Dichtung entgehen. Und das gleiche gilt von der Kritik, die bei Hertz nur die Formfreude der „Münchner Dichterschule“ wiederfindet. Es braucht hier nicht nochmals betont zu werden, daß Hertz als Dichter volle Selbständigkeit erwies und behauptete, obschon er sich dem Dichterverein der „Krokodile“ anschloß, an beiden „Münchner Dichterbüchern“ lebendigen Anteil nahm. Der schlichte, ruhige, feste, geistvoll behagliche Mann verleugnete seine schwäbische Natur weder geistig noch persönlich. Mit tiefster Wahrheit durfte ihm Paul Heyse, der Lebensgenosse durch vierzig Jahre hindurch, nachrühmen, daß er jugendfrisch, ein stolzer Zecher an des Lebens Tische gesessen und sein goldnes Lachen — niemand

lachte so! — jeden in der Seele froh gemacht habe. Die ganze Gewalt eines in sich gesammelten Lebens erfüllt seine Poesie. Und mit Uhland und Mörike, den Landsleuten, denen er als Dritter zur Seite tritt, wird er des Glücks teilhaftig sein, daß der mäßige Band seiner „Gesammelten Dichtungen“ hinreichen wird, ihm dauerndes Leben, nicht nur in der Geschichte der deutschen Literatur, sondern vor allem in der lebendig wirkenden, fort und fort genossenen Dichtung zu sichern.

# Marie von Ebner-Eschenbach.

Marie von Ebner-Eschenbach.

In ihrem Lebensabend, ganz vor kurzem, hat Marie von Ebner-Eschenbach, die „hervorragende, deutsch-österreichische Erzählerin", wie die Literaturkundigen sagen, die sich hüten, allzu enthusiastisch zu sprechen, weil es doch keineswegs gewiß ist, daß das zwanzigste Jahrhundert sein Siegel auf die Zensuren aus dem neunzehnten drücken wird, in Wahrheit die größte deutsche Dichterin des jüngsten Menschenalters, einen denkwürdigen Roman „Agave" herausgegeben. Nicht darum denkwürdig, weil diese Künstlergeschichte aus den Tagen der welschen Frührenaissance, genau betrachtet, die erste historische Erzählung der Verfasserin ist. Man braucht sich ja nur an Marie von Ebners Anfänge im historischen Schauspiel, an „Maria von Schottland" und „Marie Roland" zu erinnern, um zu wissen, daß ein starker Zug zu der Kunst, bei der sich eigene Gestalten und eigene lebendige, dichterische Ideen in einem Stück Vergangenheit verkörpern, in der Phantasie der Dichterin nicht von gestern ist. Viel unmittelbarer aber als die Frage, ob Frau von Ebner wohltue, ihre Leser wieder einmal vom sicheren Boden wienerischer und österreichischer Gegenwart hinwegzuführen, berührt uns die andere, ob die Künstlergeschichte „Agave" ein Spiegelbild eigener künstlerischer Erlebnisse der Dichterin sei und ob diese in der Resignation, mit der ihr Held, nach großen Anläufen, zu seiner ursprünglichen, bescheidenen Kunstübung zurückkehrt, ein Stück persönlichen Schicksals und persönlicher Resignation wiedergegeben habe? Bringt man die ganze und tiefe Bedeutung der Erzählungen Marie von Ebners, die Mannigfaltigkeit wie die Ursprünglichkeit ihrer Gestaltenwelt in Anschlag, so hat man freilich das Gefühl, die Dichterin von „Bozena" und „Unsühnbar" könne diese und andere lebensvolle Schöpfungen ihren dramatischen Versuchen gegenüber nicht so anschlagen, wie Antonio Venescos bemalte Schüsseln und Krüge, gegenüber seinem einen großen Meisterbilde. Doch wenn man sich erinnert, daß es der Traum schon der jugendlichen Komtesse Marie Dubsky gewesen war, als sie im Wiener Burgtheater die Grillparzernachahmungen sechsten Grades und die Scribeübersetzungen, neben Schillers klassischen Dichtungen, anschauen mußte, das deutsche Theater zu reformieren, oder wenn man in der Novelle „Der Spätgeborene" die charakteristische Stelle von der langen

Kette niedergehaltener Empfindungen, von dem Lebensweg liest, der „nur ein unterdrückter Schrei war", so kann man anderer Meinung sein. „Ein stillschweigendes Verzichten so lange geübt, bis sich im fortwährenden Selbstbesiegen sogar die Kraft des Wunsches abgestumpft. Eine Reihe fehlgeschlagener Hoffnungen, über die niemals eine Klage sich ihren Lippen entrang. Um sie, wohin sie blickte, der Sieg der Mittelmäßigkeit, der Parteilichkeit." Wer das erlebt hat, mag wohl einen anderen Vergleich zwischen seinen Jugenddichtungen und späteren erfolgreichen Werken ziehen, als die Kritik und die öffentliche Meinung, die die Bedeutung der Werke nach ihrer Wirkung einschätzen. Und dann, im Symbol verrückt sich das Bild der Dinge leicht um ein weniges. Daß der Malerroman „Agave" und die Gegenüberstellung Masuccios und seines Schülers, subjektive Bedeutung haben, sieht natürlich der unbefangenste Leser. Nur ist's ebensowohl möglich, diese Bedeutung im Gegensatz des selbstlosen Schaffensdranges, der unablässigen, wenn schon uneinträglichen Kunstübung Masaccios und des brennenden Ehrgeizes und selbstischen Verlangens seines Schülers zu suchen. Marie von Ebner-Eschenbach nimmt unter den zahlreichen schöpferischen Talenten unserer Literatur, die der Nichterfolg, der frevle Hohn der Findigen und Erfolgsicheren gegen den pflichttreuen künstlerischen Idealismus, die Geringschätzung einer Kritik, die ihren Maßstab mit hundert bunten Lappen von jeder Farbe und Aufschrift umkleidet, aber nie einen anderen Maßstab hat, als den der augenblicklichen Geltung jedes Talents, nicht gebeugt, noch auch nur einen Augenblick beirrt hat, einen ersten Platz ein. Sie hat unterscheiden gelernt, wie dem Künstler, der seine Gebilde mit seinem Herzblut tränkt, und wie dem anderen zumute ist, der eine zusammengebraute, irgendwo abgezapfte Flüssigkeit für gut genug dazu hält. Sie hat ein volles Recht, ihr eigenes Sein und Schaffen mit dem des selbstlosen Florentiners in „Agave" verglichen zu sehen. Daß freilich auf die besondere Beschaffenheit jenes „Herzblutes" noch immer viel ankomme, hat Marie von Ebner selbst ausgesprochen Doch wem unter allen Schriftstellern und Schriftstellerinnen ihrer Tage, könnte man wärmeres, reineres, gesünderes Herzblut nachrühmen als gerade ihr?

Seit einer Reihe von Jahren sind die biographischen Studien über die große Erzählerin ins Kraut geschossen. Schloß Zdislavic in Mähren und das längst verschwundene Rabenhaus in Wien, die langjährige Wohnstätte, in der Marie von Ebner, von der Komtesse bis zur Exzellenz, des Lebens Wandlungen erfahren hat, sind durch Erinnerungen und Abbildungen bekannte Stellen geworden. Ihr Leben, in seiner Klarheit und schlichten Kraft, ist viele Male beschrieben und namentlich am siebzigsten Geburtstag der Dichterin nach allen Seiten hin beleuchtet worden. Gräfin Marie Dubsky, am 13. September 1830 geboren, reichte bereits in ihrem achtzehnten Lebensjahr einem geliebten Vetter, dem kaiserlichen Geniehauptmann

Moritz von Ebner-Eschenbach, der als Feldmarschallleutnant im Jahre 1898, nach einem halben Jahrhundert, von ihrer Seite gerissen wurde, ihre Hand. Sie wohnte mit ihm einige Jahre in Klosterbruck in Mähren, wohin die Ingenieur-Akademie, an der Baron Ebner als Lehrer wirkte, verlegt worden war, siedelte aber 1856 nach Wien über, wo sie seitdem dauernd gelebt hat. Ihre Entwickelung war eine wesentlich innerliche. Die glückliche Stellung, die sie im Leben einnahm und die ihr durchaus zum Segen gereichte, ihr zur freien Einsicht in Weltzustände und die verschiedensten Menschencharaktere verhalf, hätte einer minder groß angelegten, minder wahrhaftigen und strebsamen Natur gefährlich werden können. Ihr war sie nur ein Sporn zur geistigen Vertiefung, zur ernsten Hingebung an ihre künstlerischen Vorsätze. Historische und literarische Studien, fortgesetzte Versuche zu dramatischer Bewältigung der Handlungen und Gestalten, die ihre Phantasie erfüllten, schützten die junge Frau vor dem Untersinken in die Leere der Gesellschaft und Geselligkeit, in der sie sich viel bewegen mußte. Da sie kinderlos blieb, so konnte sie einen guten Teil der Liebe, Sorge und treuen Sorgfalt, die ihr eigen waren, den Geschöpfen ihrer Phantasie zuwenden. Übrigens unterliegt es keinem Zweifel, daß sie nach ihrer Natur und ihrem innersten Antriebe hätte schaffen müssen, auch wenn ein halb Dutzend Blondköpfe auf sie unmittelbaren Anspruch gehabt hätten. Ihr Traum freilich, der deutschen Bühne eine Folge von Werken zu geben, brachte ihr zunächst nur herbe Enttäuschungen. Das Trauerspiel „Maria von Schottland“ fand an Ed. Devrient einen tapferen Vorkämpfer, der der in seinem Sinne vielverheißenden Erstlingsdichtung in Karlsruhe zu theatralischer Verkörperung und einem Erfolg verhalf. Die Dichtung hielt mit ihrem Gehalt und ihren Mängeln selbst einen Beurteiler wie Otto Ludwig in Atem; schade nur, daß seine eingehende Kritik erst volle dreißig Jahre später in Adolf Sterns und Erich Schmidts Ausgabe von Ludwigs „Gesammelten Schriften“ ans Tageslicht kam. So scharf Ludwig die Einflüsse Schillers und Scribes, die er wechselnd im Stück der Ebner-Eschenbach wahrzunehmen meinte, auch abwies und so sehr ihm (der selbst eine Tragödie „König Darnley“ plante, in der die Schottenkönigin durchaus die bewußt Schuldige sein sollte und mußte) die Märtyrerrolle widerstrebte, in der Frau von Ebners Maria Stuart umsonst nach dem Rechten sucht und den nichtswürdigen Darnley nur mit dem dämonisch gewalttätigen Bothwell vertauscht — er konnte doch nicht umhin: „das Vermögen der Poesie in nicht gewöhnlichem Grade“ in der Dichtung zu erkennen. Er fand, daß Fortgang und Schluß des Trauerspiels dessen Anfänge weit überragte. „Nach dem Ende des Stückes, wo ganz wider die Regel weniger Handlung ist, sind keine äußerlichen Mittel, die Sprache verläßt die Prosa der Rhetorik und wird an vielen Stellen von großer, poetischer Schönheit und auch die Charakteristik verliert mehr und mehr das Abstrakte und Schablonenhafte!“

Und: „es ist nicht bloß die äußerliche Geschicklichkeit, auch eine höhere im Markieren, Halbzeigen und eine merkwürdige Kunst der Berechnung der Eindrücke auf den Zuschauer.“ Vergegenwärtigt man sich, von wie wenigen Stücken aus dem Anfang der sechziger Jahre Otto Ludwig nur halb so viel gerühmt haben würde, so muß man doppelt beklagen, daß sich dies Urteil im Schacht seiner Shakespearestudien verbarg. Wohl wäre es damals nicht halb so schwer in die Wagschale literarischer Erkenntnis und dramaturgischer Entschließungen gefallen, als heute, dreißig Jahre nach dem Tode des Dichters.

Doch über dem dramatischen Schaffen der Dichterin waltete, einmal für allemal, kein lichtes Gestirn. Ihre „Marie Roland“ war ein bedeutender Schritt über „Marie von Schottland“ hinaus, eine Tragödie der fleckenlosen Selbstgerechtigkeit, mit der sich die Egeria der französischen Girondisten, trotz ihrer Leidenschaft für den schönen und edlen Buzot, rein erhält, im Frieden mit ihrem Gewissen zu bleiben wähnt, weil sie den göttlichen Gedanken der Freiheit in sich gepflegt, sich und alle ihrigen vor dem Bündnis mit den Blutmenschen der Revolution, mit Marat, Danton und Robespierre, bewahrt hat. Erst zuletzt überkommt sie die Ahnung, daß ihr die höchste, echteste Lauterkeit, die vor dem Gedanken der persönlichen Vernichtung des politischen Gegners zurückscheut, daß ihr Demut und bescheidene Selbsterkenntnis gefehlt haben, und daß sie gar nicht so gewaltig aus der Zahl der Opfer hervorragt, als sie im Gefühl ihrer Redlichkeit und Tugend geglaubt hat. Erst diese selbstlose Läuterung hebt sie auf eine ethische Höhe, die uns den innersten Herzensanteil abgewinnt. Die ganze mächtige Anlage, das starke und reine Pathos der Tragödie hätte auf alle Fälle eine wärmere Begrüßung verdient, als ihr zuteil ward. Wären Bühne und literarische Kritik minder gleichgültig gegen die echte Talentprobe gewesen, die Marie von Ebner abgelegt hatte, so würden wenigstens ein paar aufmerksamere und unterscheidungsfähige Beurteiler auf die Wendung aufmerksam geworden sein, mit der sich die Dichterin bald darauf zum Schauspiel aus der Gegenwart wandte. Zwar das Märchendrama „Die Prinzessin von Banalien“ scheint noch ein Nachklang zu Grillparzers „Traum ein Leben“ und Raimunds Märchendichtungen gewesen zu sein. Aber die Schauspiele „Die Schauspielerin“, „Das Geständnis“, die kleinen Dramen „Die Veilchen“, „Ohne Liebe“, „Am Ende“, auch die Komödie „Die Selbstsüchtigen“ und endlich das dreiaktige Lustspiel „Das Waldfräulein“ (das 1873 im Wiener Stadttheater zur ersten Aufführung und zu einer Reihe von Aufführungen kam), enthielten auf alle Fälle Charaktergestalten und Sittenbilder aus einer Welt, die niemand so treffend, so vorzüglich zu schildern wußte, als eine künstlerische Natur, die ihr durch Geburt und langjährigen Verkehr angehörte, und doch geistig nach allen Richtungen hin über sie hinausgewachsen war. Ich selbst habe nur das einaktige Stück „Am Ende“ auf der Bühne gesehen

und keinen Augenblick gezweifelt, daß in dieser „dramatisierten Novelle“ der Keim zu einer wahrhaftigen und lebensvollen Komödie steckt. Es ist im höchsten Maße bedauerlich, daß er unentwickelt blieb, daß so viel treue und feine Beobachtung, so viel feines Gefühl und warmes Leben dem deutschen Gesellschaftsdrama, wenn auch zum Glück nicht der Poesie, verloren gingen. Gleichwohl darf man sagen, die dramatischen Elemente, das Talent, gewisse Begebenheiten und Konflikte in dramatischer Konzentration zu sehen, sind der Erzählerin zugute gekommen, als Marie von Ebner einmal den Entschluß gefaßt hatte, sich mit ihrem schöpferischen Vermögen einer Form zuzuwenden, die sie den harten Kämpfen um die Bretter und auf den Brettern entzog. Auch mag immerhin zugegeben werden, daß das Talent der Dichterin bei fortgesetzter dramatischer Laufbahn mit einer Neigung zu anmutiger Detaillierung zu kämpfen gehabt haben würde, die sich nunmehr frei entfalten konnte, ohne der künstlerischen Knappheit, wo sie notwendig bleibt, Eintrag zu tun.

Mit der ersten Sammlung ihrer „Erzählungen“ (1875) und mit „Bozena, Geschichte einer Magd“ betrat die Wiener Schriftstellerin das neue Gebiet, auf dem sie die Eindrücke ihrer Welterfahrungen und inneren Erlebnisse alsbald ausgiebig zu verwerten vermochte. Nicht umsonst war sie zur Hälfte in Zdislavitz aufgewachsen und kannte die Typen wie die Ausnahmegestalten des mährischen Landvolks mindestens so gut, als die tausend Herrengeschlechter, die in Österreich noch etwas ganz anderes und sehr viel mehr bedeuten, als in allen übrigen Kulturländern. Nicht fruchtlos hatte sie so viele Jahre im Wiener Rabenhause, zwischen dem Haarmarkt und der Rabengasse gewohnt, war in anderen Häusern von Alt- und Neu-Wien heimisch gewesen und überschaute alle Eigentümlichkeiten des hauptstädtischen Bürgerlebens, bis zu seinen verstecktesten Winkeln und seltsamsten Sonderlingen. Sie schöpfte aus dem Vollen, als sie in den größeren und kleineren Gebilden ihrer ersten Erzählungen, in der „Ersten Beichte“ und „Ein Spätgeborener“, persönliche Erinnerungen in einfacher herzergreifender Weise verkörperte, und nicht minder aus dem Vollen in „Chlodwig“ einer kleinen innerlichen Tragödie aus den Komtessenkreisen, und in der Erzählung „Ein Edelmann“, wo sie die stillen Kämpfe, die mit der Verzichtleistung auf angeborene Vorrechte verbunden sind, in ganz anderer Weise menschlich nahe brachte, als die herkömmlichen Mißheiratsgeschichten. Die beste dieser Erstlingserzählungen, „Die Großmutter“, bekundete den Tiefblick der Dichterin für die verborgenen Gemütsregungen und die Seelenregungen, die in der unschönen Hülle eines von Not und harter Arbeit durchzogenen Lebens ruhen. Und ihre erste größere, epische Erfindung „Bozena“ stellt mit überzeugender Kraft und Wärme das reiche und opfervolle Innenleben eines der Menschenkinder dar, an denen die große und schöne Welt achtlos vorübergeht, in denen jedoch der Adel der höchsten Pflichterkenntnis lebt und

wirkt. Das derbe slawische Dorfmädchen, die mit dem eigenen heißen Blute zu ringen hat, empfängt aus ihrem Gewissen heraus die Weisung, einen Fehltritt, eine Pflichtversäumnis, mit unablässiger Mühe und unermüdlicher Treue zu sühnen. Nichts vermag sie fortan von dieser Lebensaufgabe abzulenken, selbst das Gelingen all ihrer frommen Vorsätze erscheint ihr nur wie eine Abschlagszahlung auf das, was sie schuldig geworden ist, und sie schenkt sich schließlich die öffentliche Buße nicht, zu bekennen, was sie ursprünglich zu ihrer vielbewährten und tapferen Opferwilligkeit getrieben hat. Bozena ist eine Gestalt, in der der urälteste und ewigste Adel der menschlichen Natur zu reiner und großer Wirkung gelangt, und diese Wirkung erscheint um so voller, nachdrücklicher, als die Gestalt nicht in Ausnahmezustände hineingestellt ist. Der Hintergrund zu dieser Geschichte einer Magd, die Schilderungen des Lebens, mit welchem Bozena zu ringen, zu rechnen, das sie zu bestehen hat, ist von entzückender Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit. Das mährische Leben, mit seiner Mischung von Deutsch und Slawisch, das Treiben auf den Landgütern, den kleinen Städten wie den Dörfern, war der Dichterin so vertraut, daß sie sogar in Gefahr kommt, die Heldin über den Nebengestalten aus dem Auge zu verlieren und den Reichtum lebendiger Anschauung, treffender Genrebilder aus Altösterreich überwuchern zu lassen. Luise von François, die in der slawischen Magd „eine Kentgestalt aus dem Volke, von Shakespearescher Originalität" erblickte und sie nur mit Dickens' prachtvollem Schiffer und Fischer Peggotty (aus „David Copperfield") zu vergleichen wußte, schalt nicht mit Unrecht über die Ablenkung der Teilnahme von der Hauptsache. Nur freilich, daß von all den bunten und charakteristischen Figuren des Romans sich doch nur das ergreifende Bild der Landmagd mit der Seele einer tragischen Heldin, unvergeßlich einprägt.

„Dorf- und Schloßgeschichten" betitelte Marie von Ebner-Eschenbach eine spätere Sammlung größerer und kleinerer Erzählungen und drückte mit diesem Titel glücklich das Charakteristische ihrer Lebensdarstellung und Lebenserkenntnis aus. In natürlichem und freiem Wechsel der Lebenskreise, deren Gestalten und Geschicke sie fesselten, hielt sie das Leben als eine Ganzheit fest. Die Richtung auf ausschließliche Ergründung von Augenblickserscheinungen, die Vorstellung, daß durch die Einflüsse des modernen Geistes auch nur eine der elementaren Grundbedingungen des Lebens gewandelt, auch nur einer der echten Werte des Menschenherzens und der Menschennatur umgeprägt werden könnte, forderte gelegentlich ihre Satire und den heitersten Spott heraus oder wird Anlaß zu Erzählungen, wie „Verschollen" und wie „Bertram Vogelweid", in denen die Dichterin ihre volle Geringschätzung des Köhlerglaubens an den alleinseligmachenden Zeitgeist nicht verleugnet. Sie ist viel zu geistreich und zu unbefangen, um die paar vollberechtigten Bestrebungen, die auch in der jüngsten Gärung zutage traten, zu mißachten

oder zu verkennen. Aber der ethische Grundzug ihres ganzen Wesens sträubte sich gegen die Einseitigkeit, die Maßlosigkeit und die freche Überhebung der Losung: „Ich habe Talent und weiß es!“ „Und dann, was weiter? Pferde, Hunde, Ferkel haben Talent. Talent, mein Lieber, ist viel und nichts. Was du daraus machst und was dieses ‚du‘ für ein Ding ist, darauf kommt's an.“ Das Weltgefühl der Ebner-Eschenbach, ihr dichterischer Instinkt für alles Hohe und Tiefe, was war, ist und sein wird, schließt jede Versuchung, Menschennaturen und Schicksale im Lichte der Mode zu sehen und jede Verengung und Verödung des weiten, reichen Lebens, durch einseitige Bevorzugung untergeordneter Motive und krankhafter, seelischer Regungen, aus. Sie maßt sich nicht an, alle Welträtsel zu ergründen oder die ganze Menschheit ihrer Tage zu spiegeln. Aber sie hat, wie Paul Heyse sagt: „ein Mitempfinden für alles Leidvolle und Liebliche der Welt in sich genährt und bestärkt“, und weil es so ist, bedarf sie der Breite der Welt, der Gewißheit, daß kein echtes Gefühl und kein geistiger Vorzug je veralten kann, des Glaubens, daß, trotz jedes entgegengesetzten Anscheins, sittliche Mächte über der Menschheit walten. Für das innerste Wesen ihrer Weltanschauung und Überzeugung, wie für die entgegengesetzten Pole ihrer Lebenskenntnis, sprechen am unmittelbarsten die beiden großen Erzählungen „Das Gemeindekind“ und „Unsühnbar“, die man wohl auch als Romane bezeichnen kann und deren in völlig verschiedenen Lebensverhältnissen spielende Erfindungen — Dorfgeschichte und Schloßgeschichte — die innere Gesundheit, aber auch die bis zur Herbheit gesteigerten höchsten Forderungen der Dichterin an Wahrheit und Reinheit der Menschennatur, wunderbar verdeutlichen. Als echte Aristokratin des Gefühls und der sittlichen Erhebung hatte sie früh begriffen, daß menschliche Läuterung in jeder äußeren Hülle möglich ist, und daß die Vornehmheit der Seele und des Gewissens dem Sohne des ärmsten Volkes, ja des Verbrechers aus dem verlorenen Volke, so gut zu eigen sein kann, als der Tochter alter Grafen- und Fürstengeschlechter. Es ist ein ganz subjektiver Eindruck, aber den Erfindungen dieser Hauptgeschichten der Dichterin gegenüber regt sich das aus Wehmut und Jubel wunderbar gemischte Gefühl, das Beethovens „Fidelio“ zurückläßt, Wehmut über die Tragik der menschlichen Unzulänglichkeit, die tiefen Leiden irdischen Lebens, Jubel über das Vorhandensein einer inneren Macht, die selbst jene Unzulänglichkeit und jenes Leid mehr als ausgleicht.

„Das Gemeindekind“ hat vielleicht unter allen Schöpfungen der Ebner-Eschenbach die reichste und wechselvollste Erfindung, ohne darum an innerer Belebung das mindeste zu verlieren. Es wird uns berichtet, daß der Roman einem Eindruck der Dichterin, den sie auf ihrem mährischen Heimatschlosse Zdislavitz erhalten, seine Entstehung verdanke. „Sie war eines Tages zufällig im Schloßhof, als die Ortsobrigkeit anfragte, was denn mit einem ziemlich zerlumpten Jungen und einem selbstgefällig die neuen

Schuhe musternden Mädel geschehen solle, deren Eltern wegen eines kleinen Diebstahls just im Gefängnis saßen." (Marie von Ebner-Eschenbach. Biographische Blätter von Anton Bettelheim. Berlin, 1900. S. 140.) Zeugt der einfache Vorgang, aus dem die Dichterin, in Vorausschau der Schicksale beider Kinder, das Gewebe einer höchst eigentümlichen und bedeutenden Handlung herausspann, für die Entwickelungsfähigkeit der kleinsten Lebenskeime durch die poetische Phantasie, so liegt es doch auf der Hand, daß nicht alles, was weiter aus Soleschau und dem Kloster berichtet wird, der Wirklichkeit entbehrt. Unzählige Züge der Erzählung müssen Erlebnisse und Beobachtungen sein, aber zu bloßer Zusammenfügung beobachteter Einzelheiten schrumpfte die schöpferische Kraft der Erzählerin natürlich nicht zusammen. Die Kinder, die Marie Ebner im Schloßhof von Zdislavitz geschaut, werden zu dem Geschwisterpaar Pavel und Milada, den Sprößlingen eines verbrecherischen Vaters, der wegen eines Priestermordes und Kirchenraubes am Galgen geendet hat, und einer slawischen Mutter, die so an die sklavische Unterwürfigkeit gegen den Mann gewöhnt ist, daß sie der nichtswürdigen falschen Anklage, mit der der Verbrecher die Schuldlose als angebliche Mitschuldige seines Frevels in seinen Untergang hineinzureißen trachtet, immer nur die ergebene Antwort: „Wie der Mann sagt, was der Mann sagt!" entgegenzusetzen hat. So wird sie zu zehn Jahren Zuchthaus verurteilt, und ihre Kinder fallen der öffentlichen Mildtätigkeit anheim. Des Mädchens, Milada, erbarmt sich die Gutsherrin von Soleschau, der Knabe, Pavel, fällt als Gemeindekind der Sorge des Dorfes anheim, dessen Bewohner ihn mit vorentschiedenem Mißtrauen und Widerwillen betrachten und nur soweit für ihn sorgen, als der Zwang des Gesetzes reicht. Die Gegensätze von Schloß und Dorf werden in dem verschiedenartigen Geschick der Kinder sehr charakteristisch lebendig. Milada wird zum Liebling der Schloßherrin, von ihr gezähmt und völlig umgewandelt; sie soll durch ihren gottgefälligen Wandel die schwere Sünde ihrer Eltern mildern helfen und wird demzufolge ins Kloster zu Hradisch gesendet. Hier nimmt ihr Leben die Wendung, die den Nonnen und ihrer mütterlichen Gönnerin als eine göttliche Fügung erscheint: Milada weiht sich, in ihrer überreizten Sehnsucht für Vater und Mutter durch Gebet und fromme Übungen zu büßen, einem frühen Tode, der auf den draußen mit dem Fluch seiner Abstammung und der Welt ringenden Bruder eine tiefe Wirkung hervorruft. Die Geschichte der kindlichen Märtyrerin, der alle wohlwollen und die keiner rettet, gestaltet sich zu einer ergreifenden Verkörperung des alten Wortes, daß die Sünden der Eltern an den Kindern heimgesucht werden. Denn auch das Mädchen wächst in dem Glauben auf, daß nicht nur ihr Vater, sondern mit ihm die Mutter schuldig sei, und kann nur die Hoffnung hegen, daß ihr Bruder Pavel, dem sie längst als lichtes Vorbild erscheint, auf den besseren Wegen beharren wird, auf denen sie ihn zuletzt weiß. Im Beginn

von Pavels Schicksalen scheint es, als müßten ihn das väterliche Blut und die gewissenlose Brutalität seiner Pfleger und Erzieher auf den schlimmen Pfad des gerichteten Raubmörders treiben. Man hat Pavel beim Gemeindehirten „versorgt", wohl wissend, daß es ein böses Haus ist, in dem der Bube aufwächst. Der Hirt ist ein Säufer der schlimmsten Art, sein Weib eine unheimliche Frau, die als Hexe und Engelmacherin im Verruf steht, die den Knaben zu ihrem Helfer und Boten abrichten möchte. Nicht genug hieran, ist auch eine Tochter Vinska im Hause, die vom ersten Tage an mit ihrer unheimlichen Schönheit den heißblütigen Jungen bestrickt und in frühe Fesseln schlägt. Pavel wird der willenlose Sklave der gefährlichen Dirne. Da er außerdem im herrschaftlichen Forst erbeutet, was ihm gutdünkt, so sind ihm gerade genug Straßen zur Hölle geöffnet, und die Prophezeiung, daß er wie sein Vater dem Galgen oder wie seine Mutter dem Zuchthaus zulaufe, kostet keinen Aufwand an Scharfsinn. Die Gefahr ist groß — aber in dem trotzigen, verbitterten, hin- und hergestoßenen slawischen Knaben lebt ein Etwas, das ihn über die ihn pressenden Verhältnisse hinaushebt; die Trennung von der Schwester, die vor ihm, wie vor einem wilden, schädlichen Tier, behütet wird, zeigt sich für ihn heilsam, und eine Begegnung mit Milada, die schon einer völlig anderen Welt als der Pavels angehört, wirkt entscheidend gegen alle Einflüsse des vertrunkenen Hirten, der hexenhaften Hirtin, der verführerischen Vinska, die ihn zu so vielem verleitet, aber ihre treulose Natur frühzeitig genug verrät. Um ihretwillen hat Pavel dem Pfau im Schloßhof die schimmernden Schwanzfedern entrissen, als das arme Tier sich wild zur Wehr setzt, den Vogel erwürgt. Er leugnet standhaft, daß die eitle, putzsüchtige Hirtentochter die Veranlasserin seines Frevels ist, er nimmt die Schande, den Zorn in Schloß und Dorf, die Verachtung, die ihn treffen, auf sich. Zum Dank dafür verrät ihn Vinska. Doch der dumpfe Entschluß, sich seiner Schwester wert zu zeigen, das Hoffnung gebende Gefühl, sich vor dem Untergang zu wahren, den ihm alle ansinnen und alle erwarten, sind in ihm erwacht, zu gleicher Zeit wird Pavel sich bewußt, daß er ein anschlägiger Kopf ist, und die moralische Widerstandskraft gegen die Unbill der Welt wächst in ihm und erstarkt Schritt für Schritt. Naturgemäß ringt sich das Gute einer Natur schwer zum Licht, das heiße Blut überwältigt mehr als einmal die Vorsätze, die er gefaßt hat, und die Schnödigkeit der anderen sorgt dafür, daß er in die alte Wildheit zurückfällt, und zwar nicht zum Mörder, aber zum Totschläger werden könnte. Der Fleiß und das Genügen in der Arbeit befreien ihn nach und nach immer sichtlicher und sicherer aus den ganz armseligen und ganz unseligen Verhältnissen, in die er hineingewachsen ist. Meisterhaft ist die innere und die äußere Entwickelung Pavels geschildert, nicht Jeremias Gotthelf, nicht Charles Dickens, die groß sind in poetischer Verkörperung der im Volk schlummernden Tüchtigkeit und der Befriedigung,

ja Beseligung, die bei ernsten Menschen das Abstreifen der härtesten, drückendsten Fesseln des Elends weckt, haben je Schöneres gegeben, als diese Geschichte des Erwachens, des allmählichen Wachsens, des Gedeihens des Gemeindekindes. Mit dem Gelingen entfaltet sich bei dem jungen Manne auch eine früher ungeahnte Selbstbeherrschung, eine starke Fähigkeit des Verzichtens und der freudlosen Pflichterfüllung. Als er sein Haus und die Anfänge seines bescheidenen Wohlstandes gegründet hat, trifft ihn das Schwerste, der Tod der Schwester. Und mit düsterer, herzpressender Erwartung muß er der Heimkehr der Mutter aus dem Zuchthaus, nach überstandener Strafe, entgegensehen. Er hat treulich gesorgt, daß es der Ärmsten nicht an einer Stätte fehlt, wo sie ihr Haupt hinlegen kann, aber ein leises Grauen vor der vermeintlichen Mitwisserin und Mithelferin der Untat, die ihn zum Sohne eines gerichteten Raubmörders gemacht hat, breitet seine dunkeln Flügel über die vielgequälte, aber tapfere und ergebene Seele des armen Pavel. Das endliche Wiedersehen von Mutter und Sohn ist unter diesen Umständen tief erschütternd, der Sohn kann die Zweifel an der Unschuld der ärmsten Mutter nicht verhehlen und muß ihr sagen, als sie bebend fragt, ob Milada noch nicht würdig befunden sei, um Klosterfrau zu werden: „O Mutter, nicht würdig? Sie war eine Heilige! — Milada ist tot — seit drei Tagen!“ Für den Vielgeprüften und Vielbewährten gibt es nur eine Genugtuung, ein inneres Glück mehr: die Überzeugung, daß die Mutter völlig schuldlos ihre Zuchthausstrafe erduldet hat. An Heirat und häusliches Glück denkt er nicht, Vinska hat ihn vom sinnlosen Begehren geheilt und es gibt kein Weib, die ihn nicht zu böser Stunde an das Ende seines Vaters erinnern könnte. Aber Pavel ist ein glücklicher Mensch, sowie er weiß, daß er der Mutter durch Jahre hindurch schweres Unrecht getan hat: die Erkenntnis ihrer völligen Unschuld beseligt ihn und wird zum Lohn für alle Mühsal und alle Opfer seines Lebens. „Das Gemeindekind“ ist mit Unrecht eine optimistische Poetenphantasie gescholten worden. Aber es gehört eben der Tiefblick eines ungetrübten Dichterauges dazu, um die Lichtstrahlen, die auch aus der dunkelsten Lebensnacht zuweilen aufleuchten, zu erkennen und zu verfolgen. Von Schönfärberei ist in diesem vorzüglichen Lebensbilde nichts zu spüren. Bei aller dramatisch-straffen Zusammenfassung der Hauptgeschichte sind die Episoden voll belebt und zum Teil, wie die Szenen im Schloß von Soleschau, die Figur und das Schicksal des Schulmeisters Habrecht, wie die Gestalt der schlangenhaft-gefährlichen Vinska, zu selbständigem Reiz gesteigert. Und es fehlt weder der Haupthandlung noch den Episoden an den breiten, energischen Schatten, die jeder wahrhaften Wiedergabe des Lebens zu eigen sind, wenn sie nicht künstlich verwischt werden. Das kräftige Licht zu der Gestalt Pavels und der Glorienschein schlichter, selbstloser Tüchtigkeit wirkt dadurch um so voller und eindringlicher.

Im stärksten Gegensatz zum „Gemeindekind", nicht nur im stofflichen, steht der Roman „Unsühnbar", mit seinem glänzend ausgeführten Hintergrunde bevorzugten, hocharistokratischen Lebens. Die Welt, die uns hier eröffnet wird, kennt die rohen Szenen und den harten Kampf um Brot und Kleid nicht, der vor jede Trefflichkeit in den unteren Lebensschichten gesetzt ist, aber sie ist darum nicht freier von Leid, von Sünde, von erschütternden Katastrophen, als die Dorfwelt des Gemeindekindes. Ja, ihr besonderer Fluch ist es, daß die unausgesprochenen schmerzlichen Verzichtleistungen, die erstickten Gefühle in ihr häufiger sind, als in jeder anderen Welt. Das ganze tragische Geschick der liebenswürdigen Gräfin Maria Wolfsberg entscheidet sich an dem Teetisch und in der Teestunde, in der ihr Vater ihr mit formvoller Freundlichkeit und leidenschaftsloser Härte andeutet, daß er die Bewerbung des jungen Fürsten Tessin, dem Marias Herz bereits gehört, um seine Tochter nicht dulden werde und sie vor dem gefährlichen Manne warnt. Der welterfahrene Wolfsberg hat andere Pläne mit Maria, die bald nach dem Abschied von ihrem Gefühl und ihrer Hoffnung, Braut des ausgezeichneten, in jeder Beziehung ihrer würdigen Grafen Dornach wird. Sie müßte minder wohl geartet sein, als sie ist, wenn sie das Glück, das ihr der Gemahl gibt, das reine Vertrauen und die tiefe Dankbarkeit, mit der Dornach für das Leben an ihrer Seite dankt, nicht fühlen sollte. Sie trifft mit den Anschauungen ihres Gemahls in der Auffassung ihrer Pflichten, in der rastlosen Fürsorge für die Gutsangehörigen, in der Ausübung aller sieben Werke der Barmherzigkeit zusammen, sie lernt ihn mehr und mehr lieben, obschon eine unbewußte Erinnerung an Tessin und das Gefühl, ein Opfer gebracht zu haben, in ihr fortleben. Die Schilderungen des Lebens auf ihrer Herrschaft, fein kontrastierend mit jenen der aristokratischen Geselligkeit von Wien, sind von höchster Anschaulichkeit und Frische. Die Hinzunahme des Vetters Wilhelm, seiner anspruchslosen, trefflichen Frau und ihrer acht Blondköpfe, die so vergnügt ihre Armut tragen und von der Güte und Liebenswürdigkeit der glänzenden Cousine Maria überwältigt sind, die mannigfachen Besuche auf dem Schlosse, die prächtigen Bilder von Festen und Jagden, steigern das Idyll zum lebendigen Spiegel aristokratischen Lebens aus dem Vollen, in dem sich freilich eine Natur wie Gräfin Maria Dornach nur auf kurze Zeit behagen kann. Sie hat in ihrer reichen Phantasie wohl die Anwandlung, einmal flüchtig die Herrlichkeit der Rokokotage wieder auferstehen zu lassen, um selbst zu sehen, wie sich Haus Dornach in seinem Glanze ausnimmt. Aber wie sie beim ersten Einzug auf den Gesichtern der begrüßenden, jauchzenden Menschen „den Ausdruck eines geheimnisvollen ererbten Leids" gewahrt und sich gesagt hat, daß „die nach Erlösung ringende ewige Dienstbarkeit sie mit stummer und unbewußter Klage anrufe", so erkennt sie beim Schluß eines großen Kesseltreibens die Kehrseite der fröhlichen Jagdlust, sie sieht das Erwürgen der halbtoten

Tiere, blickt hinweg, „Widerwillen, Ekel, ein großes Staunen erfüllte sie: die sich ergötzen an den Qualen eines armseligen Geschöpfes, das sind lauter gute Menschen". Schon in diesen und noch mehr in anderen Zügen läßt die Dichterin voraufahnen, welche Kluft des Feingefühls, der tieferen Innerlichkeit, ihre Heldin von der Mehrzahl der ihrem Lebenskreis angehörigen Menschen trennt. Gräfin Maria wähnt vollen Frieden gewonnen und ihres Weges im Licht nun sicher zu sein. Sie hat dem Gemahl den ersehnten Erben, den künftigen Majoratsherrn des fürstlichen Besitzes geschenkt. Sie hat ein Wiedersehen in Wien mit Fürst Tessin und einen Ansturm des noch immer von begehrender Leidenschaft für sie Erfüllten, ja Verzehrten siegreich bestanden. Da tritt in ihren Lebensweg ein Mensch, von dessen Dasein sie kaum etwas geahnt hat, ein Halbbruder, ein unehelicher Sohn ihres Vaters, der in elender Weise durch eigene Schuld zugrunde gegangen ist, den sie zuerst als Wiener Straßenkehrer erblickt hat und der nun in verhängnisschwerer Stunde nicht umsonst ihr Mitleid anruft. Dieser bietet Tessin, der nicht nach dem fernen Osten geschickt werden will, ohne zuvor noch einmal versucht zu haben, Maria zu gewinnen, die Hand zu einem Frevel, der leider gelingt. In dem Gartenhaus von Schloß Dornach überrascht mit seiner Hilfe der liebestrunkene junge Fürst die schöne Gräfin. Vom Augenblick und dem völlig unerwarteten Wiedersehen mit dem Manne berauscht, dem die erste Sehnsucht ihres Herzens und die erste unbewußte Regung ihrer Sinne gehört hat, erliegt Gräfin Maria einer Versuchung, die sie zu jeder anderen Stunde abgewehrt hätte, und ergibt sich Tessin.

Der Fürst reist nach seinem fernen Posten, Maria Dornach bleibt zurück, von allen Foltern der Reue und des durch nichts zu beschwichtigenden Gewissens gequält. Der Liebesrausch hat die Stunde nicht überlebt, in der er sie ergriffen hat — das Bewußtsein, fortan mit der Lüge und dem tiefsten inneren Leid leben zu müssen, bereitet ihr ein Martyrium der furchtbarsten Art. Sie kann nach ihren inneren Überzeugungen den Tod nicht suchen, sobald sie weiß, daß ihrer Zusammenkunft mit Tessin ein Kind entsprießen wird. Sie vermag, trotz ihres Vorsatzes, Dornach, der ihr mit der ganzen Reinheit und Güte seines Wesens vertraut, kein offenes Bekenntnis abzulegen. Sie verzehrt sich innerlich und müßte vor den Augen des Gatten dahinwelken, wenn ihr dieser nicht durch eine Katastrophe, die sie als Strafe ihrer Schuld betrachten muß, entrissen würde. Ihr erstgeborener Knabe, der künftige Majoratsherr, stürzt in den reißenden Mühlbach, ihr Gatte Graf Dornach, der umsonst sein Kind zu retten versucht, verunglückt gleichfalls. Und nun erst steht ihr die schwerste und peinvollste Prüfung bevor. Ihre wahrhaftige Seele hätte sich bei dem Gedanken, daß der zweite Sohn, Tessins Sohn, der Kirche oder dem Kaiser gehören werde, vielleicht beschwichtigt, niemals beruhigt. Jetzt eröffnet sich die Aussicht, daß dieser Sohn zu Unrecht den reichen Besitz der Dornachs antreten soll. Dies

ist für Gräfin Maria schlechthin unerträglich, und so entschließt sie sich zu einem Akt der tiefsten Buße, dem offenen Bekenntniß alles Geschehenen vor versammeltem Familienrat. Die Weise, wie sich die einzelnen Glieder der hocharistokratischen Häuser Wolfsberg und Dornach bei diesem Schritt verhalten, dient der Dichterin noch einmal zum schärfsten Spiegel dieser Menschen; ganz ergreifend ist es namentlich, wie der Vetter Wilhelm in seiner schlichten und doch durch und durch vornehmen Seele sowohl das Leid, als den Edelsinn der Gräfin Maria nachfühlt. Rings um sie her wetteifert man, Balsam in ihre tiefen Wunden zu gießen, sie selbst aber reißt von innen her die blutenden fort und fort wieder auf, in ihren Augen ist die Schuld ihres Lebens unsühnbar. Sie weist die äußere Sühne, von der Fürst Tessin träumt, der von seiner exotischen Gesandtschaft nach Österreich zurückkehrt und Maria jetzt seine Hand anbietet, weit von sich, und bringt ihm zum reuigen Bewußtsein, was er, ein Abenteuer verfolgend, eigentlich getan hat. In Werken der Wohltätigkeit findet Maria nur vorübergehende Linderung und siecht einem frühen Tode entgegen. Die fort und fort gefolterte Psyche der Dulderin zerbricht die leibliche Hülle.

So endet „Unsühnbar" in der Tat ohne Versöhnung. So weit Güte, Barmherzigkeit und gerechte Einsicht der Welt, solche Versöhnung zu bewirken vermögen, ist sie der Gräfin Maria Dornach gegenüber erfolgt, die erbarmungslose Dauer ihrer Buße stammt aus ihr selbst, es ist etwas von der calvinistischen Vorstellung der Gnadenwahl, was die Gewissensnot der Gräfin weckt und schärft, sie erscheint sich als eine persönlich Verdammte und fühlt doch zugleich, daß das Leiden allgemeines Menschenschicksal ist. „Manchmal erglänzte hoch am Horizont ein blinkender Stern, und Millionen von Menschenherzen erhoben sich. Aber nicht lange, und sie wußten: der ihnen dort erglommen, der verheißende Schein, war nur ein Widerschein des Trostverlangens, der Hoffnung in ihrer eigenen Brust. Und weiter rollte der Ozean des Leidens seine stöhnenden Fluten." Die kirchliche Buße und Absolution ist der Ärmsten eben auch nur der blinkende Stern über dem Meere ihres Leides. Nun liegt es der Dichterin ganz unfehlbar fern, die halb unbewußte Verschuldung der Heldin überhaupt und in allen Fällen als unsühnbar hinzustellen, doch für Naturen wie Gräfin Maria — und es sind die höchsten, edelsten Menschennaturen, zu denen sie ganz unabhängig von ihrer vornehmen Geburt gehört — ist sie es in der Tat, und damit ist die Diskussion, die sich über die angeblich allzu herbe, allzu strenge Grundanschauung da und dort entsponnen hat, eigentlich erledigt. Daß der Dichterin die Milde des Vergebens auch bei verwandter Schuld nicht fremd ist, erweist soeben wieder die Schlußwendung des Romans „Agave". Doch soll gar nicht geleugnet werden, und die feinen, seelischen Fäden, die „Unsühnbar" beispielsweise mit der tragischen Erzählung „Das Schädliche" verknüpfen, bezeugen es zum Überfluß, daß just hier die verwundbarste Stelle

der sittlichen Anschauungen der Ebner-Eschenbach liegt, und auf dem Satz „Reue ist nicht Sühne“, den sie viel früher einer unglücklichen Frau in den Mund gelegt hatte, als „Unsühnbar“ entstand, durfte die Dichterin mit dem Rechte beharren, das eine tiefe und reine Lebenserkenntnis gibt. Kein Zug in dem Meisterwerk ist so tief aus der Ergründung und dem Nachgefühl der Schuld geschöpft, als die Wirkungslosigkeit, mit der die vollberechtigte, ja notwendige Milde und Güte der Anderen an der Gräfin Maria abgleiten. Und die Erzählerin läßt es nicht im Zweifel, daß auch der Abstand des Schuldgefühls von dem stolzen Selbstbewußtsein, der angeborenen Sicherheit sich hoch über der Masse der Menschen zu sehen und zu wissen, an der innersten Demütigung der unglücklichen Gräfin Anteil hat. Wie hoch sie durch ihre Wahrhaftigkeit und ihre Buße selbst über die Durchschnittsmenschen erhoben wird, kann sie in ihrem reuigen Schmerz nicht ermessen.

Die poetischen Eigenschaften und Vorzüge der größeren Kompositionen der Ebner: „Das Gemeindekind“ und „Unsühnbar“ wiegen so viel schwerer als die sittenschildernden, daß der Wert dieser Romane als treuer Spiegelbilder österreichischer Zustände und Gesellschaftsverhältnisse, nur nebenher in Frage kommen kann. Betrachtet man indes die lebensvollen Darstellungen unter diesem Gesichtspunkt, so zeigt sich, daß künftige Schilderer des vormärzlichen und nachmärzlichen Österreich beide Erzählungen als eine Fundgrube gewesener und noch lebendiger Besonderheiten deutschösterreichischer Sittengeschichte und Mischkultur benutzen könnten. Wenn sie es nicht tun, werden sie mit mühseligen Urkunden- und Aktenstudien keine treueren, farbenreicheren und ursprünglicheren Bilder des Lebens zwischen Stadt und Land, zwischen Schloß und Dorf zutage fördern. Zu den spezifisch österreichischen Bildern gesellt sich als dritter Roman die Priestergeschichte „Glaubenslos?“, in der die Geisteskämpfe, die Zweifel und die Verzweiflung eines jungen Priesters Leo Klinger mit voller Wahrheit dargestellt werden. Die Dichterin faßt nicht die Naturen ins Auge, die sich dem unüberwindlichen Zwiespalt ihres geistlichen Berufes und ihrer geistigen Entwicklung durch freiwilligen Tod, wie Michael Enk von der Burg, oder durch die Flucht in die Welt entziehen, wie der mährische Landsmann unserer Dichterin Karl Postl (Charles Sealsfield), sondern die zahllosen, die sich, trotz des Zerwürfnisses mit den kirchlichen Dogmen und trotz ihrer inneren Verzweiflung mit der Hoffnung bescheiden, an verborgener Stelle trösten, helfen, bessern zu können. Leo Klinger schreibt wohl: „Ich flüchte in die Welt hinaus, wie einst die Büßer in die Wüste flüchteten und eine Wüste wird die Welt mir sein. — Ich habe in ihr gelebt, mich unsagbar leichten Herzens von ihr abgewandt nnd ihrer nie wieder auch nur mit einem Schatten von Sehnsucht gedacht. Mein Beruf ist der des Priesters. Kann ich ihn nicht erfüllen, dann stürzt mir alles zusammen.

Ich erfahre an mir die Bedeutung des Wortes der Schrift: „berufen, nicht auserwählt!“ Und der Priester bedeutet für diesen Kooperator nicht den Mann, der Messe liest und Beichte hört, sondern den Seelenhirten, für den es schlechthin unerläßlich ist, daß er eine Herde finde, die seiner Leitung folgt. Er hat einen Hauch von der Heiligkeit und der segnenden Gewalt seines Berufes, dem eigenen leidenden und sterbenden Vater gegenüber, erfahren, und die erste Gemeinde, in der er lebte und wirkte, raubt ihm wenigstens seine lichten Erwartungen nicht. Sein Glaube an die Dogmen der Kirche, noch nicht des Christentums, kommt infolge astronomischer und anderer Studien, denen er sich hingibt, schon früh ins Wanken, doch der Stoß, der den jungen Priester aus seinen Wurzeln hebt, ist Leos Versetzung in ein Alpendorf. Hier trifft er auf Zustände, Menschen, Sünden, von denen er sich bisher nichts träumen ließ. Eherne Stirnen, trotzige und harte Herzen, schamlose Augen, vergiftete Zungen begegnen ihm, ein Pfuhl des Lasters und ruchloser Gewohnheiten liegt vor seinen entsetzten Blicken. Die Gemeinde, in der rohe Wildheit von alters her zu Hause, braucht einen Priester, der dreinteufelt und ihr die Schrecken der Hölle und des Fegefeuers drastisch ausmalt. Leo Klinger ist eine weiche, sanftmütige Natur, er gerät, nachdem er eine Reihe von schlimmsten Erfahrungen gemacht, sich sogar zu dem geistlichen Donner aufgerafft hat, der die verwilderten Gemüter nur für den Augenblick aufschrecken kann, in den Zustand hoffnungsloser Verzagtheit. Die altheiligen, altüberlieferten, kindlichen Trostmittel erscheinen ihm ganz wirkungslos, er glaubt weder mehr nützen, noch Gutes wirken zu können. Die Zweifel am kirchlichen Glauben würde er überwinden, wenn er wieder Glauben an die Menschennatur, an die Möglichkeit sittlicher Einwirkung zu fassen vermöchte. Vergebens ermahnen und ermutigen ihn geistliche Obere, die sich in ihrer Weise, jeder in anderer, mit der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“ abgefunden haben. Leo Klinger wähnt die unmittelbaren Umgebungen unverbesserlich, obschon er in echt christlicher und echt priesterlicher Gesinnung nicht abläßt, Gutes zu wirken, und selbst seinen Todfeind, den eifersüchtigen Liebhaber, durch die Verzeihung, die er ihm angedeihen läßt, entwaffnet und tief beschämt. Er möchte sich mit einem Ruck aus Verhältnissen befreien, in denen seines Wesens bester Teil zugrunde gehen muß, aber er bringt die Kraft dazu nicht auf und muß als entsagender Dulder weiter leben. Wenn die Kogelbäuerin recht hat, so wird er „jung zugrund gehen am Leben, am Kummer über die elenden Menschen“. Jedenfalls verbleibt er nach schweren, inneren Kämpfen im Amt, setzt neue Hoffnungen auf die heranwachsende Kinderwelt der ruchlosen Gemeinde, für die er den Rest seines Lebens opfern will. Kein Wunder, daß dieser Resignationsroman, so tausendfach wahr und lebendig angeschaut er ist, ungeduldige Kämpfernaturen nicht befriedigt. Doch im Sinne des Helden, den „Glaubenslos?“ darstellt, dessen Heroismus in der Tapferkeit endet,

mit der er sein Kreuz auf sich nimmt, wäre eine befreiende Flucht nach der Weise Sealsfield-Postls, ein Weiterringen im trüben Strom der Welt eben keine Befreiung, er fühlt ganz richtig, daß er das Priesterkleid nicht nur trägt, sondern daß der Beruf, an dessen höchsten Wirkungen er verzweifelt, ihm gleichwohl ins Blut hineingewachsen ist. Er kann nur „ein stiller Hüter an einer der unzähligen Quellen sein, aus denen Heil und Unheil in die Welt fließt". Den Glauben, den er im ganzen verloren hat, muß er stückweis wieder finden, und so lebt und stirbt er eben nicht „glaubenslos", wenn auch nicht siegeszuversichtlich. Er gehört nicht der streitenden, nicht der triumphierenden, aber der unsichtbaren Kirche an, die in der Stille tausend Lebenswunden heilt.

Die minder umfangreichen Erzählungen der Dichterin, denen sie bis auf diesen Tag noch neue anreiht, unter denen immer wieder ein neues Meisterstück von Welterkenntnis, lebendiger Anschauung, scharfer Charakteristik und überraschender Seelenergründung hervortritt, möchte ich nicht gern als kleinere Geschichten bezeichnen. Es ist ein merkwürdig großer Zug in beinahe all diesen Gebilden. Obschon es an liebevoller, lebendiger, farbiger Einzelausführung selten fehlt, so tritt doch alles Einzelne, alle Schilderung hinter die volle Wirkung beseelter Menschengestalten und die Herzensoffenbarungen dieser grundverschiedenen Geschichten zurück. Ob man in dieser Mannigfaltigkeit den humoristisch behaglichen oder scharf satirischen Erfindungen oder den Kompositionen von tragischem Gehalt den ersten Platz einräumen will, kommt auf die Grundstimmung des Lesers und Beurteilers an. Die österreichische Welt, die den Unter- und Hintergrund der Erzählungen Marie von Ebners abgibt, wird zum Spiegel der Welt. Da fehlt fast nichts von allen Arten der Menschennatur und allen Möglichkeiten des Lebens. In „Lotti, die Uhrmacherin", „Die Freiherrn von Gemperlein", „Komtesse Muschi" und einer ganzen Reihe anderer Erzählungen und aus der Fülle ihrer Beobachtungen geschöpften Lebensbildern waltet mit dem Humor zugleich der Geist des innigsten, liebevollsten Anteils an Freuden und Leiden, die von den wenigsten auch nur bemerkt, geschweige empfunden werden. Das Wort aus der Parabel „Die Siegerin": „Es kam einst zu einem ungeheuren, einem echten Titanenkampf. Alle Tugenden und alle Laster rangen miteinander auf Leben und Tod. In der ganzen großen Heerschar blieb nur eine unversehrt, es war eine der Tugenden; es war die Güte. Es wurde Abend und Nacht; der Streit blieb unentschieden, die Streiter lagen erschöpft. Die Güte allein wandelte über die Wahlstatt, munter wie ein sprudelnder Quell, lieblich wie das Morgenrot und labte die Leidenden, und in dem Augenblicke ließen sogar ihre Feinde es gelten: die stärkste bist du!" könnte freilich als Motto vor beinahe allen Geschichten unserer Dichterin stehen. Vor allen aber doch vor denen, in denen das der Güte entstammende Mitgefühl allein das

eigentliche, erhellende, beglückende Licht erzeugt. Die Ursprünglichkeit und Absonderlichkeit der Menschenfiguren und das originelle Milieu der oben genannten drei Novellen könnten von der bloßen scharfen und treuen Beobachtung erfaßt, aber nie zu der dichterischen Wärme und Nachwirkung erhoben werden, die uns aus der Darstellung der Ebner ergreifen. Denn die äußeren Seltsamkeiten sind zu diesen sonnendurchleuchteten Erzählungen nur hübsche, aparte Rahmen; das ureigene, gewinnende Leben in ihnen ist mit höchster Beweglichkeit und Feinheit dem allgemeinen Menschenschicksal in Freud und Leid wieder eingefügt. Das Verständnis der Frau für gewisse verborgene Züge, fast unmerkliche und oft bedeutungsvolle Seelenvorgänge, gesellt sich zu einer starken, großzügigen Art der Darstellung. Wenn in „Lotti, die Uhrmacherin" die herzenswarme und wahre Titelheldin zum äußersten Opfer entschlossen und gedrängt erscheint, wenn in den „Freiherren von Gemperlein" die ewig miteinander hadernden prächtigen mährischen Barone ihre politische Fehde bis in die immer beabsichtigte und nie zustande kommende Brautwahl fortsetzen, indem der eine nur ein uradliges Fräulein, der andere die Nichte der Verwalterin heimführen will und sich zuletzt beide in eine Dame verlieben, die längst verheiratet und für keinen zu haben ist, wenn in „Komtesse Muschi" die Turf- und Sportsgräfin mit ihren Hunde-, Pferde- und Zirkusneigungen und ihrem nach dem Stall duftenden Rotwälsch, den schwäbischen Freier, gründlich abschreckt, sich aber doch als so guter Kerl erweist, daß sie die Freiwerberin bei einer anderen für den Mann abgibt, der sie selbst verschmäht, so steht dies alles im Licht einer herzlichen Freude am Leben, mit all seinen Wunderlichkeiten und dem vielen Guten, das unter der äußeren Hülle der Dinge liegt. Frau von Ebner kann das Entsetzen des Grafen aus dem Reich nachfühlen, als ihm die Sportskomtesse ihre Ansichten über die deutsche Literatur eröffnet: „Mit dem Klassischen lassen Sie mich aus, ich habe immer gehört, daß der Goethe unmoralisch ist, und der Schiller ist mir doch gar zu geschwollen," aber sie weiß daneben auch, wie sich hinter all dieser Unbildung doch ein braves Herz und eine vornehme Gesinnung verbirgt. Den Geschichten dieser Art reihen sich so liebenswürdige, humoristische Meisterstücke an, wie: „Die Kapitalistinnen", mit den gewinnenden Charakterköpfen der beiden zur Ruhe gesetzten Lehrerinnen, „Der Muff", ein vortreffliches Stückchen Großstadtleben und Großstadtnot, „Bettelbriefe", mit ihren Genrebildern aus der Welt der Strolche, „Bertram Vogelweid", mit der höchst deutlichen, ja in gewissem Sinn erbarmungslosen satirischen Beleuchtung neuester Literatur- und Literatenwirtschaft, im ganzen doch mit aller Satire, aller Komik, allem echten Humor ein Triumphlied auf gesundes, unverbildetes Fühlen, auf ein kräftiges Dasein, das hoch über der armseligen Mode steht, auch wenn die Mode eine papierne Philosophenmaske trägt.

Doch der Schritt vom Humor zur Tragik des Lebens ist für jede

echte Dichternatur der notwendige und unvermeidliche. Mit all ihrer Sonnennatur, ihrer goldnen Fröhlichkeit, ihrer unwandelbaren Zuversicht auf die Weltwirkungen der Güte, wenn nur erst die Augen für fremdes Leid geöffnet sind, muß Marie von Ebner, die dem Ernst menschlicher Geschicke schon früh in die Augen geschaut hat, um der Wahrheit willen auch die nächtigen Seiten des Daseins darstellen. Die leisen Übergänge vom Humor zur Tragik, für die es gleich schwer ist, die feste Anschauung und den treffenden Ausdruck zu gewinnen, sind ihre besondere Stärke. Erzählungen wie „Rittmeister Brand", „Der Vorzugsschüler", „Krambambuli" erheben Lebenseindrücke, die für die meisten flüchtig und äußerlich bleiben, zu plastischer Eindringlichkeit, und wandeln das Lächeln, mit dem man an halbkomischen Erscheinungen vorübergeht, in Rührung, in stille oder auch zornige Herzensteilnahme. Das Verhältnis, in dem diese Erzählungen zur Tragik und den tiefsten Wirkungen tragischer Poesie stehen, ist natürlich jedesmal ein anderes. Im „Rittmeister Brand" kommt die humoristische Seite eines wunderlich aus seinen Gleisen geworfenen Manneslebens noch zu ihrem Recht, ehe uns die Erkenntnisse der erschütternden Täuschungen und der stillen Grausamkeit, mit der ein redliches Herz gelähmt wird, beschleicht und allmählich erfüllt. In „Krambambuli" ergreift uns das Schicksal eines Hundes, des Tieres, das mit dem Menschenleben viel zu eng verbunden ist, um nicht den Eindruck zu erwecken, daß es Freud und Leid seiner Herren teilt. In die Seele eines Hundes ist der schmerzlichste und tragische Konflikt zwischen alter und neuer Treue verlegt, Krambambuli ist verloren, als er von seinem zweiten zu seinem ersten Herrn zurückkehrt, ein armes Opfer der eingewurzelten ersten Treue. — Im „Vorzugsschüler", der gleich schärfer und energischer einsetzt, erwächst die tragische Stimmung und das tragische Ende aus der erdrückenden Kleinheit und Enge der Verhältnisse eines vermögenslosen Beamten, in dem der brennende Wunsch, seinen Sohn in besserer Lage zu sehen, und der Ehrgeiz jede andere Regung erstickt haben und der den unglücklichen Knaben in den Tod führt. Die Erzählung ist hart tendenziös und eine bloße Wiedergabe eines unglücklichen Zufalls gescholten worden. Sie ist indes durchaus typisch und der arme Schorschi ist der Vertreter von Knabenleiden, die in unserer Zeit nur zu allgemein sind und niemals mit so unwiderstehlicher, schlichter Wahrheit dargestellt wurden, als in dieser Erzählung unserer Dichterin.

Unter den tragischen Novellen der Ebner-Eschenbach entstammen einige offenbar Familienüberlieferungen und Kindheitserinnerungen. Auf der Grenze deutschen und slawischen Wesens geboren, deutsches und einen Tropfen slawisches Blut in ihren Adern, in den langen unausgetragenen Kampf zwischen den Anschauungen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts mitten hineingestellt, hat Marie von Ebner sehr früh die lebendigen Wirkungen all jener tiefreichenden Gegensätze und dieser Kämpfe angeschaut und erfahren.

Ihre ganze Natur hat sich gegen jeden Mißbrauch bevorzugter Stellung und ererbter Gewalt von früh auf empört; als ein entscheidendes Zeugnis dieses Gefühls ist das Nachtstück aus den Rokokotagen: „Er laßt die Hand küssen" anzusehen. In der Gestalt der ungarischen Gräfin, die französische Schäferspiele dichtet und den leibeigenen Mischka, der ihr Mißfallen reizte, zu Tode prügeln läßt, gibt Marie Ebner kund, daß sie nicht schön zu färben denkt, wenn es sich um Darstellung ihrer eigenen Lebenskreise handelt, und daß sie gar wohl weiß, warum der Haß und der Ingrimm der Unterdrückten in den östlichen Grenzländern ihrer Heimat so furchtbare Formen angenommen hat, wie im Jahre 1846. Die denkwürdige Doppelrevolution in Galizien, die Erhebung des adligen Polentums gegen den österreichischen Staat, im Gedanken eines neuzugewinnenden polnischen Reiches, und der wilde, blutige Aufstand des kaisertreuen ruthenischen Landvolkes gegen die polnischen Edelleute, in dem Hunderte übermütiger Slachzizen ermordet wurden oder sich den Tod gaben, um von den rasenden Bauernhaufen nicht noch gemartert zu werden, war ja nur eine Wiederholung von Schrecknissen und Greueln, die auf magyarischem und polnischem Boden von Zeit zu Zeit wiederkehrten, solange es üppige unmenschliche Herren und zum Arbeitstier herabgewürdigte elende Knechte gab. Gewiß war es nur natürlich, daß die Kunde von den wilden Vorgängen draußen in der sarmatischen Ebene, die in ihre Mädchentage fielen, einen unauslöschlichen Eindruck auf die Phantasie des mährischen Grafenkindes machte und daß die Erinnerungen an die Ereignisse von 1846 zum Hintergrund zweier der vorzüglichsten und bedeutendsten Erzählungen unserer Dichterin wurden. „Der Kreisphysikus" ist die Geschichte eines jüdischen Arztes, des Dr. Nathanael Rosenzweig, der mit der zähen Familienliebe seines Stammes, die sich bei ihm nur auf eine uralte Großmutter zu erstrecken hat, und mit dem Erwerbsinn und Geiz des echten Juden, schon bedeutenden Reichtum gehäuft hat. Als Hausarzt der hochadligen polnischen Familien, deren Flackerfeuer und hohles, leichtfertiges Wesen er beinahe ebenso tief verachtet als die stumpfsinnige, rohe Masse des Landvolkes, über die die eiteln, Verschwörungen zettelnden Edelleute herrschen, kennt Dr. Nathanael, wie er meint, Land und Leute nur zu gut. Und die Wissenschaft, die er vom Umherziehen eines revolutionären Sendboten von hoher Geburt erlangt, der im Bauernkittel für das neue Polen wühlt und arbeitet, erfüllt ihn mit äußerstem Widerwillen. Doch die Begegnung mit diesem Sendboten Dembowski (einer historischen Figur, deren Bild in der Geschichte schwankt und die ihre Belebung erst durch Marie Ebner erhalten hat) wandelt die ganze Denkungsweise und die Lebensanschauung Rosenzweigs um. Mit seinem scharfen jüdischen Verstand täuscht sich der Arzt nicht darüber, daß die Lehren, Hoffnungen und Verheißungen des Agitators überreizt und ohne Rückhalt in der Wirklichkeit der Dinge sind. „Du mußt zu Boden ge-

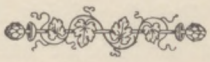
worfen, zertreten und vergessen werden." Aber er fühlt, daß die bloße, über das Mögliche und Wirkliche weit hinausreichende Idee einer Menschenliebe und Hingebung, die den Haß aus der Welt verbannen und wider das Leiden und die Leidenschaft ringen will, eine erlösende Macht in sich schließt. Er erfährt an sich selbst, daß eine starre Rinde seines Wesens springt, so daß er aufopferungsfähig wird und mit persönlicher Gefahr und bedeutenden Geldopfern den Sendboten rettet. Dembowski aber muß erleben, daß seine begeisterten Verkündigungen weder die Niederlage der armseligen Krakauer Insurrektion abwenden, noch einen neuen Tag Polens heraufführen können. Nathanael Rosenzweig hängt dankbar am Gedächtnis des vermeintlich Gefallenen, dem er über ein Jahrzehnt später als Bauern Hawryl in einem Karpathendorf wieder begegnet und der ihm dann gesteht, daß vor allem eines not tue: lebendiges Beispiel im engsten Kreise, wie er es in seinem Dorfe, unter dem Volke, voll Geduld, Ausdauer und heldenmütiger Ergebung in einen höheren Willen, gibt.

Das Gegenbild zu dem polnischen Propheten Dembowski, der das Evangelium der künftigen Liebe und Brüderlichkeit in galizischen Herrenschlössern predigt, in denen man einstweilen noch die stumpfsinnige Masse des hörigen Landvolkes mit hartem Druck heimsucht, erhalten wir in „Jakob Szela", dem berufenen ruthenischen Bauernführer aus der Revolution von 1846. Nach der geschichtlichen Überlieferung lenkte der alte Jakob Szela die blutdürstigen und bluttrunkenen Bauernhaufen, die Edelleute erschlugen, Schlösser ausraubten und anzündeten, einige Tage hindurch und mußte, da er doch alle seine Untaten in voller Treue zum Kaiser und der Regierung begangen hatte, aus Galizien entfernt und in der Bukowina angesiedelt werden. In der Charakteristik der Dichterin ist ihr Szela der Spiegel unbeugsamen Bauerntrotzes und der unausrottbaren Güte seines Stammes zu gleicher Zeit. Er hat gegen seinen gräflichen Herrn und dessen unberechtigte Ansprüche bis nach Wien hinauf gestritten und obgesiegt, er wird, als er eben diesen Herrn treulich mahnt, seine jungen Söhne vor den Werbungen der Revolutionäre zu behüten, grausam gemißhandelt und rettet trotzdem dem tyrannischen Grafen seine in die Hände der Bauern gefallenen Sprößlinge, fügt sich auch in die Verbannung aus der Heimat mit stiller Seelengröße.

Die Fäden, die die Darstellungen der Dichterin aus der Vergangenheit mit ihren Erzählungen von gestern und heut verbinden, sind zahlreiche. Für sie schließen sich eben die tausend Erscheinungen, die sie erfaßt und darstellt, zu einer Einheit, einer poetischen Welt zusammen, in der alles, Vergangenes wie Gegenwärtiges, unmittelbar lebendig und Geheimnisse des Weltlaufs wie des Herzens offenbarend, erscheint. So unterscheiden wir auch in den tragischen Novellen Marie von Ebners kaum, ob die Motive weit zurückliegende Erinnerungen, ob es Eindrücke der gegenwärtigen Stunde sind.

Ebensowenig sind die mächtigsten Erschütterungen, die von ihrer Kunst ausgehen, an irgendwelche gesellige Kreise gebunden. Das Menschenschicksal bleibt überall das gleiche, und wenn in den Erzählungen „Die Großmutter“ und „Die Erdbeerfrau“ der schwerste Ernst des Daseins und die rührendste Fassung gegenüber den Härten des Lebens in Frauengestalten aus dem Volke uns vor Augen treten, so erfahren wir in der ergreifenden Geschichte „Ihr Traum“, wie die greise Aristokratin, die Gräfin, deren letzter Enkel im Duell fällt, die Tücke des Geschicks mit dem seligen Traum überwindet, daß all ihre geschiedenen Lieben noch um sie sind. Sie fühlt ihre beglückende Nähe, und wenn sie durch Schloß, Garten und Dorf geht, gehen ihre Toten mit ihr. Ein verwandtes, das Gemüt noch inniger berührendes Motiv ist der Sieg der gestorbenen, im Tode erst erkannten Gräfin Sonnberg über den egoistischen Gemahl und die glänzende Thekla, in der schönen Novelle „Nach dem Tode“. Viel mächtiger aber als diese Novellen, in denen wir es mit der Tragik zurückliegender Lebensläufe und Lebensleiden zu tun haben, erweisen sich die Erzählungen, in denen wir die Schuld vor uns erwachsen sehen und die volle Wucht des Miterlebens, der Bann, den unerbittliche Wahrheit auf das Gemüt legt, dramatische Wirkungen hinterlassen. Erzählungen wie „Das Schädliche“ oder die außerordentlich tiefe und in ihrer Herbheit so unwiderlegbare Spätlingsnovelle „Uneröffnet zu verbrennen“ sind Tragödien, die eben nur die Ungunst der künstlerischen Jugenderlebnisse unserer Dichterin von der dramatischen Form zur nächstverwandten hinübergedrängt hat. Die furchtbare Doppelerfahrung, die der unglückliche Gatte und Vater der Erzählung: „Das Schädliche“ macht, daß die vergötterte einzige Tochter das Blut und die ganze Natur der entarteten und entflohenen Mutter geerbt hat und rettungslos in die Wege der Unseligen hineintreibt, „Feuer anlegend, ohne selbst Feuer zu fangen“, führt zu dem entsetzlichen Entschluß, das gefährliche Geschöpf, das „zum Unheil eines jeden lebt, der ihr naht“, der Kugel eines rasenden Eifersüchtigen preiszugeben. Das Bewußtsein der eigenen moralischen Laxheit, der völlige Unglaube an die Reinheit und die sittliche Kraft auch nur einer Männernatur, treibt dämonisch den Grafen Witwer, den einzigen Freund seines freudlos durchs Leben und aus dem Leben gegangenen Weibes, eines Verhältnisses mit der Toten zu beschuldigen, im erzwungenen Zweikampf zum Mörder an ihm zu werden und unmittelbar nach dessen Tode zu erfahren, daß die verhängnisvollen Briefe, die den äußeren Anlaß zu seinem Argwohn gegeben haben, an eine Schwester seiner Gemahlin gerichtet und von dieser der Verstorbenen zur Aufbewahrung anvertraut worden waren. Hier, wie überall in der Reihe dieser Erzählungen mit tragischem Ausgang, gibt sich die tiefe Ergründung des geheimsten Zusammenhangs zwischen Schuld und Schicksal, zwischen Menschennatur und Erlebnis kund, den keine Umwertung der Werte aus der Welt der Kunst und Dichtung verdrängen kann und wird.

Die Dichterin ist auf eine Höhe des Lebens und ihrer künstlerischen Entwickelung gelangt, daß sie zu so vielen köstlichen und unvergänglichen Gaben wohl noch eine und die andere hinzufügen, aber die Geltung, die ihr in der deutschen Literatur der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zukommt, weder mehr steigern, noch durch minder glückliche Spätschöpfungen gefährden könnte. Das Persönlichste ihrer Erscheinung und der feinste Reiz dieses Persönlichen tritt uns in den wenigen Gedichten, den Parabeln und den köstlichen „Aphorismen" entgegen, von denen die Münchner Adresse zum siebzigsten Geburtstag Marie von Ebner-Eschenbachs gerühmt hat: „So manches Wort, das sich von selbst versteht, haben Sie in Ihren Aphorismen zum erstenmal ausgesprochen. Wir lieben aber nicht nur die einzelnen kostbaren Ringe der Kette, sondern das ganze Werk. Sie haben uns in diesem Buche Einblick in die Häuslichkeit Ihres Denkens gewährt: wir blicken in ein Heim, das vom Geiste edelster Weiblichkeit erfüllt ist. Wir fühlen uns durch solchen Einblick gehoben, wie durch den Umgang mit edlen Frauen. Vor solchen Leistungen verstummt der Streit über die Berechtigung der Frau in der Literatur: es sind Werke, die den Stempel der Notwendigkeit tragen, und über das Notwendige streitet man nicht." Wie hoch aber man immer den Ausdruck des Persönlichen in der Lyrik und den Aphorismen der Dichterin anschlagen mag, höher steht doch die Tatsache, daß von ihren reifen Schöpfungen gilt, was Heini Rufin im „Verschollenen" von seines Meisters Werken rühmt: „Das war der Meister, er ganz und gar in seiner Beherrschung aller Gebiete in dem großen Bereich der Welt, der sich dem Künstlerauge offenbart. Alles liebevoll geschaut, die Menschen mit zärtlicher und mit richtender, die Natur mit ehrfurchtsvoller Liebe."



# Ferdinand von Saar.

Ferdinand von Saar.

Die Betrachtungs- und Urteilsweise, die es liebt, bei allen literarischen Erscheinungen mehr die Typen, als die Individualitäten hervorzuheben, hat den deutsch-österreichischen Dichter Ferdinand von Saar bald als einen der Epigonen Grillparzers, bald als Vertreter einer Poetengruppe, die den Offiziersdegen mit der Feder vertauscht hat, bald endlich als einen Lyriker charakterisiert, der etliche dramatische und epische Anläufe genommen hat. Unter jedem dieser Gesichtspunkte läßt sich ein Stück, ein Zug der dichterischen Persönlichkeit Saars, unter keinem ihr Gesamtbild erfassen. Am wenigsten aber wird die naturalistische Kritik, die im Dichter schlechthin einen etwas „romantisch" angehauchten „Akademiker" wittert, der lebendigen Natur und der künstlerischen Entwickelung des Wiener Poeten gerecht. Mit so flacher Charakteristik, die, nebenbei gesagt, bewußt und unbewußt die Talente zweiter Ordnung vom Wege natürlicher und gedeihlicher Schlichtheit hinwegdrängt, läßt sich eine feingestimmte Seele und ein wahrhaft künstlerischer Gestaltungsdrang durchaus nicht ergründen. Selbst das Äußerliche der Persönlichkeit Saars kommt bei der Einreihung unter die akademischen Nachromantiker in Verlust. Der kaiserliche Offizier, der bei Solferino mit im Feuer gestanden und der mährische Gutsbesitzer, die in anderen Lebenskreisen heimisch waren, als denen der Wiener literarischen Kaffeehäuser, sind für jede Würdigung des Dichters in Betracht zu ziehen. Und nicht minder der Einfluß, den die besonderen Verhältnisse Österreichs auf den deutsch-österreichischen Dichter hatten, Verhältnisse, die den einsam seines Weges Gehenden zuletzt doch in seinem Gedicht „Hermann und Dorothea" in eine Kämpferstellung hineinzwangen. Soll endlich auch noch festgestellt werden, warum Ferdinand von Saar „den Nerv der Zeit nicht getroffen", das heißt des großen Erfolges entbehrt habe, so ist es vollends mit einem Schlagwort nicht getan. Es zeigt sich, daß Saar zu den zahlreichen Talenten gehört, deren Eigenart eine Genußfreude und feinere Empfänglichkeit fordert, die immer nur spärlich vorhanden war und in den großen Kämpfen und Gärungen des letzten Drittels des neunzehnten Jahrhunderts vollends selten geworden ist. Der Dichter selbst führt in dem Sonett „Mein Los" die halbe Anerkennung, die ihm zuteil geworden ist,

auf die Einsamkeit, in der er ungemessene Weiten durchirren mußte und den Widerstand, den er bei jedem Schritte gefunden habe, zurück:

Und also kam's daß ich nur schwer errungen,
was mancher Gaukler, bloß auf Augenwinke,
mit dreisten Füßen lächelnd sich ersprungen.

Und kommen wird's, daß ich, bevor ich trinke
aus jenem Quell, der mir von fern erklungen,
am Ziele noch verschmachtend niedersinke.

Die bittere Resignation, die aus diesen Verszeilen spricht, bleibt freilich nicht die dauernde Grundstimmung Saars, er verklärt sie meist zur stillen Fügung in das Unabwendbare, zur traumseligen Erinnerung oder, wie in seinen besten Dramen, zum tapferen Widerstand und Lebenstrotz noch im Tode. Doch ein starker Zug, die dunkle Seite des Menschendaseins in Geschichte und Gegenwart zu erfassen und darzustellen, ist dem Dichter von Haus aus zu eigen gewesen. Wesentlich darauf mag sich die Behauptung gründen, daß Ferdinand von Saar aus Grillparzers Schule stamme, daß er unmittelbar den Spuren seines Vorbildes folge. Besser hat Emil Reich, der feinsinnige Erläuterer Grillparzers, das Verhältnis des neueren zum früheren Dichter, des Schülers zum Meister erkannt, wenn er am Schlusse seiner „Vorlesungen über Franz Grillparzers Dramen" (Dresden 1894. S. 257) von Grillparzer selbst sagt: „Viele Züge seiner Dichternatur mag man wohl am klarsten erfassen, indem man sie bei den poetisch hervorragendsten autochthon Wiener Talenten der beiden letzten Generationen, bei dem jüngst als Sechzigjähriger zu Ansehen gelangten Ferdinand von Saar und dem jungen, schwungvollen Lyriker Hermann Hango wiederfindet, Wiener gleich Grillparzer. Es fehlt in der gesundfröhlichen Sinnlichkeit der Wiener Luft darum nicht an ernst betrachtenden Naturen, die den starken Trieb zur Sinnlichkeit in sich veredelt hegen und deren sinnender Hang von ihm nur eine glückliche, den Grübler zum Dichter wandelnde Beimischung empfängt." Wie alle echten Talente der Gegenwart ringt auch Saar danach, idealen Gehalt in realistischer Form zu geben. Aber das Besondere in ihm, was ihn in engere Verwandtschaft zu Grillparzer setzt, ist die Pietät vor der künstlerischen Überlieferung, die geheime Sehnsucht nach der lichtvollen Klarheit klassischer Kunst, die unwillkürliche Bevorzugung der Lebenselemente, die seit Jahrhunderten und Jahrtausenden die Poesie geweckt und genährt haben. In der erhabenen Symbolik seiner Libussadichtung, im Gegensatz von Libussa und Primislaus, hat Grillparzer die Selbstüberwindung verkörpert, die ihm seine eigene Entwickelung zum realistischen Dichter gekostet hat. Einen ähnlichen, nur stummen, inneren Kampf fühlen wir bei dem jüngeren Wiener Poeten hindurch, und Saars Oden „Germania" und „Italien" verraten den elegischen Zwiespalt in seiner Seele. Gleich dem großen Meister und Führer deutsch-österreichischer

Dichtung gehorcht auch Saar entschlossen, aber ohne Freudigkeit, dem gebieterischen Winke des Lebens seiner Zeit.

Die größeren poetischen Schöpfungen Ferdinand von Saars waren dramatische; mit dem Doppeldrama „Kaiser Heinrich IV.“ hat er seine dichterische Laufbahn eröffnet. Der Stoff vor und nach Saar wieder und wieder behandelt, ist jedenfalls kein akademischer Stoff und kann keiner werden, weil der uralte Gegensatz zwischen Königsmacht und Priestermacht, der Herrschlust im weltlichen und geistlichen Gewande, sich in ihm verkörpert, weil die Leidenschaften, die das elfte Jahrhundert durchtobten, dem neunzehnten nicht fremd geworden waren. Vergegenwärtigt man sich, daß Saars beide Heinrich-Dramen „Hildebrand“ und „Heinrichs Tod“ 1863 und 1867 zuerst hervortraten, so weiß man auch, daß die Wahl dieses Stoffes recht eigentlich „aktuell“ war, wenn schon die Bedeutung der weltgeschichtlichen Vorgänge der Vergangenheit für die unmittelbare Gegenwart, die Dichtung von der Bühne ausschloß. Saars „Heinrich IV.“ entstand um die gleiche Zeit, in der Graf Belcredi lieber den Bestand des österreichischen Staates aufs Spiel setzte, als die Fesseln des Konkordats lockerte, das den Kaiserstaat seit 1855 an die Weltunterwerfung heischende römische Kirche knüpfte. Nichtsdestoweniger leuchtete nur ein schwacher Widerschein des glühenden Hasses und der flammenden Scham wider und über das ultramontane Joch in Saars „Heinrich IV.“ Der junge Dichter fühlte, daß der abstrakte Kampf zwischen dem Fürstenstolz und der gewaltigen Naturkraft König und Kaiser Heinrichs und der übermenschlichen Geisteskraft und herben Askese Papst Gregors VII. (Hildebrands) ohne dramatische Spannung verlaufen müsse, wenn nicht ein sichtbares, klar und unmittelbar die persönlichen Gegensätze erhellendes Motiv seiner Handlung hinzutrete. Als solches sieht er die verborgene niedergekämpfte Leidenschaft der Markgräfin Mathilde von Tuscien für Heinrich IV. an, die keiner kennt und ahnt, als der herbe, gebieterische Papst. Er hat die Markgräfin mit der brünstigen Glut, die Enthaltsamkeit und Sehnsucht in den Fieberträumen eines kranken Hirns schüren, gleichfalls geliebt, hat, weil er daran verzweifelte, sie je zu besitzen, das ärmste Weib in die Fesseln seines Geistes geschlagen und sie den einsam steilen Pfad der Selbstertötung mit sich hinangeschleppt. In der Todesstunde bekennt er, daß er Heinrich mehr um deswillen, was jenem verschwenderisch verliehen und ihm — Gregor — versagt worden sei, als um seiner Verteidigung der weltlichen Fürstenrechte willen gehaßt habe. Sollte dies mitspielende und die übermächtige Erscheinung Hildebrand Gregors in die irdischen Schranken gleichsam zurückzwingende Motiv zu seiner vollen Wirkung kommen, so müßte es mit dem Motiv des politisch historischen Kampfes zwischen Kaiser und Papst fast unlöslich verflochten sein und durch das ganze Hildebrand-Drama die Kehrseite der weltgeschichtlichen Handlung abgeben. Saar hat nicht verstanden oder nicht vermocht,

Vorgänge und Charaktere in eine Beleuchtung zu rücken, bei der wir die letzte Wendung, die letzte Enthüllung vorauserkennen, wenigstens vorausahnen müßten, er hat dem inneren Streit, der in der Seele des Papstes, wie in der der Gräfin stattfinden muß, nur ungenügenden Ausdruck gegeben; die Offenbarung am Schlusse des fünften Aktes erhellt erst nachträglich einen Teil der notwendigen Entwickelung. Dazu gesellt sich ein Ringen des Dichters nach einem Stil, der der zeitlichen Gestalt und der ewigen Wiederkehr des Problems und des Konflikts zugleich gerecht würde, der Rückfall aus der selbständigen energisch-charakteristischen Belebung der Gestalten und der Handlung in die überlieferte lyrisch-rhetorische Weise des Monologs oder des erläuternden Zwiegesprächs, um der Erfindung des Dichters Eintrag zu tun. Von größerer Schärfe der Grundlinien, strafferem Aufbau zeigt sich die zweite Tragödie „Heinrichs Tod", den letzten Kampf des alternden Kaisers mit seinem Sohne Heinrich V. darstellend. Sie setzt von Haus aus beherzter ein, ist von einem knapperen Rahmen umspannt, sie steigert sich zu der großen Thronentsagungsszene am Schlusse des vierten Aktes, deren Verwandtschaft mit der Verzichtleistung Richards II. vor seinem Parlament, in Shakespeares Königsdramen, doch zu keiner Nachahmung führt, sie läßt tiefere Blicke in die Seelen, namentlich in die schmerzgefolterte Kaiser Heinrichs und der Kaisertochter Agnes tun. In der Gestalt des jungen Heinrich, der einsam, losgelöst von allem Menschlichen, „mit starrer Brust ein finsteres Sein erfüllt", tut Saar einen großen Schritt zur Verkörperung von Naturen, die unter dem Druck und Zwang ererbter Kälte und Menschenverachtung stehen und bewährt ein stärkeres Vermögen der Charakteristik. Freilich fehlen dieser zweiten Tragödie von Heinrich IV. die großen, durch die Jahrhunderte fortwirkenden und beinahe elementaren Gegensätze, die im „Hildebrand" ehern aufeinandertreffen, sie wirken nur noch abgeschwächt und der Kampf zwischen Vater und Sohn trägt das Gepräge eines Verhängnisses, an dem die Willkür fast so viel Anteil hat, als die tragische Notwendigkeit.

Das Trauerspiel „Die beiden de Witt", das am 16. Dezember 1878 auf dem Wiener Hofburgtheater zur ersten Aufführung gelangte, stellt den Kampf zwischen der Oligarchenpartei der niederländischen Republik und dem vom Volke getragenen Hause Oranien unmittelbar vor der blutigen Katastrophe dar, die den Brüdern Johann und Cornelius de Witt das Leben kostete und den kriegerischen Prinzen Wilhelm (den nachmaligen König Wilhelm III.) im gefahrvollsten Augenblicke als Erbstatthalter an die Spitze der Staaten brachte. Saars Erfindung und tragische Gestaltung weicht insofern von der Geschichte ab, als er nicht Jan de Witt, den Großpensionär von Holland, sondern dessen Bruder Cornelius de Witt, den Altbürgermeister von Dortrecht, zum Träger des patrizischen Hasses gegen den jungen Prinzen von Oranien macht und dem Ratspensionär die Einsicht leiht, daß

um des Landes und des Volkes willen, dem Prinzen der Oberbefehl des Heeres nicht länger versagt werden kann. Leider kommt die Einsicht zu spät. Das durch den Hereinbruch der Heere Ludwigs XIV. nach Holland zum Wahnsinn gereizte Volk unterscheidet nicht mehr zwischen der Auffassung und dem Tun der beiden Brüder, und die erhitzten Parteien, die zwanzigjährigen Haß und Ingrimm auszutoben haben, treiben zum entsetzlichen Ende. Die beiden de Witt werden von einem erbitterten Pöbelhaufen im Gefängnis erschlagen, Prinz Wilhelm, der zu spät herbeieilt, kann nur an ihrer Leiche seine Unschuld beteuern. Ihm selbst kostet der Sieg seine Liebe; die Bluttat des 20. August 1672 scheidet ihn für immer von Maria de Witt, der Tochter des Großpensionärs. Ohne Zweifel ist das Geschick und der Untergang der Brüder de Witt ein echt tragischer Stoff, sind die geschichtlich begründeten Parteigegensätze zwischen den städtischen Olichargen und den Anhängern des Statthalters starke Hebel dramatischer Handlung und es käme nur darauf an, diese zum Zusammenstoß treibenden Gewalten auch in die Seele der handelnden Menschen zu legen. Erachtet man Cornelius de Witt und den Prinzen von Oranien, Vertreter unversöhnlicher Ideen und Überlieferungen, als Spieler und Gegenspieler, so ist die volle dramatische Entwickelung vorhanden. Doch in dem Maß, wie der Dichter den schwankenden, in sich selbst unsicheren, vermittelnwollenden und vermittelnden Johann de Witt in den Mittelpunkt der Handlung rückt, den Versuch einer Aussöhnung zwischen ihm und dem Prinzen zu einem mächtigen und wichtigen Teil der Handlung erhebt, diesen Versuch aber nicht an seiner inneren Unmöglichkeit, sondern an äußeren Zufällen, an Verhältnissen und den Intriguen untergeordneter Nebengestalten, wie Zuilenstein, Johann Boreel und des verkommenen Junkers van der Moezel scheitern läßt, um so mehr lockert sich die dramatische straffe Folgerichtigkeit, nach welcher die Handlung immer nur aus der Natur und den Leidenschaften der einander gegenüberstehenden Gestalten herauswachsen soll. Merkwürdig genug deutet der erbitterte Gegner des Hauses Oranien und seiner Ansprüche, Cornelius de Witt, in der Rede, die er vor dem Staatsrat und gegen den eigenen Bruder hält, den Gang einer wirklich dramatischen Handlung an, als er voraussagt: selbst wenn der Prinz es ehrlich meine, werde er durch die Seinen, durch den Gang des Krieges, und weil er das Schwert in Händen halte, dazu getrieben werden, alle Ansprüche seiner Ahnen geltend zu machen und die Diktatur an sich zu reißen. Der Dichter hat sich nicht nur dies, sondern auch die tiefere Beseelung des frühreifen jungen Prinzen, unter dessen Eis ein ungestümes Feuer brannte, entgehen lassen, hat nicht voll entwickelt, was in seiner Erfindung angelegt erscheint. Von eigentümlicher Wirkung — an Grillparzers Art gemahnend Leben und Menschen zu sehen — erscheint die Erkenntnis des schließlichen Siegers, daß der Unterlegene (Johann de Witt) doch der bessere Mann gewesen, indem der

Prinz von Oranien bezeugt, daß er selbst sich nur vermessen, das Vaterland zu retten, aber Johann de Witt durch sein Bündnis mit Brandenburg und dem Reich es wirklich gerettet habe. Der Dichter liebt es, rückwärts gewandt, die Geschichte eigenartig zu beleuchten, die seine Phantasie heraufbeschworen hat. Nur reicht diese Beleuchtung, so überraschend und interessant sie ist, keineswegs hin, die Mängel des dramatischen Aufbaues und der Motivierung auszugleichen.

Sehr viel höher als das Trauerspiel „Die beiden de Witt" steht die Tragödie „Thassilo", die ich als das reifste, geschlossenste und überzeugendste der dramatischen Werke Saars ansehen möchte. Die Fäden, die das innerste Leben Saars mit dieser Schöpfung verbinden, liegen allerdings ein wenig tief und sind für mehr als einen Beurteiler des „Thassilo" unsichtbar geblieben. Doch ist die Tragödie vom Untergang des Bayernherzogs im Kampf mit Karl dem Großen und seinem fränkischen Weltreich durchaus keine historisch-rhetorische Komposition, ohne dichterische Beseelung. Der geschichtliche Hintergrund, die Vernichtung des letzten unabhängigen Stammesherzogtums, das sich zur Seite des großen Reiches erhalten hatte, gestaltet Saar dadurch zur vollständigen Tragödie aus, daß er Herzog Thassilo und seine longobardische Gemahlin Luitgard nicht in Entsagung und der Dunkelheit des Klosters enden, sondern in der Erhebung eines letzten Kampfes gegen die Übermacht unterliegen und untergehen läßt. Der subjektive Anteil des Dichters an diesem Stück Historie beruht natürlich auf einer anderen Anschauung und einem anderen Gefühl, als der Erinnerung an Kämpfe, die mehr als ein Jahrtausend zurückliegen. Ihn bewegt die Frage nach dem Verhängnis, das über jedem Menschen schwebt, der kraft heiligen Rechts oder uralter Überlieferung sich seitwärts einer gewaltigen Flut, die alles mit sich hinwegreißt, erhalten will. Er mag sich die Stelle, wo er wider den Strom stehen muß, noch so weit zurückstecken, er mag sich sichtlich hüten, wie der Bayernherzog, das Geschick versuchend herauszufordern, der Strom wird doch zu jener Stelle heranschwellen, das Geschick über ihn hereinbrechen. Er ist in eine Lage hineingedrängt, wo die stille Erwartung so gut als die voreilige Tat zur Schuld wird, wo es weder Entrinnen noch Verzicht gibt, wo weder Klugheit noch List frommt, wo der mutige Entschluß unter allen Umständen sich selbst treu zu bleiben, das letzte Heil ist und selbst im Fall des Unterganges doch die Ehre gewahrt bleibt. Prophetisch spiegelt der Dichter im Wesen und Schicksal seines Helden Lage und Erlebnis von Tausenden. Diese Allgemeinbedeutung der Tragödie wird durch den kräftigen Realismus der Erfindung, das treffliche historische Kolorit des „Thassilo", nicht gefährdet, sie durchdringt mit unmittelbarer Wärme und Anziehungskraft die ganze Dichtung. Höchstens könnte man wünschen, daß dies belebende Element hier und da entscheidender, ausdrücklicher hervorträte, und die Sympathie, mit der uns die dem Stoff nach so fernliegende Handlung und ihre

Träger erfüllen, noch verstärkte. Schließlich fehlt es auch Saars „Thassilo“ nicht an einem überraschenden und höchst charakteristischen Nebenmotiv: der Sachsenherzog Wittekind, jetzt längst der Vasall und getreue Gefolgsmann des großen Frankenkönigs, hegt gegen den Bayernfürsten den eifersüchtigen Groll, daß dieser noch aufrecht steht, wo er und seine Sachsen erlegen sind und läßt in der Entscheidungsschlacht durch den Pfeil eines Sachsen Thassilo fällen. In diesem Verhältnis des Überwundenen und des noch Trotzenden liegt gleichsam der Keim einer zweiten Tragödie verborgen.

Doch so bedeutend „Thassilo“ als dramatische Dichtung sich darstellt, ein „Theaterstück“ ward er darum zunächst so wenig wie ihrer Zeit die Dramen Grillparzers oder Hebbels und würde es auch nicht geworden sein, wenn der subjektiv poetische Gehalt noch stärker und wärmer wirkte. Ferdinand von Saar mußte wie andere Dichter wieder und wieder die Forderung vom starken, durchgreifenden Bühnenstück in Prosa hören, bis er ihr am Ende in dem Trauerspiel in Prosa „Tempesta“ und dem tragischen Volksstück „Eine Wohltat“ zu genügen trachtete. „Tempesta“ ist eine leidenschaftliche Eifersuchtstragödie, deren eigentümliches Milieu — sie spielt auf Isola Bella im Palast und den Gärten des Borromäers Graf Vitaliano — die knappste Begrenzung der Handlung und den raschesten Verlauf binnen wenigen Tagen erlaubt. Der niederländische Maler Peter Molyn, der im langen, römischen Aufenthalt von seinen Seebildern her den Namen Tempesta erworben hat, hat in Rom einen Beleidiger seiner jungen römischen Frau niedergestoßen und wird nun, nicht um dieses Todschlags willen, sondern als rückfälliger Ketzer, vom heiligen Offizium verfolgt, weil man ihm unter diesem Vorwand besser ans Leben kann. Gehetzt und verzweifelnd sucht er mit seiner Giovanna Zuflucht auf der Insel, die Graf Borromeo zu einem kunstvollen Zaubergarten umgestaltet; er erbittet den Schutz Vitalians und findet Ursache dies zu bereuen, nachdem er und sein Weib Aufnahme im Schloß des Grafen gefunden haben. Vitalian Borromeo ist noch heißblütig genug, in plötzlicher Leidenschaft für ein Weib zu entbrennen, die schöne Frau des künstlerischen Flüchtlings zieht ihn an und der stolze und stattliche Edelmann macht einen gewissen Eindruck auf das unerfahren junge Weib. Tempesta, der Giovanna mit rasender, verzehrender Eifersucht überwacht, faßt auf der Stelle Argwohn. Der Graf erhält inzwischen Nachrichten, daß die Häscher des heiligen Amtes hinter dem Maler drein sind, daß auch seine Insel nur noch kurze Sicherheit bietet. Um Tempesta und seine Frau nach Genua und von dort nach Holland und England zu retten, unternimmt Graf Vitalian eine Reise nach Como, hinterläßt die Sorge für seine Gäste seinem alten Diener Moro, der mit äußerstem Mißfallen und Groll die auflodernde Neigung des Grafen gesehen hat und jetzt die Zeit auf seine Weise ausnützt. Er warnt Tempesta vor seinem Herrn und treibt ihn zur Flucht, ehe der Graf zurückkehren könne. Tempestas Seele ist ein

Spiegel seiner wildesten Sturmbilder, er liebt und haßt zugleich sein Weib, es ist umsonst, daß sie mit reiner, vertrauensvoller Offenheit ihr Herz vor ihm enthüllt. Er flieht mit ihr, während ein Sturm auf dem Lago Maggiore losbricht, Locarno mit dem Schweizerufer ist nicht zu erreichen, das flüchtige Paar muß auf der Fischerinsel landen. Dahin verschlägt der Sturm auch die Häscher, die von Rom her Tempesta auf den Fersen sind, dorthin endlich eilt in seiner Barke Graf Vitalian Borromeo, um die Ärmsten auf alle Fälle zu retten. Als nun im Augenblick, wo die Häscher der Inquisition Tempesta Verhaftung androhen, der Graf an der Fischerinsel landet, da wähnt sich Tempesta durch diesen verraten, durch ihn ausgeliefert: „Man schleppt mich fort nach Rom und du — du in seinen gnädigsten Schutz genommen, bleibst bei ihm zurück. Aber er soll um seinen Lohn betrogen sein!“ Mit diesen Worten stößt er Giovanna nieder und übergibt sich den Häschern. Er will nicht hören, was ihm der Graf zuruft, daß er gekommen sei, um Tempesta und sein Weib zu retten, er trotzt: „Das Blut dieser Toten komme über dich. Sie hat dich geliebt — widersprich, wenn du kannst. Und so hab ich sie mit Recht getötet, ob ich mich auch im letzten Augenblicke geirrt!“ Das alles mag möglich, mag selbst natürlich sein, aber es ist zu gleicher Zeit so jäh, so wild, so berechnet und äußerlich theatralisch, daß es einen tieferen poetischen Eindruck weder erwecken, noch hinterlassen kann. Der Dichter vermag sich in diesem grellen Effektstück nur in Einzelheiten der Stimmung oder des Gesprächs zu betätigen. „Tempesta“ erträgt den Vergleich mit erfolgreichen Schauspielen, aber er entbehrt jeder Belebung aus dem Innersten des Dichters.

Unmittelbarer, aus den Tiefen angeschauten Lebens geschöpft, durch stärkere Fäden mit dem innersten Wesen des Dichters verbunden, dafür freilich minder geschickt gruppiert und geführt, zeigt sich das Volksdrama „Eine Wohltat“, in dem die Einwirkung der inzwischen mächtig gewordenen Anzengruberschen Richtung und Darstellungsweise unverkennbar ist. Doch läßt die Erfindung wie die Gestaltung des Dramas keinen Zweifel, daß auch hier Saar nicht völlig er selbst ist und die verhängnisvollen Wirkungen der Wohltat Baron Sassenheims an der armen Maria und den daraus erwachsenden tragischen Konflikt und Untergang des Mädchens aus dem Volke weder ganz realistisch verkörpert, noch völlig beseelt, weil der irreleitende Zug zu einer Bühnenwirkung, die nicht aus dem eigensten, künstlerischen Vermögen, sondern aus einer überlieferten Praxis hervorgehen soll, auch Saar erfaßt und beirrt hat. Sein dramatischer Weg liegt in der Richtung des „Thassilo“, aber es scheint, wenn die in seinen Nachklängen mitgeteilten Fragmente der Dramen „Ludwig XVI.“ und „Benvenuto Cellini“ Fragmente bleiben, daß der Dichter es müd ist, um die launische Gunst spröder Bühnenleitungen zu werben. In der Ode „Das Drama“ heißt es:

So will vollziehen jetzt sich dein Untergang
erhabnes Drama, das du erschüttert hast
die Herzen und im Geist getragen
über sich selber hinaus die Menschheit! —

Nun freilich: ewig dauert auf Erden nichts,
das Größte selbst, es sinkt und zerfällt in Staub —
So folgst auch du den hohen Meistern,
die dich geschaffen, gemach im Tode.

Doch deshalb glaub' nicht, lärmende Knabenschar,
die du verheißend jetzt auf den Schauplatz trittst,
daß du nach eignem Sinn gestaltest,
was der Jahrhunderte Werk ersetze.

Die Stimmung ist natürlich und doch überreizt. Wenn es wohl zu verstehen ist, daß Saar, für den, wie für jeden Dichter, Kunst ohne Form schlechthin ein Wahn bleibt, in den gepriesenen „neuen Formen" meist nur die Unform erblicken kann, so unterschätzt er den Drang nach unmittelbarem Leben und die bildende Kraft dieses Dranges in den wirklichen entwicklungsfähigen Talenten der Gegenwart. In berechtigter tiefer Abneigung gegen den „Cäsarenwahn des Virtuosentums" und bei unerschütterlicher Pietät für die großen Auserwählten glücklicherer Kunstepochen, unterscheidet er nicht mehr zwischen den erfolgsüchtigen und allerdings allein erfolgreichen Sensationen und den echt dichterischen Bestrebungen, die sich, so gut als seine eigenen, schließlich aus dem Getümmel der Experimente und der frechen Reklame dauernd emporringen werden. Aber freilich hat sich zu dem im ursprünglichen Wesen Saars liegenden elegischen Hang ein Hauch trauernden, ja bitteren Verzagens gesellt, er ruft „den Jüngeren" zu, daß noch keine Zeit dem Dichter ungünstiger gewesen sei, als die, in der wir leben, er sieht den Strebenden wie der ganzen Menschheit den Fuß unter dem Boden geschwunden und glaubt, daß sein letztes Lied am Rande des Abgrundes ertöne. Wer dürfte unbedingt widersprechen, doch wer auch unbedingt zustimmen?

Saars Lyrik ist der Ausdruck eines reichen, inneren Lebens, einer durchaus selbständigen Persönlichkeit. Die Lyrik Grillparzers, Anastasius Grüns und namentlich Lenaus ist nicht ohne allen Einfluß auf Ton, Bild und lyrische Stimmung des Dichters gewesen. Auch Hebbels Poesie, die im Beginn der Laufbahn Saars der deutsch-österreichischen hinzugerechnet zu werden pflegte, hat dem jugendlichen Dichter Tiefen des Lebens erschlossen, ohne ihn zum Nachahmer des einen oder anderen Vorbildes werden zu lassen. Im Wirrsal und Widerspruch des Lebens, in den Irrungen der Leidenschaft, unter dem Druck feindseliger Mächte wird die „befreiende Wehmut" Saars Muse. Stille Träume und die Erinnerungen an Erlebnisse und Eindrücke wechselnder Stunden, fließen zu einer Grundstimmung

zusammen, die den schwermütig schönen „Trauermantel“ als ihr Symbol preist, die im „Schlummerlied“ und „Herbstlied“, in den „Novemberliedern“, im „Requiem“ und der „Palinodie“ („Aber dennoch selig sind die frühe Verstorbenen!“) gleichmäßig ergreifend zu Herzen dringt. Die Erhebung über diese Stimmung quillt dem Dichter aus dem „Vorgefühl“ späten Glückes und der Erkenntnis, die er im „Ausgleich“ zum Gedicht wandelt, sie erfüllt so schlicht anmutvolle, poetische Bilder, wie „Die singenden Mädchen“, „Nacht und Tag“ und „Opferstunde“, sie durchglüht das „Gebet“, in dem der innerste Kern all seiner heiligen Schmerzen und Mühen zutage tritt. Bei aller Sehnsucht nach Schönheit und dem Glück der Einsamkeit kann der Lyriker vor den schrilleren Stimmen und grelleren Eindrücken des Lebens seiner Tage weder Ohr noch Auge schließen, die Gedichte „Drahtklänge“, „Der Ziegelschlag“, „Begegnung“, „Arbeitergruß“, „Das letzte Kind“, „Die Postelevin“, „Proles“ zeugen dafür, daß seine Seele mit den dunkeln Gewalten gerungen, die er rings am Werk weiß und die ihn oft an der Zukunft selbst der Kunst verzweifeln lassen. Auch in die dunkelste Nacht senkt sich sein teilnehmender Blick und „Kindertränen“ und „Die Entartete“ erscheinen als poetische Pole seines Mitgefühls für das tiefste Leid des Daseins. Es ist nur folgerichtig, wenn der Dichter in seiner Ode „Arthur Schopenhauer“ den Philosophen preist:

Doch still auch flüchtet immer zu dir noch hin
das Leid der Edlen, segnen Befreite dich,
die du emporgeführt im Leben
zu der Erkenntnis erhabnem Gipfel.

Und wenn die Menschheit endlich zurückgebracht
vom letzten Irrwahn, schaudernd am Abgrund steht:
dann zittert auch vielleicht dein Name
so wie Erlösung auf allen Lippen.

Der Reiz wehmutsvoller Erinnerung, der über den meisten Gedichten Saars schwebt, kehrt verstärkt in den „Wiener Elegien“ wieder, die vielleicht von allem, was er gedichtet, die weiteste Verbreitung, den stärksten Anklang gefunden haben. An ein Wiedersehen der lange gemiedenen, lange entbehrten Vaterstadt anknüpfend, ihre Erscheinung im Schmuck des Frühlings, mit dem Glanz und Reichtum ihrer Bauten, ihres einzig schönen „Ringes“ neu bewundernd, gesteht der Dichter doch ein, daß ihm die neue Prachtstadt nicht mehr zum Herzen spreche, wie die alte wallumgürtete, mit den schwärzlichen Häusern über dem grünen Glacis. Bitter vermißt er in ihr das fröhlich wogende Volk von ehedem. Nur die alten Plätze und Gassen im tiefsten Innern der Stadt, wo die Vergangenheit still in die Zukunft hineinträumt, wo seine eigenen Erinnerungen erwachen, wo die Bilder alles dessen, was Wien wirklich groß gemacht, auf Schritt und Tritt emportauchen, auf den Friedhöfen, wo ihm die Vergänglichkeit auch des Ruhms die Seele durch-

schauert, erschließt ihm die Seele ganz. Der wehmutvollen Betrachtung gesellt sich der elegische Ausdruck des eigensten Erlebten, die Vergleichung von Sonst und Heut:

Dort oben in einsamer Stube,
Dürftigem Hausrat gesellt, träumte und sann der Poet;
Sann und blickte dabei auf ein Meer von grünenden Wipfeln
Und auf die Türme der Stadt, die in der Ferne verschwamm.
Selige Qualen des Schaffens und selige Qualen der Liebe,
Bitterste Tage der Not — ach, wie erlebt' ich sie hier!
Manches hab' ich erreicht, darnach ich damals gerungen,
Und ich breche mein Brot nicht mehr in Tränen wie einst.
Aber verblüht ist der Lenz, verglüht das Feuer des Sommers —
Und das fahlere Laub raschelt im herbstlichen Hauch.

So vortreffliche Einzelheiten aber diese poetischen Wanderungen durch Alt- und Neu-Wien aufweisen und ein so gemütstiefes Heimatgefühl sie beseelt, so läßt sich nicht verkennen, daß der Dichter in ihnen auf der Grenze der vollschöpferischen und der nachempfindenden, nachbildenden Kunst hinschreitet.

Das kleine epische Gedicht „Hermann und Dorothea" bleibt nicht einmal auf dieser Grenze stehen, sondern versucht, durch unmittelbare Anknüpfung an Goethes unsterbliche gleichnamige Dichtung, einem Nachbild aus der Gegenwart eindringlichere Wirkung zu gewinnen. Dies Idyll, in fünf Gesängen und in Hexametern, folgt nicht unbewußt, sondern vollkommen absichtlich den Spuren des Goetheschen epischen Gedichts. Ein junger deutschmährischer Gutsbesitzer Hermann kehrt nach bestandenen Soldaten- und Reisejahren in das väterliche Dorf heim, wo inzwischen das slawische Wort zur Herrschaft gelangt und das deutsche verfemt ist. Der vor kurzem verstorbene Vater hat ihm reichen Besitz hinterlassen, die Mutter mahnt zur Heirat, Hermann, der vordem die bräunliche Tochter des Jezik, des Tschechenführers, geliebt hat, die inzwischen die Frau eines reichen Brünner Kaufmanns geworden ist, erklärt, zu neuer Liebe und Freierschaft noch Zeit zu haben, feiert in der Wirtschaft zum Meteorstein ein vergnügtes Wiedersehen mit den alten Freunden des Vaters, erfährt, daß die Deutschen im nahgelegenen Städtchen unter der Führung des wackeren Retlof noch tapfer gegen die bedrohende slawische Flut, die alles Deutsche verschlingen will, standhalten. Als nach der Ernte der große Tag des Vereins- und Schulfestes der Deutschen herankommt, fehlt auch Hermann Mattusch bei diesem Feste so wenig, als die alten Herren aus dem Meteorstein. Die fünf Männer aus Rujec werden freudig willkommen geheißen. Hermann entdeckt alsbald unter den anwesenden Frauen ein junges Mädchen im lichtschimmernden Blondhaar, erkundet, daß sie die Nichte des anwesenden Hüttenverwesers und Lehrerin in Wien sei, läßt die Rede des Obmanns, den zwölfstimmigen Chor und die sonstigen musikalischen Freuden, an denen sich „der schlichte Kunstsinn des Städtchens" erbaut, über sich

ergehen und ist freudig überrascht und erwartungsvoll, als „die hohe Gestalt mit edler Gliederbewegung“ gleichfalls das Podium betritt und die Vorlesung von Gesängen aus Goethes „Hermann und Dorothea“ beginnt. Hermann, der „niemals noch Gleiches vernommen“, ist von dieser Vorlesung wie berauscht. In der folgenden Tombola fügt es der Zufall, der Dichtern und Liebenden gleich freundlich ist, daß Hermann sein eigenes Geschenk zu diesem Glücksspiel, ein bosnisches Schleiertuch, zurückgewinnt und an Dorothea — denn sie heißt Dorothea wie er Hermann — schenken kann. Beim nachfolgenden Tanz mit ihr, erzählt sie ihm, daß sie morgen schon nach Wien zurückreisen müsse und schwerlich nach dem mährischen Städtchen wiederkehren werde. Hermann Mattusch, der sich nicht länger darüber täuschen kann, daß er von rascher Leidenschaft für die schöne Lehrerin ergriffen ist, ist ob dieser Aussicht nicht wenig bestürzt. Auf dem Heimweg und in nächtiger Stille fragt er sich, ob er nicht, wie Hermann im Gedicht, an einem Tage sehen, lieben und freien könne. Er rüstet am Morgen das Zweirad und sich selbst zur Brautfahrt, kündigt der Mutter seinen raschen Entschluß an, ohne ihr über die, die er ihr als Tochter zuführen will, mehr zu sagen, als daß sie ein herrliches Mädchen sei und er sich ihrer nicht wert fühle. Frau Mattusch erfährt gleich darauf von den alten Freunden ihres verstorbenen Mannes, in wen sich ihr Sohn so rasch verliebt habe und sieht nun zwischen Hoffnung und Bangen dem Ausgang der Werbung entgegen. Währenddessen rasselt Hermann nach dem Städtchen zurück, hört im Hause des Hüttenverwesers, daß Dorothea nicht daheim ist, sondern oben am Waldrand zum Abschied von der liebgewonnenen Landschaft verweile. Günstiger kann sich's dem ungeduldigen Freier nicht fügen, er findet die Ersehnte auf den gefällten Stämmen einer abgeholzten Lehne, die sich abwärts bis zu den Hügeln von Rujec erstreckt, bringt ohne Zögern seine Werbung vor, empfängt von dem Mädchen die Versicherung, daß auch sie eine Neigung für ihn fühle, aber zugleich das Geständnis, daß sie, wie er, schon geliebt habe, ihre Verlobung jedoch, gleich Hermanns früherer Liebe, in dem leidigen Hader zwischen Deutsch und Slawisch zugrunde gegangen sei. Hermann erkennt darin natürlich ein Zeichen mehr, daß Dorothea für ihn bestimmt ist, verlobt sich mit ihr und verheißt ihr, am Tage der Hochzeit den Grundstein zu einem neuen, frei und schön gelegenen Gehöft zu legen, in dem sie als Herrin schalten soll.

Die Schlußwendung des Gedichts, daß den Deutschen in slawischen Landen und den Besitzenden nähere und fernere Gefahren drohen, daß aber ein in Liebe vereinigtes Paar den äußeren Stürmen trotzen und das Schlimmste bestehen werde, schließt sich wieder so eng an das Goethesche Vorbild des Saarschen Idylls an, wie Gestaltenzeichnung, Schilderungen und Sprache. Das Motiv der Werbung des jungen städtischen Wirtssohnes um das bäuerliche Mädchen aus Goethes Hermann und Dorothea ist bei

Saar einfach in die Werbung des dörflichen Mannes in das städtische Mädchen umgewandelt, die Charakteristik der beiden Hauptgestalten des mährischen Idylls soviel als möglich an die Charakteristik der klassischen Dichtung angenähert, ja Einzelheiten, wie das Knacken des Fußes der Dorothea, sind wiederholt. Fehlt es daneben nicht an Zügen und Farben, die dem österreichischen Dichter allein gehören, so liegt doch auf der ganzen Erfindung, der Anschmiegung des modernen Gedichts an Goethes Schöpfung, so sinnig sie durchgeführt wird, durchaus das Gepräge des Erlesenen, Ersonnenen, an Stelle des Erlebten und Geschaffenen, und wenn irgendwo bei Saar die Rede von Akademismus sein darf, so ist es hier. Die Zeitstimmung und Zeitfärbung, die in den Versen des zweiten Gesanges den stärksten Ausdruck gewinnt:

So geht's auch der Regierung, versetzte Knotek, die machtlos
Seit Dezennien schon sich fühlt bei alle dem Wirrsal,
Das in Österreich herrscht. Die Deutschen begehren die Führung,
Doch in der Minderheit sind sie, wie drüben im Städtchen.
Geltung fordern gleich ihnen die anderen Stämme und wollen
Ihre Sprache bewahren. So wissen die Lenker des Staates
Nicht, was zu tun und zu lassen — und müssen beständig lavieren.
Leicht ist's zu schmähen auf sie und alle zu zeihen der Schwachheit,
Aber ein Bismarck selbst vermöchte nicht Ordnung zu schaffen!

ist leider nur locker mit dem Idyll verflochten, wächst nicht, wie im großen Vorbild, aus der Haupthandlung des Gedichts unmittelbar und natürlich hervor. Doch darauf würde weniger ankommen, wenn dies neue „Hermann und Dorothea" ein Stück Leben und nicht der bloße Widerschein des Lebens in Goethes Dichtung wäre.

Hier ist's, wo die Frage nach dem Verhältnis unseres Dichters zu geistig-künstlerischen Überlieferungen der Vergangenheit und zu den Formen abgeschiedener Kunstzeiten eine allgemeine Bedeutung gewinnt und auf eine Unklarheit in den herrschenden Anschauungen hindeutet. Geht man davon aus, daß die Dichterpersönlichkeiten Grillparzers und Friedrich Hebbels die bedeutendsten waren, die der jugendliche Wiener Poet unmittelbar vor Augen hatte, daß Grillparzer in fast schmerzlicher Sehnsucht nach der reinen Klarheit klassischer Schöpfungen zurückblickte und selbst Friedrich Hebbel, trotz all seiner mächtigen Ursprünglichkeit und herben Eigenart, das Wort sprach, daß die Stempel, die alle Jahrhunderte brauchten, uns heilig sein sollen, so darf der Zug zu diesen „Stempeln und Weisen" bei Dichtern wie Saar weder auffallen, noch schlechthin getadelt werden. Bei weitem nicht alles, was die Apostel modischer Neuerungen akademisch schelten, ist wirklich akademisch. Die Frage bleibt eben immer, ob durch selbständiges, ureigenes Leben, durch subjektive Erfassung und Wiedergabe von Welt und Wirklichkeit die überlieferten Formen zum persönlichen Eigentum des Dichters

gemacht wurden, ob die klassischen Formen sich als natürlicher Leib innerer Anschauungen des Dichters erweisen. Man wird nicht in Abrede stellen, daß gewisse Stoffe den hohen Stil schon in sich tragen, daß hundert andere nach Idee und Gestaltung des Dichters ihn fordern. In diesen Fällen kann überall von Wiederholung, Nachgefühl, Nachahmung nicht gesprochen werden. Doch die Probe, ob das Stück Leben, das der neuere Dichter uns gibt, nach naturgemäßer Entfaltung in klassischer Form erscheint oder ob umgekehrt der Gebrauch der Form Handlung, Gestalten und Ausdruck dramatischer und epischer Gedichte erst gemodelt hat, darf nicht unterlassen werden. Hier sündigt unsere Kritik nach rechts und links, weil ihr die scharfe Unterscheidung von Gebilden aus erster und aus zweiter Hand unbequem ist. Nach rechts, indem sie leblose Nachahmungen preist, sofern diese nur in überlieferter, idealer Form auftreten. Nach links, indem sie die plattesten Wiederholungen für ursprünglich und neu gelten läßt, wenn sie in schlottriger Prosa auftreten. Es würde zu weit führen, wollte man im einzelnen nachweisen, warum, trotz der gleichartigen Form, Hebbels episches Gedicht „Mutter und Kind“ eine durchaus selbständige Schöpfung, Saars „Hermann und Dorothea“ eine Nachbildung bleibt; die Nebeneinanderstellung beider Dichtungen läßt daran keinen Zweifel.

Völlig frei von jeder Nachempfindung und in eigentümlicher Weise selbständig erscheint Ferdinand von Saar als Novellist. Er gehört als solcher zu den deutschen Dichtern der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die in der Novelle die strengste und jedenfalls die künstlerisch vollendetste Form der Prosadichtung erkannten und die Bedeutung dieser „epischen Schwester des Dramas“ (wie Theodor Storm sagt) für die Wiedergabe der reichsten Mannigfaltigkeit, der tiefsten Konflikte wie der seltsamsten Spiele des Lebens instinktiv oder bewußt gewürdigt haben. Saars Novellen stellen sich zum größten Teil im doppelten Sinne als erlebte dar. Über die unerläßliche Belebung durch inneren Anteil, Anschauung und Temperament des Dichters hinaus, sind sie Ich-Novellen, das heißt sie erscheinen beinahe alle als äußere Erlebnisse und Erinnerungen, in denen der Dichter selbst handelnd, leidend oder auch bloß beobachtend auftritt. Landschaften und sonstige Szenerien seiner Novellen sind angeschaute; auch wenn die Hauptsammlung dieser eigentümlichen und feinsinnigen Gebilde nicht den Titel „Novellen aus Österreich“ führte, würde man sie als Produkte wechselnder Eindrücke des Wiener Dichters, der in der großen Monarchie des Ostens überall daheim ist, zu erkennen vermögen. Aber Saar ist weit entfernt, die Folge zufälliger Bilder zu entrollen, die das eigene Leben ihm hinterlassen hat. Ihn regen nur Gestalten, Begegnungen und Bilder an, die Schwingungen des Gemüts oder der Leidenschaft in seiner Seele lösen, und sich mit der träumerischen Neigung verbinden, nach rückwärts zu schauen. Das Selbstgeständnis Saars, mit der die Novelle „Die Geigerin“

anhebt, erhellt eine Besonderheit seiner Novellistik: „Ich bin ein Freund der Vergangenheit. Nicht daß ich etwa romantische Neigungen hätte und für das Ritter- und Minnewesen schwärmte oder für die sogenannte gute alte Zeit, die es niemals gegeben hat, nur jene Vergangenheit will ich gemeint wissen, die mit ihren Ausläufern in die Gegenwart hineinreicht und welcher ich, da der Mensch nun einmal seine Jugendeindrücke nicht los werden kann, noch dem Herzen nach angehöre. So fühle ich mich stets zu Leuten hingezogen, deren eigentliches Leben und Wirken in frühere Tage fällt und die sich nicht mehr in neue Verhältnisse zu schicken wissen. Ich rede gern mit Handwerkern und Kaufleuten, welche der Gewerbefreiheit und dem hastenden Wettkampfe der Industrie zum Opfer gefallen; mit Beamten und Militärs, die unter den Trümmern gestürzter Systeme begraben wurden; mit Aristokraten, welche kümmerlich genug von dem letzten Schimmer eines erlauchten Namens zehren: lauter typische Persönlichkeiten, denen ich eine gewisse Teilnahme nicht versagen kann. Denn alles das, was sie zurückwünschen oder mühsam aufrecht erhalten wollen, hat doch einmal bestanden und war eine Macht des Lebens, wie so manches, das heutzutage besteht, wirkt und trägt. Daher habe ich auch eine Vorliebe für die alten Plätze, die alten Gassen und Häuser meiner Vaterstadt und bin noch zuweilen in jenen öffentlichen Gärten zu finden, die infolge neuerer Anlagen ihr Publikum verloren haben und verblühten Gouvernanten, brotlosen Schreibern oder ähnlichen Jammergestalten in lichtscheuer Kleidung tagsüber gewissermaßen als Versteck dienen."

Ohne Vorliebe also für den weißen kaiserlichen Uniformrock, den er ehedem getragen, lediglich weil ihm die Rückschau ins Leben zum Bedürfnis seines Geistes geworden ist, weil die aus der Dämmerung längst vergangener Tage hervorquellenden Stimmungen auch seine Gestaltungskraft entbinden, versetzt uns der Dichter in einer Gruppe seiner besten Novellen in seine Soldatentage zurück. „Innozenz", „Leutnant Burda", „Ginevra", „Vae victis" entstammen diesen Tagen. Die beiden erstgenannten Novellen sind in gewisser Beziehung die stärksten Zeugnisse für die Besonderheit des Dichters, für seine Fähigkeit, fremdes Leid als eigenes in sich aufzunehmen und die Tragödie einsam ringender Herzen voll vor uns aufleben zu lassen. Der Priester im verborgenen Pfarrhaus auf dem verfallenen Fort des Wischerad über Prag, der seine Leidenschaft und sein heißes Lebensverlangen entsagend niedergekämpft und damit die Kraft gewonnen hat, Verzweifelnde mit leiser Hand ins Leben zurückzuweisen, ist eine der gewinnendsten Gestalten Saars. Viel tieferen Blick ins Leben, in erschütternde Geschicke, die aus Träumen und Täuschungen des Herzens hervorwachsen, bewährt jedoch die Novelle „Leutnant Burda". Der arme bürgerliche Offizier, der eine Prinzessin liebt und sich von ihr geliebt glaubt, der die unübersteiglichsten Hindernisse zu überfliegen wähnt, der schließlich für

seine Phantasieliebe stirbt, erfüllt uns, trotz eines leisen Anflugs von Komik, um so mehr mit tieferem Anteil und lebendiger Rührung, als der Dichter die Stimmung zu wecken weiß, in der wir fühlen, daß irgend eine Täuschung der Phantasie oder des Herzens allgemeines Menschenschicksal bleibt und Leutnant Burdas Wahn nur ein Symbol für das Traumglück ist, an dem wir hängen. Das Abenteuer, das der „Oberst" in der Novelle „Ginevra" aus der verfallenden kleinen und öden Festung Theresienstadt erzählt, und die erschütternde Ehetragödie, die „Vae victis" vorführt, sind nicht in persönlichen Bezug zum Dichter gesetzt, aber sie tragen völlig das Gepräge persönlicher Erinnerungen. Und obwohl es sich in beiden um „die Abgrundtiefe weiblicher Empfindung, den furchtbaren Ernst jener dunklen Naturgewalt, die im Leben unter so unfaßbaren Widersprüchen zutage tritt und von den Menschen Liebe genannt wird", handelt, so durchsetzen Erlebnisse und Erinnerungen aus Saars Offizierszeit beide Novellen. Die Eindrücke des unglücklichen Feldzugs von 1859 spielen in „Vae victis", die des Garnisonslebens in „Ginevra" mit. Und doch sind sie keineswegs das Subjektivste in diesen Novellen. Viel unmittelbarer aus der Seele des Dichters quellend, ergreift uns der leise Schauer vor der Macht des Augenblicks, das dunkle Gefühl, daß wir Menschen unablässig von der Gefahr umlauert sind, schuldig zu werden. Dies Gefühl webt sich wie ein silberner Herbstschimmer um Handlungen und Gestalten der meisten Novellen Saars.

Eine andere Gruppe der Novellen knüpft an Begegnungen späterer Zeit, an Landaufenthalte des Dichters, in alten Schlössern und neuen Villen, an schriftstellerische Zurückgezogenheit in stillen Vororten Wiens an. Saar ist weit davon entfernt, die eigene Person in irgend welche Pose oder verschönernde Beleuchtung zu setzen, er wählt die Form der Ich-Novelle nur, um den persönlichen Eindruck, den er von Menschen und Zuständen empfängt, zwanglos, ohne Dreinsprechen in eine rein objektive Darstellung, wiedergeben zu können. Und er wiederholt sich dabei nicht, es ist jedesmal eine andere Welt, ein völlig anderer Lebenskreis, der sich in den Novellen „Die Geigerin", „Das Haus Reichegg", „Der Exzellenzherr", „Tambi", „Seligmann Hirsch", „Geschichte eines Wiener Kindes", „Doktor Trojan", „Sündenfall" und anderen auftut. Die überall angeschlagene Weise eines autobiographischen Berichts verleiht sämtlichen Novellen den durchaus einfachen Grundton und schließt die charakteristische Färbung jeder einzelnen nicht aus. Bekanntlich wählte auch Theodor Storm, der norddeutsche Novellist, mit dem der Verfasser der „Novellen aus Österreich" öfter verglichen wird, mit einer gewissen Vorliebe die Ich-Form, obschon er sie bei weitem nicht so häufig und beinahe ausschließlich anwandte, wie Saar. Und eine Gruppe Stormscher Ich-Novellen, wie „Von jenseits des Meeres", „In St. Jürgen", „Pole Poppenspäler" und „Ein stiller Musikant" lassen die Parallele mit Saars Novellen am ehesten zu. Bezeichnend für die Art der Erinnerung und die

lyrische Stimmung, aus denen jene Novellen hervorgehen, ist es, daß sie zumeist bei düsteren Geschicken und am liebsten bei Menschen verweilen, denen das Leben gleichsam alles schuldig geblieben ist. Denn ein geheimer Trieb nicht nur der Dichter, sondern aller phantasievollen, fühlenden Menschen findet sich niemals mit der Tatsache ab, daß das Glück ein seltener Gast auf Erden ist, sondern steht jedem erschütternden Unglück als einem großen und dunkeln Rätsel gegenüber und tut die bange Frage nach dem Warum, auf die es keine Antwort gibt. Bei Saar ist dieser Trieb stärker, vorherrschender, als bei anderen Dichtern. So stellt er in der Novelle „Die Geigerin" das Schicksal einer liebenswürdigen Musikerin dar, die sich zweimal nacheinander an unwürdige Männer kettet, verzweifelnd den Tod in den Fluten der Donau sucht, und setzt schließlich das ewige Fragezeichen hinter die Worte: „Wie es kam, daß dieses holde Geschöpf, ausgestattet mit allen Vorzügen ihres Geschlechts, welche andere so vortrefflich zu verwerten wissen, sich an Unwürdige weggeworfen, wie es kam, daß sie in törichter Umkehrung der Verhältnisse für diejenigen zu sorgen bemüht war, welche für sie zu sorgen die Verpflichtung hatten — bis sie, noch in jungen Jahren, ein so trauriges Ende nahm?" Der Dichter weiß so wenig warum als sein Gewährsmann, aber „das ganze Weh der Erde" steigt vor ihm empor, „es wogte wie ein dunkles Meer und obenauf schwamm mit blassem Antlitz und feuchten Locken die Leiche der Geigerin". Die Novelle „Das Haus Reichegg" faßt in ein paar Begegnungen, deren eine noch in die Leutnantstage Saars zurückreicht, einen ganzen Roman, Glanz, innerliche Zerklüftung und Fall eines großen und stolzen Hauses, zusammen, und die Art, wie hier in den zufälligsten Eindrücken des Alltags, den schlichtesten Zügen Charaktere, Beziehungen, Geschicke der Menschengestalten zutage treten, ist außerordentlich fein. „Der Exzellenzherr", die Geschichte einer an armseligen Äußerlichkeiten und Zufällen gescheiterten Liebe, empfängt seine Bedeutung aus dem dunkeln Schuldgefühl, das den Helden — diesmal ein pensionierter höherer Staatsbeamter — in der Erinnerung beherrscht, obschon er aus dem Studium der Geschichte einerseits die unabwendbare Notwendigkeit alles Geschehenen und Geschehenden, anderseits die Nichtigkeit und das Traumartige des menschlichen Daseins erkannt zu haben meint. Mit der Novelle „Tambi", deren persönliche Einleitung in den Salon Heinrich Laubes zurückzuführen scheint, beginnt die Reihe der Erzählungen Saars, die völlig gescheiterte Existenzen unserer Teilnahme nahe zu bringen suchen. Der eine Zeitlang als Genie ausgerufene, dann völlig aufgegebene Dramatiker, der als vertrunkener Schreiber in einem mährischen Städtchen endet, die unselige Heldin in der „Geschichte eines Wiener Kindes", der ländliche Kurpfuscher, in dem eigentlich ein großer Arzt steckt, im „Doktor Trojan", alle enden durch Selbstmord. Grundverschieden wie das Leben und die Schicksale dieser Unglücklichen, sind bei allen die Stellen im Wege, über die

sie nicht mehr hinwegzukommen vermögen, Stellen, auf denen der Blick des Dichters sinnend verweilt. Der untergegangene Dichter Johann Bacher in „Tambi“ hat sich in die Erniedrigung eines armseligen Schreiberdaseins gefunden, allein den Verlust seines kleinen, häßlichen, aber treuen Hundes, des einzigen Wesens, das ihm nach seiner Behauptung anhänglich gewesen ist, übersteht er nicht. Die leichtsinnige, phantastische Else Stadler in der „Geschichte eines Wiener Kindes“, die dem abenteuernden Röber zuliebe Mann, Kinder und ihr sicheres Haus hinter sich läßt, um Röbers willen die härtesten Demütigungen erträgt, aber ihn nicht dauernd zu fesseln vermag, geht an seiner Flucht mit einer anderen Frau zugrunde. Der Naturarzt, ohne Prüfung und Patent, in „Doktor Trojan“, setzt seine Tätigkeit, jedem Verbot trotzend, fort, und befestigt sich in der Abneigung gegen jeden chirurgischen Eingriff, bis er damit die eigene Geliebte zum Tode führt und ihr im Tode nachfolgt. Aus dieser Gruppe durchaus tragischer Geschichten, in denen die Charakteristik dem sichtbaren Schicksal und der unsichtbaren, unheimlichen Macht, die wir Zufall nennen, untergeordnet erscheint, springt dann eine Novelle wie „Seligmann Hirsch“ heraus, zum vollgültigen, entscheidenden Zeugnis, daß Saar das hellste und schärfste Auge für das Charakteristische besitzt, selbst wo das Charakteristische ins Skurrile übergeht. Auch diese Novelle knüpft an eine Begegnung des Dichters mit ihrem Helden in einem steirischen Kurort an, der „Held“ aber ist ein alter Wiener Jude, der verschiedene Male großes Vermögen erworben und im Börsenspiel und anderem Spiel immer wieder verloren hat. Die wundersamste Mischung von hochfahrender Prahlerei und demütiger Unterwürfigkeit, von Eitelkeit und schlechter Erziehung, von echt jüdischem Familiensinn und vollkommenster Unfähigkeit, der Familie auch nur eine seiner übeln Gewohnheiten zum Opfer zu bringen, stempelt Seligmann Hirsch zur grotesken, der Widerspruch zwischen seinem Wesen und dem Ehrgeiz seiner emporstrebenden Kinder, die solchen Vater verstecken und verleugnen, beinahe zur tragischen Figur. So scharf und fein die Beobachtung in „Seligmann Hirsch“ auch ist, so wird sie doch erwärmt und belebt durch das Mitleid, den Gemütsanteil, den die traurige Vereinsamung des unmöglichen Mannes im Dichter erweckt.

Die wenigen Erzählungen Saars, die in keinen direkten Bezug zu seinen Erinnerungen gesetzt wurden, sind echte Novellen, insofern sie eine in ihrer Art einzige Begebenheit darstellen oder durch einen nicht alltäglichen Vorgang eine neue Seite der Menschennatur offenbaren. Den in der modernen Novelle vorherrschenden Zug zur dramatischen Spannung haben sie noch weniger als die Ich-Novellen des Dichters, auch der Hauch wehmütiger Reflexion fehlt, trotz der objektiven Darstellungsweise, nicht. Den Preis verdienen auch hier zwei der Novellen aus Österreich: „Die Steinklopfer“ und „Schloß Kostenitz“, vor allen die erstgenannte. Sie ist

unter allen Novellen Saars diejenige, in der er das lebendigste Mitgefühl für Leben und Leiden der Menschen aus der Klasse, „die man die niedrigste nennt, die aber vor Gott gewiß die höchste ist“ (Goethe), erweist, und eine völlig unromantische, aber in ihrer Wärme, Stärke und Treue ergreifende Liebe zweier solcher Menschen mit der ganzen Schlichtheit schildert, die hier der Stoff fordert. Die Gestalten der mißhandelten Tertschka und des armen Georg, der aus dem Gefühl einer beglückten Liebe Kraft zur Arbeit und den Mut schöpft, Unrecht abzuwehren und die Geliebte zu schützen, gehören zu den anschaulichsten und beseeltesten Saars. Das Idyll am Schlusse der Novelle ist von einfachster Wahrheit und traulichem Reiz, der Vortrag der „Steinklopfer“ von der anspruchslosen Anmut, die selbst die schwächeren Gebilde des Erzählers auszeichnet und in so gelungenen, kräftigen wie „Die Steinklopfer“ doppelt wirkt. In „Schloß Kostenitz“ gestaltet Saar wieder eine der geheimnisvollen Verknüpfungen von Zufall und Schuld, denen ein Frauenleben zum Opfer fällt. Dem Hereinbruch des Dragonerrittmeisters Graf Poiga-Reuhoff und seiner Reiter in den stillen Frieden des freiherrlichen Schlosses, folgt ein schlimmerer Hereinbruch in die Ruhe und das stille Glück der Baronin Clotilde. Saar läßt es im Dunkel, ob die tiefe Erschütterung, die Graf Poiga durch seine heiße, freche Werbung um die Gunst der jungen Schloßherrin hervorgerufen hat, ob das geheime Schuldgefühl der Frau von Günthersheim ihre Widerstandskraft gegen die schwere Krankheit geschwächt und wirklich ihren Tod herbeigeführt hat oder ob sich der ältere Gemahl der jungen Frau eines Unrechts gegen die Frühgeschiedene zu zeihen hat. „Ein Menschenschicksal läßt sich in all seinen Möglichkeiten nicht berechnen, und wenn er an dem seines geliebten Weibes Schuld trug, so büßte er jetzt durch ein vereinsamtes, qualvolles Dasein, dem der erlösende Tod — er fühlte es im Tiefsten seiner Seele — nicht sobald nahen würde.“ Und hier treffen wir wieder auf die melancholische Resignation, mit der Saar den verworrenen Widersprüchen des Lebens und dem Auf und Ab menschlicher Geschicke gegenübersteht. Gleich als fühle er, daß man der Herrin von Schloß Kostenitz Schwäche vorwerfen werde, erweitert er seine Novelle zu einem Bericht von den späteren Schicksalen des einsamen Schauplatzes. Das alte Schloß hat ein volles Vierteljahrhundert nach Günthersheims Tod neue Besitzer und zahlreiche Bewohner erhalten. „So regt und betätigt sich geräuschvoll an dem Orte, wo Clotilde in tiefer Stille an der schwermütigen Glut Lenaus sich entzückte, an ihren idealen Landschaften pinselte — und im Übergewicht der Schuld zusammenbrach, ein neues, bestimmteres, zuversichtliches Geschlecht mit anderen Empfindungen und Anschauungen, mit anderen Zielen und Hoffnungen — daher auch mit anderen Schicksalen. Aber auch dieses Geschlecht wird dereinst zu den vergangenen zählen und wieder ein neues ausblicken nach den ungewissen, ewig wechselnden Fernen der Zukunft.“

Dieser Ausklang von „Schloß Kostenitz“ kann als Epilog zu Saars gesamter Novellistik betrachtet werden. Denn bei aller feinfühligen Teilnahme an der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Menschennatur und dem Wechselspiel der Dinge beherrscht die Stimmung, die im Werden zugleich das Vergehen erkennt und von der traumhaften, unablässigen Wandlung aller Wirklichkeiten durchdrungen ist, Saar auch da, wo er einen Anlauf zur energischen, ja brüsken Darstellung sehr realistischer, ja unerquicklicher Begebenheiten und Lebenserscheinungen nimmt. Zur historischen Erzählung, die vergangene Lust und vergangenes Leid beleben soll, als wären sie noch heute vorhanden, fühlt sich der Dichter nicht hingezogen, ja man möchte meinen, daß der Mangel des starken Lebensdranges, des fortreißenden Temperaments, die über Jahrhunderte und über Gräber hinweg Leidenschaften und Konflikte fernliegender Zeiten erfassen können, dem hochstrebenden Dramatiker hinderlich geworden sei. Außer den „Novellen aus Österreich“ und der kleinen Gruppe von Novellen, die in Saars „Nachklängen“ mit aufgenommen sind, hat er noch die beiden Novellensammlungen „Herbstreigen“ (mit den drei Novellen „Herr Fridolin und sein Glück“, „Ninon“, „Requiem der Liebe“) und „Camera obscura“ (mit den fünf Geschichten „Die Brüder“, „Die Parzen“, „Der Burggraf“, „Der Brauer von Habrovan“ und „Dissonanzen“) veröffentlicht, ohne den Boden zu verlassen, dem die meisten seiner Novellen entsprossen sind, oder in die Atmosphäre anderer Stimmung zu tauchen als der, die aus seinen lyrischen Gedichten und den „Novellen aus Österreich“ in leiser Bewegung und mit eigenem, nicht berauschendem, aber feinem, würzigem Duft hervorströmt.

Man kann der Persönlichkeit und dem Schaffen des Wiener Dichters nicht näher treten, ohne sich zu vergegenwärtigen, wie stark und fest der uralte Zusammenhang und Zusammenhalt der deutsch-österreichischen Poesie mit der großen deutschen Literatur, trotz allem, auch jetzt noch ist und wie vergeblich demgegenüber die neueren Experimente wirken, eine „österreichische“ Literatur ins Leben zu rufen, die mit der deutschen kaum noch die Sprache gemeinsam hätte. Es ist ja wahr, daß nicht nur politische und soziale Verschiedenheiten zwischen Deutsch-Österreich und Deutschland im engeren Sinne lange vor der politischen Trennung sichtbare Schranken gezogen haben, die weder durch die innige Verbindung unserer Schwaben mit Lenau, noch durch den norddeutschen Enthusiasmus für Stifters „Studien“ niedergerissen wurden. Selbst ein Grillparzer hat sich zuzeiten hart an jenen Schranken gestoßen und der wunderliche, verdrießliche Groll des großen Dichters wider alles nichtösterreichische Deutschtum verrät nur zu oft, wie empfindlich ihm dies gewesen ist. Doch unter den Schranken rannen Quellen, über sie hinweg schwollen Lüfte, die jeder Trennung spotteten. Es blieb unvergessen, daß die deutsche Heldensage auf deutsch-österreichischem Boden ihre letzte uns überlieferte Gestalt gewonnen hatte, es fiel keinem der zahlreichen deutsch-

österreichischen Dichter des neunzehnten Jahrhunderts ein, sich als Österreicher in dem Sinne zu betrachten, daß ihm die slawischen und ungarischen Reichsgenossen näher stünden, als die Deutschen jenseits der schwarzgelben Grenzpfähle. Erst die politische Scheidung von 1866 und nicht einmal diese, sondern der unruhige, neuernde Drang, der alle fünf Jahre eine geistige Revolution braucht, und wenn er sie in Wahrheit nicht hervorrufen kann, sie doch auf dem Papier konstruiert, haben die Versuche gezeitigt, ein „Jung-Österreich" zu erwecken, das etwa in einem Verhältnis zur deutschen Dichtung stünde, wie die norwegische Poetengruppe zur dänischen Literatur. Eingehend und herausfordernd genug hat uns H. Bahr, zugleich Mitglied und Vorkämpfer besagten „Jung-Österreichs", über dessen Wesen und Wirken belehrt. Wir hörten, daß dies junge Österreich nichts mit den naturalistischen Experimenten des „jüngsten Deutschland" gemein habe. Es will vielmehr, „da einmal unser Leben aus der deutschen Entwickelung geschieden und heute der deutschen Kultur nicht näher als einer anderen ist, den Anhang der deutschen Literatur verlassen und nun aus eigener Art auch eine eigene Kunst gestalten". Es möchte — sonst hat es keinen vornehmlichen Trieb — es möchte recht österreichisch sein, österreichisch von 1890, was dann jeder wieder auf seine Weise versteht. Die Versicherung, daß das junge Österreich „die Erbitterung der jüngsten Deutschen gegen die alte Kunst, als ob diese erst niedergemacht und ausgerottet werden müsse", nicht teile, „und das junge Österreich nicht revolutionär" sei, reimt sich freilich schlecht zur Behauptung, daß Jung-Österreich, in deutscher Sprache schaffend, gleichwohl den uralten Zusammenhang und die lebendige Wechselwirkung zwischen der deutschen und deutsch-österreichischen Literatur und Kultur zu lösen und aufzuheben trachte. Wenn es sich so verhielte, und wenn diese Versuche Bedeutung hätten, Bedeutung haben könnten, so wären sie revolutionärer als der schroffste Naturalismus. Die Poeten, die Bahr zu diesem Jung-Österreich rechnete, waren außer ihm selbst K. von Torresani, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal (Loris), F. Dörmann, H. von Korff und R. Specht. Sie alle lassen den naturalistischen Drang, die unpersönliche Wahrheit ohne Wahl und Absicht, strenge wie das Leben an der Fläche scheint, den „Enthusiasmus der täglichen Dinge" vermissen, haben vielmehr Verwandtschaft mit den französischen Parnassiens, „die nur in der Fassung Pflicht und Verdienst der Kunst erkennen und als eitel erachten, was nicht seltene Nuance, malendes Adjektiv, gesuchte Metapher ist". In dem Geständnis, daß diese Schule um den Gehalt unbekümmert sei, und in der Einräumung, daß die Zungen des jungen Österreich meist aus fremden Literaturen reden, liegt schon eine Art Verurteilung dieser auf die Seele verzichtenden, nur „den vollen Taumel aller Wallungen auf den Nerven und Sinnen" suchenden Dekadenten. Vor diesen Poeten soll „die europäische Seele keine Geheimnisse haben. Sie hoffen, daß ihre wachsende Ge-

meinde langsam eine neue Rasse geben wird, das Volk der Europäer, das die nationale Befangenheit zu einer reinen Menschlichkeit verklärt." Der Wortführer dieser angeblich nichtdeutschen österreichischen Poesie setzt seinen Erörterungen kaltblütig hinzu: „Aber es ist auch möglich, daß es nur eitle und leere Marotten nervöser Sonderlinge sind, die verschäumen." Uns deucht es nicht bloß möglich, sondern gewiß, daß es so kommen wird. Wer wird in einem Menschenalter nach Lebensdarstellern fragen, deren Welt „die gemütliche und liebe Weiblichkeit bleibt, die auf dem Wege von der Grisette zur Kokotte ist, nicht mehr das Erste und das Zweite noch nicht", — wem werden die „Sensationen, wo sich wunderlich die feinsten Schrullen einer sehr künstlichen Kultur und die ewigen Instinkte des menschlichen Tieres vermischen", dann noch einen Pfifferling gelten? Wir dürfen hier völlig ununtersucht lassen, ob H. Schnitzler auf den Vorzug, ein deutscher Dramatiker zu sein, wirklich verzichtet, ob Hofmannsthal die Geltung in Lemberg und Agram der in München und Berlin vorzieht. Auf alle Fälle haben die großen Talente, die Deutsch-Österreich im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts der deutschen Literatur zugeführt hat, L. Anzengruber, Peter Rosegger und Marie von Ebner-Eschenbach, mit den „Marotten nervöser Sonderlinge" nichts zu tun, und Ferdinand von Saars Platz ist bei und neben diesen großen Talenten. Wohl erscheint er esoterischer, sensitiver als sie, wohl spiegelt sich namentlich in seinen Novellen das Völkergemisch, das dem deutsch-österreichischen Leben eine nicht zu verwischende Eigentümlichkeit gibt. Aber die Wurzeln seines Gemütslebens, seiner geistigen Anschauungen, seiner Kunst senken sich tief in den deutschen Boden; auch Ferdinand von Saar ist ein deutscher, kein österreichischer Dichter.

So ist es denn auch ganz verständlich, daß Ferdinand von Saar zu denen gehört, die sich über die notwendige politische Trennung des geistig immerdar Zusammengehörigen nur schwer zu trösten vermögen. Minder verständlich, daß ihn in der Rhapsodie „Dem italienischen Dichter" der volle Unmut über den Vorzug befängt, den nach seiner Meinung die italienischen Poeten vor den deutschen voraus haben. Dem Italiener wird es niemals vorgeworfen, daß er die eigenen Gedanken an Dantes Geist großgezogen oder sie mit Petrarcas schmelzendem Wehmutslaut großgezogen hat:

Ach wie so anders beschieden es die Götter
Dem nordischen Sangesgenossen!
Taub bleibt ihm ein Volk von „Denkern",
Das Tote feiert,
Um Lebendige einzusargen;
Ein Volk
Das seit jeher
Am liebsten fremden Klängen gelauscht,
An heimischen tadelnd, was es an jenen preist
Und, schulmeisternd, beständig fordert

Was es, stumpfsinnig,
Am Gebotenen nicht erkennt.
So, mehr und mehr in sich selbst gedrückt,
Verkümmert er,
Freudlos einsam
Und lebt — wie sein Geist in ungelesenen Büchern —
Ein löschpapierenes Leben!

In charakteristischer, aber verhängnisvoller Weise sind diese Stimmungen des Dichters dem verwandt, was er von Grillparzer gesungen. In der Ode Saars, die es beklagt, daß sich Grillparzers Denkmal nicht in einem alten Garten, abseits vom Pfade, aufgesucht von nur wenigen, im Schatten hoher Gebüsche erhebe, heißt es bezeichnend:

Ja, das schien wahrhaftig der Ort für den schon
Halbvergessenen Dichter der Sappho, der sein
Undankbares Vaterland leid- und schmerzvoll
Liebte wie keiner.

Ungleich seinem mächtigen Zeitgenossen,
Der da trotz'gen Mutes der Welt nur hinwarf,
Was in Tönen stolz er geschaffen, achtlos
Lobes und Tadels:

Ward mit jedem Tag der Verkennung langsam,
Tropfenweis verbittert das Herz ihm — und so
Floh er menschenscheu aus dem Treiben zu dem
Zwiespalt im Busen.

Das ist denn unfehlbar auch ein Selbstgeständnis, aber gerade ein Dichter von der Eigenart Saars sollte am besten wissen, was ihn vom Massenerfolg — dessen Forderung freilich die Krankheit der Zeit ist — einmal für allemal trennt und daß seine beste Wirkung an die Empfänglichkeit für träumerische Stimmungen und feine Züge gebunden bleibt. Die Ungeduld und der Unmut mögen angesichts der unverdienten Teilnahme und Bewunderung, die ungesunde Machwerke und selbst klägliche Stümpereien finden, auch den echten Dichter und Künstler gelegentlich überkommen, doch dürfen sie nicht als der bleibende Ausdruck seines Wesens gepriesen werden. Und sie bedeuten um so weniger, als die Zeit der Anerkennung wie für manchen lange Totgeschwiegenen doch auch endlich für Saar gekommen ist.

Der siebzigste Geburtstag des Dichters (30. September 1903) lenkte herkömmlich die Augen der sonst hinter den Aktualitäten und Sensationen dreinjagenden Tageskritik, auf die in stillem Wachstum entwickelte und gediehene Erscheinung Ferdinand von Saars. Glück genug, daß der Dichter, wenn auch spät, doch längst vorher einen teilnehmenden Kreis gewonnen und mit der gerechten Würdigung seiner dichterischen Natur, seines künst-

lerischen Adels durchdrungen hatte. Denn die plötzliche, festtägige Wertschätzung eines Talents und Strebens, für das man im Lauf vieler Jahrzehnte weder Blick gezeigt, noch Teilnahme bewährt hat, ist im ganzen nur ein klägliches Schauspiel. Indes ist's doch möglich, daß rasch verkühlende, enthusiastische Wärme dieses Jubiläumsenthusiasmus die Zahl der bleibenden Verehrer des Dichters um etwas vergrößert und daß die Neuausgaben der besten seiner Werke, die bei diesem Anlaß hervortraten, eine gesteigerte Anziehungskraft in sich tragen. Die Hauptsache bleibt, daß die stillkeimende Erkenntnis der echten Dichterpersönlichkeit Saars doch schon so tiefe Wurzeln geschlagen hat, daß sie von den trüben Gewässern der Erfolgforderung und Erfolganbetung nicht mehr hinweggespült werden kann.

# Hans Hoffmann.

Hans Hoffmann.

Kaum je zuvor ist der Spruch, daß alle breiten, noch so herrlichen Straßen zur Hölle, alle steilen Pfade zum Himmel führen, mit mehr Wucht und Nachdruck verkündet worden, kaum je zuvor haben größere Scharen der Verkündigung gläubiger gelauscht und sind in hellen Haufen, an Gletschern und Abgründen vorüber, zu unfruchtbaren Tälern und öden Abhängen geklimmt, als in den jüngsten Tagen des Sports und der künstlerischen Selbstvergötterung, die auch ein Sport ist. Erstaunlich, wie augenblendend und irreführend die Kraft der modischen Phrase auf jedem geistigen Gebiet, vor allem auf dem der Dichtung, zu wirken vermag. Schier unbegreiflich, wie leichten Herzens der Troß unselbständiger Nachahmer jeder schrillen Lockpfeife auf schwindelnde Grate und in brüchiges Sumpfland hinein folgt. Und noch wunderbarer, wie schwer den Durchschnittstalenten, die einmal den sicheren Boden der Natur, die ergiebige Mitte des Lebens hinter sich gelassen haben, die Umkehr auch dann noch wird, wenn sie längst wissen, daß sie sich verstiegen haben. Unter allen Widersprüchen der Gegenwart ist kaum ein anderer so seltsam, als der zwischen der allgemein zur Schau getragenen Bewunderung für die genialen, pfadzeigenden, schöpferischen Dichter der fünfziger Jahre, für Fr. Hebbel, Otto Ludwig, Gottfried Keller, für Theodor Storm und Wilhelm Raabe (denen man getrost noch etliche weniger Genannte hinzufügen dürfte), und der Gleichgültigkeit, mit der man den von diesen Dichtern eröffneten Weg zur neuen, wahren und dichterischen Darstellung des Lebens verläßt, um sich auf Schwindelpfaden und Unwegen zu versuchen. Sieht man von den zahlreichen dilettantischen Naturen ab, für die jeder Poet, der zufällig in ihren Gesichtskreis tritt, auch zum Vorbild wird, so ist es unter den ernsten, zu Wirkung und Namen gelangten jüngeren Talenten eigentlich nur eines, das, von naturalistischer Kraftmeierei und symbolistischer Neuromantik, von Manier und Mode gleich unbeirrt, die freie Erfassung und Ergründung der Menschennatur, die schlichte und maßvolle künstlerische Darstellung allezeit erstrebt und erreicht hat: der lebensfrische und liebenswürdige Lyriker und Epiker Hans Hoffmann. Er ist im Lauf seiner Entwickelung nie in die Versuchung gekommen, seine poetische Individualität durch Verleugnung des

gesunden Menschenverstandes und des guten Geschmacks zu erweisen. Nichtsdestoweniger haben schon seine poetischen Anfänge das Gepräge selbständiger, dichterischer Persönlichkeit getragen und das innere Wachstum des Dichters hat mit der Erweiterung und Vertiefung seiner Welteindrücke derart Schritt gehalten, daß Hoffmanns Gesamtschaffen ein höchst wohltuendes Bild gesunder organischer Entfaltung darbietet. Im Gegensatz zu der meist düsteren, vielfach pessimistischen Grundstimmung seiner poetischen Zeitgenossen herrscht eine starke und zuversichtliche Lebensfreude in seinen Dichtungen und Erzählungen vor, die doch nirgends an die flache Behaglichkeit oder gar an die schönselige Schwäche grenzt, die vor den dunklen Seiten des Daseins die Augen schließt.

Die literarische Kritik, die unablässig nach Anknüpfungen, Beziehungen und Abhängigkeiten späht, hat doch nicht vermocht, Hans Hoffmann die Ehren selbständiger Anschauung und eigener Gestaltung zu bestreiten. In seinem Verhältnis zu den Eindrücken des Lebens und der Natur entscheidet das Auge, „dem eine alte, wohlbekannte Welt in einem neuen Licht erglänzt", überwiegt die Fähigkeit auch das, „was ihm bisher vertraut, behaglich und natürlich war", auf einmal verwandelt zu sehen: „groß, herrlich, wunderbar, aber auch fremd und heimlich erschreckend", in seiner Gemütswärme liegt die Bürgschaft für die sichere Schätzung jedes Gefühls, jedes Herzenswertes, in seinem Humor die Duldung auch für das Enge und Unzulängliche, das höheres Leben nicht hemmen, sondern nur sich selbst ausleben will. Die fröhliche Sicherheit seines Dichterblickes offenbart sich in der lebendigen Wiedergabe der Außenwelt, gleichviel ob diese dem beglückten Süden oder der ärmeren pommerschen Heimat angehört, in der Kraft der Erfindung wie der Belebung in mannigfachen Gebilden, die von der kleinen Geschichte, mit bloß anekdotischem Reiz, bis zum großen Roman, der ein Weltbild ist, sich erstrecken, im künstlerischen Formensinn, der jedem Stoff den rechten Leib bildet, im Reichtum der Gestaltung und dem Wechsel des Vortrags. Aus allem aber leuchtet schließlich die Flamme einer Phantasie heraus, die die Wirklichkeit nicht verzehrt, sondern erhellt und verklärt, was freilich an gewissen Stellen für ein völlig überflüssiges Beginnen erachtet wird.

Hans Hoffmanns poetisches Schaffen zeigt eine aufwärts steigende Linie, sofern man die Hauptschöpfungen in Betracht zieht, in denen der Dichter sich in seiner Weise gestaltend mit der Welt auseinanderzusetzen sucht. Wenn etwas dies Aufsteigen gelegentlich hemmt oder ablenkt, so ist es die gefährliche Gabe zum anspruchslos Unterhaltenden, die Hoffmann neben der dichterischen Ader pflegt. So nackt ausgesprochen, klingt das freilich schier wie eine Albernheit, denn der echte Erzähler — und der Dichter, der in Roman, Novelle und Märchen sich poetisch auslebt, muß Erzähler sein und bleiben — kann ohne das Element des Unterhaltenden kaum gedacht werden und jedenfalls keine volle Wirkung erreichen. Aber

der Akzent liegt hier auf dem anspruchslos. Die unüberwindliche Neigung des deutschen Publikums, sich an der Stelle poetischer Belebung den flüchtigen Einfall, die Andeutung und den Umriß gefallen zu lassen oder, um der Spannung willen, die Unnatur hinzunehmen, wirkt viel häufiger und bedenklicher auf unsere erzählende Dichtung zurück, als man sich klar macht. Jene Neigung ist fortwährend am Werk, eine Erzählungskunst hervorzurufen, die mit der schaffenden Poesie keine andere Gemeinsamkeit als die der Sprache, und sieht man schärfer zu, nicht einmal diese Gemeinsamkeit hat. Die englische Belletristik ist nahezu völlig unter die Herrschaft solcher Gewerbekunst geraten. Auch unsere äußeren Literaturzustände, die jammervolle Abhängigkeit der Unterhaltungszeitschriften von den schlimmsten Gewöhnungen ihrer Leser, der Zynismus, mit dem Verleger und Redakteure das schlechthin Verächtliche begünstigen, fordern und darbieten, bleiben nicht ohne alle Rückwirkung auf die höher stehenden und höher strebenden Talente. Unablässig wird versucht, die Dichter zu Belletristen herabzusetzen und die poetische Gestaltung in den Dienst des armseligen Bedürfnisses zu zwingen. Jeder Poet, der ein Stück frischer Plauderlust, einen Hauch heiterer Laune in sich hat, wird fortgesetzt zur einseitigen Pflege dieser Eigenschaften gedrängt, und ein umfängliches Kapitel der neueren deutschen Literaturgeschichte könnte mit dem Nachweis gefüllt werden, wie und wo phantasiereiche und gestaltungskräftige Dichter zu betriebsamen Unterhaltungsschriftstellern verwandelt worden sind. Es hieße Hans Hoffmann schweres Unrecht tun, wollte man behaupten, daß er dieser Gefahr verfallen sei, doch kann man die Leichtigkeit einzelner Geschichten aus seinen jüngsten Novellensammlungen, „Aus der Sommerfrische", „Tante Fritzchen" und „Neues von Tante Fritzchen", nicht ohne Besorgnis mit den besten Gebilden des Dichters vergleichen. Daran ist kein Zweifel, daß gerade die flüchtigen Skizzen, die ich hier vor Augen habe, außerordentlich „gefallen". Allein jede ernste Anschauung der Literatur hat es nicht mit dem zu tun, was gefällt, sondern mit dem, was gefallen sollte. Der Neck der schwedischen Sage, der die Wellen des Stromfalls zählen muß und selbst die versprühenden Tropfen nicht vergessen darf, schützt sich, wie es heißt, vor der Todesmüdigkeit dadurch, daß er dem Nachhall lauscht, den die klingenden Wasser beim Absturz in den Steinen des Strombetts wecken. Über diesem Lauschen hört er die geheimnisvollen Stimmen der rauschenden Flut selbst nicht mehr. Kein übles Bild für den Kritiker, der allzu eifrig nur die Wirkungen des dichterischen Talents und seiner Schöpfungen auf einen weiteren oder engeren Kreis ergründen möchte und darüber den Sinn für den unmittelbaren Wert dichterischer Werke einbüßt. Allein das Bild leidet auch Anwendung auf den Dichter selbst, nur der Ton, der in ihm ist, entscheidet über seine Bedeutung, und der Widerhall, den der Ton hervorruft, sollte im höchsten Sinne gar nicht in Frage kommen. Vielleicht ist jede Besorgnis hierum

unserem Dichter gegenüber überflüssig. Ja, in seiner Lebens- und Entwickelungsgeschichte selbst ist ein Etwas vorhanden, das uns verbürgt, Hoffmann kenne die Gefahr besser wie mancher andere. Der Rückblick auf das, was er schon geschaffen und womit er bereits als geschlossene selbständige Persönlichkeit in unserer Literatur steht, hat jedenfalls ein besseres Recht, als Befürchtungen, die aus der allgemeinen Lage der Dichtung in der Gegenwart erwachsen.

Hans Hoffmann, am 27. Juli des Sturmjahres 1848 zu Stettin geboren, stammt aus einem stillen Pfarrhaus, das in einem von Festungswällen und der uralten Peter- und Paulskirche begrenzten Winkel so gut wie außerhalb der belebten See- und Handelsstadt lag. Die Überlieferungen seiner Familie wiesen bis auf einen Prediger, der aus dem Meiningenschen nach der Mark gekommen war, zurück. Aber die geistlichen Väter und Ahnherren des Dichters sollten auf seine Lebensanschauungen und seine dichterische Entwickelung nur geringen Einfluß gewinnen. Hoffmanns älteste Erinnerungen knüpften sich nicht an die Heimatstadt, sondern an Meran und das Etschland, wo seine Mutter mit dem fünfjährigen Knaben zur Kur verweilte, und an das alte Schifferstädtchen Ückermünde am pommerschen Haff, wo seine Großmutter, die Witwe eines Schiffskapitäns, lebte. Die Sumpfwiesen, Wasserläufe und der Spiegel des Haffs erschienen den Augen des Knaben höchst romantisch und fesselnd. Die Schulzeit verlief ihm dann auf dem Stettiner, damals schon dreihundert Jahre alten, Marienstiftsgymnasium, dessen Lehrer zum großen Teil fast ebenso alt waren, er zeichnete sich namentlich in den oberen Klassen derart aus, daß er „am Ende mit einem recht ziervollen Abiturientenzeugnis entlassen werden konnte". Im Herbst des Kriegsjahres 1866 bezog er die Universität Bonn mit der Absicht, klassische Philologie zu studieren, wurde aber zunächst mehr von den kunstgeschichtlichen Vorträgen Anton Springers, als von den eigentlich philologischen Kollegien angezogen. Daneben tat es ihm die Schönheit des Rheins an und die persönliche Lyrik, der er schon als Primaner gehuldigt hatte, fand auf Wanderungen längs des Stromes und durch den Schwarzwald neue Nahrung. Auch bei der Fortsetzung seines Studiums in Berlin und Halle fühlte sich Hoffmann, trotz der Begeisterung, die Moritz Haupts Vorlesungen über lateinische Lyriker und griechische Dramatiker in ihm erweckten, nicht ausschließlich von den klassischen Sprachen angezogen, wandte sich vielmehr mit Eifer der Germanistik zu. Seine Lernfreude galt vielleicht zuerst der Poesie des deutschen Mittelalters, erstreckte sich aber mehr und mehr auch auf die sprachgeschichtlichen und grammatischen Studien, die germanische Sagengeschichte bewährte auch an ihm ihre Kraft. Auf Ferienreisen nach der Schweiz, dem Riesengebirge und auch mitten im eifrigen Betrieb des Gotischen und Angelsächsischen, spürte er immer wieder, daß ein anderer Drang in seiner Natur vorhanden sei, als der des Lernens und

Lehrens. Aber er war noch weit entfernt, auf diese poetischen Regungen Zukunftshoffnungen und Pläne zu setzen. Beim Ausbruch des Krieges von 1870 meldete er sich als Freiwilliger, wurde wegen nicht genügender Muskelentwickelung zurückgewiesen. „Grollend blieb ich daheim und rächte mich durch schlechte Kriegslieder; die Rache blieb aber unvollkommen, da ich ihnen bald ins Herz sah und sie niemals drucken ließ. So war meine unkriegerische Natur mir auch auf diesem Gebiete bestätigt und ich blieb bei meiner harmloseren Lyrik."

Im Jahr 1871 legte der junge Philolog zwei Prüfungen ab, erwarb bei der philosophischen Fakultät zu Halle die Doktorwürde, auf Grund einer sprachlich-metrischen Untersuchung über die Lachmannsche Liedertheorie des Nibelungenliedes, und bestand Ende November in Berlin das Oberlehrerexamen. Die Eltern belohnten den Fleißigen durch die Mittel zu einer dreimonatlichen Reise nach Italien, und nach kurzem Aufenthalt in Venedig und Florenz gingen dem Beglückten schöne Tage in Rom auf, „Monate voll goldener Freiheit und äußeren wie inneren Sonnenscheins". Um so härter machte sich freilich der Gegensatz fühlbar, als er nach der Heimkehr im Frühling 1872 als Probekandidat die Sexta und Quinta des Stettiner Stadtgymnasiums zu unterrichten hatte, und begierig ergriff er die Gelegenheit, nach Rom zurückzukehren, als noch im Herbst des gleichen Jahres die Familie des deutschen Botschaftsarztes in Rom, des Dr. Ehrhart, einen norddeutschen Hauslehrer für ihren zwölfjährigen Sohn suchte. Neun Monate genußreichen Aufenthalts in der ewigen Stadt, ein längerer Ausflug ins Sabiner Gebirge, schließlich eine Reise nach Sizilien, Griechenland, Kleinasien und Konstantinopel waren anregend genug für die epischen und novellistischen Versuche, denen sich Hoffmann während dieser Zeit und in den nächstfolgenden Jahren eifrig hingab, ohne in die Öffentlichkeit zu treten. Aber sie konnten nicht gerade als eine gute Vorbereitung für die weitere Lehrerlaufbahn gelten. Im Oktober sandte „des Schulamts Grausamkeit" den heimlichen Poeten als wissenschaftlichen Hilfslehrer nach Stolp in Hinterpommern. „Von Rom ins Land der Kassuben!" Ihm schien's, als könnte nichts Vollkommneres an Absturz geleistet werden. Unerwarteterweise zeigten sich die geselligen Verhältnisse in dieser Verbannung ganz angenehm, so daß Hoffmann in etwas besserer, jedoch immer noch kläglicher Hilfslehrerstellung in Danzig, seit Ostern 1875, zwar den altertümlichen Reiz der großen Handelsstadt und den landschaftlichen ihrer Umgebungen voll genoß, aber keine so frische und anregende Geselligkeit fand als in Stolp. Während seines Danziger Aufenthalts wurden die ersten Gedichte, Novellen und Skizzen des Dichters gedruckt. Indessen glaubte Hoffmann damals noch seine Zukunft durchaus an den pädagogischen Beruf gebunden, dachte sogar durch ein Nachexamen seine Fakultäten zu erweitern und sich während eines einjährigen Urlaubs für dies Nachexamen vorzubereiten. Ein Erbsümmchen,

das gerade hinreichte, den Lebensunterhalt ohne sonstiges Einkommen für ein Jahr zu bestreiten, gewährte die Aussicht, ein Jahr in freier Arbeit, gewissermaßen nochmals als Student, zu leben. „Wo? Auf welcher Hochschule? Nun, da es gleichgültig war, natürlich auf der höchsten aller Hochschulen: Rom. So kam ich Anfang Oktober 1876 zum drittenmal ins gelobte Land. Und jetzt nahm eine Zeit ihren Anfang, die ich mit allem Fug die schönste meines Lebens nennen kann. Ein Monat in Florenz, fünf Monate in Rom und zwei auf Capri. Ein gleichgesinnter Freundeskreis fand sich schnell zueinander, — die Hochstimmung: du bist in Rom, gab allen Dingen eine wunderbare Weihe. Feste wie unsere Weihnachtsfeier, da wir mit Efeu und Rosen bekränzt schmausten und becherten, unsere Neujahrsnacht bei Vollmondschein im Kolosseum, unser Karnevalsschlußfest, habe ich nie wieder erlebt.“ Auch der Frühling auf Capri blieb dem Dichter in leuchtender Erinnerung.

Im Herbst 1877 war Hoffmann wieder in Deutschland, wiederum wissenschaftlicher Hilfslehrer, diesmal wenigstens in Berlin. Auch das Nachexamen wurde mit gutem Erfolg bestanden, inzwischen aber wuchsen des Dichters Zweifel an seinem Lehrberuf mit jedem neuen Monat. Er fand mehr und mehr, daß die Pädagogik eine Kunst sei, die so wenig erlernbar ist als die Poesie, und fühlte sich um so weniger zu jener geboren, als ihn diese immer unwiderstehlicher anlockte. Mit der Frage, warum er nicht zum Lehrer berufen sei, suchte er sich später in der Erzählung „Iwan der Schreckliche“ auseinanderzusetzen, zunächst sah er sich vor die schwere Entscheidung gestellt, entweder mit halbem Herzen beim Lehramt auszuhalten oder auf ein Talent hin, dessen Ausgiebigkeit und Tragweite der Dichter selbst nicht allzu hoch anschlug, es mit der Literatur zu wagen. Die gewöhnlichen Erfahrungen blieben auch ihm nicht erspart, die Novellen „Der faule Beppo“ und „Die heilige Barbara“, die der Autor bei strengster Selbstprüfung selbst für gut erachten mußte, fanden in seinem nächsten Kreise nur mäßigen Anklang, ließen kalt. Aber glücklicherweise urteilte die Redaktion der „Deutschen Rundschau“ anders, nahm die Novellen an und eröffnete damit dem glücklichen Verfasser die Bahn zu dem Publikum, das neben der Lebensfülle und Farbenfrische dieser Bilder aus dem Süden, auch die feine Schlichtheit der Ausführung schätzte. Während des Jahres 1880 entstanden die nachher in der Sammlung „Unter blauem Himmel“ vereinigten Novellen, von einer Nordlandsfahrt brachte der junge Erzähler die prächtige Novelle „Peerke von Helgoland“ und die größere Erzählung „Brigitta von Wisby“ heim. Zu gleicher Zeit gelangte einer der vielen epischen Versuche Hoffmanns, „Der feige Wandelmar“, ein erzählendes Gedicht nach einer altdeutschen Sage, zum Abschluß und zum Druck.

Anfang 1881 reiste der Dichter zum viertenmal nach dem Süden, zum zweitenmal nach Griechenland. Nach zweimonatlichem Aufenthalt in Athen,

ging er nach Olympia, wo eben die Ausgrabungen beendigt waren und wandte sich dann nach den Jonischen Inseln. Auf Zante, Argostoli, Thraki und vor allem auf Korfu, mit dem unvergleichlichen Zauber seiner endlosen Ölwälder und seiner wunderbar wechselvollen Landschaft, ließ er sich gern wochenlang festhalten. Noch erfüllt von den Eindrücken dieser Fahrt, siedelte er Ostern 1882 dauernd nach Berlin über. Als er sich aber im Frühling 1883 verlobte und vor Ausgang des Jahres auch verheiratete, da erfuhr er, was vor ihm und nach ihm eine Reihe der besten Talente erfahren hat: daß sich auf die poetische Produktion, just auf diejenige, die Dichtung bleibt, kein Leben und am wenigsten ein Hausstand gründen läßt. Der bedenkliche Ausweg der Journalistik tat sich auch für ihn auf. „Nun wurde in diesem Jahre 1884," wie er humoristisch selbst erzählt, „um einem tiefgefühlten Bedürfnis abzuhelfen, in Berlin eine neue illustrierte Zeitschrift ‚großen Stils' begründet und mir eine Stellung als Redakteur angeboten. Das kam mir wie gerufen, obgleich die Besoldung mager genug war. So kam ich zu meinem zweiten verfehlten Beruf. — Ich versuchte mich einzuarbeiten, aber es ging immer schlechter. Es war eine Zeitschrift, die sich ans breite Publikum wandte; mein eigenes ästhetisches Gewissen stand in beständigem Widerspruch mit den ‚praktischen Anforderungen'. Obgleich ich es durchsetzte, mit einem vortrefflichen Roman von Wilhelm Jensen ‚Am Ausgang des Reiches' einzusetzen und Paul Heyses ‚Roman der Stiftsdame' folgen zu lassen, so ergab sich's doch bald, daß diese Kaviar für unser Volk waren, das ungestüm nach bescheidenerer Kost verlangte. Zuletzt geschah mir's, daß Nataly von Eschstruth einen Roman ‚Gänseliesel' einreichte, den ich mit Entsetzen von mir wies. Aber der Chefredakteur erkannte mit sichererem Blick ein literarisches Juwel und öffnete ihm seine Spalten. Und er behielt recht: das ‚Gänseliesel' errang bei unserem Publikum einen unbestreitbaren stürmischen Erfolg. Da erkannte ich schaudernd, was ‚unser' Publikum sei, und nahm einen fluchtähnlichen Rückzug. Reichlich zwei Jahre hatte ich ausgehalten, nun ging es nicht mehr. Ende 1886 legte ich mein Redaktionszepter nieder."

In den nächstfolgenden Jahren nahm die eigene poetische Tätigkeit Hans Hoffmanns, die unter seinen Redaktionspflichten und namentlich unter der Manuskriptleserei schwer gelitten hatte, einen erneuten Aufschwung. Den Novellensammlungen „Im Lande der Phäaken", den „Neuen Korfugeschichten" folgten die Sammlung „Von Frühling zu Frühling" und der erste größere Roman „Der eiserne Rittmeister", ein Werk, zu dessen Aufnahme sich keine deutsche Zeitschrift fand und das daher sogleich als Buch erschien, die humoristischen Novellen „Das Gymnasium zu Stolpenburg" und die größere Erzählung „Landsturm", in der der Dichter den mächtigen Eindruck, den ihm die „Kurische Nehrung" als eine der großartigsten Landschaften machte, lebendig wiedergab. Im Frühling 1889 verließ der Dichter

mit seiner Familie Berlin, übersiedelte zunächst nach Freiburg in Baden, im Jahre 1890 nach Brixen und Bozen (von wo er abermals einen „Ausflug“ nach Rom unternahm), wandte sich im Herbst 1891 nach Norddeutschland zurück, lebte einige Jahre in Potsdam und ließ sich 1894 in dem Harzstädtchen Wernigerode nieder. Fünf glückliche Jahre in fleißiger Zurückgezogenheit brachten zur Sammlung der „Gedichte“ und dem zweiten größeren Roman Hoffmanns „Wider den Kurfürsten“, die „Bozener Märchen und Mären“, die „Ostseemärchen“, die Novellenbände „Allerlei Gelehrte“, „Aus der Sommerfrische“ und „Tante Fritzchen“ hinzu. Mit dem Jahre 1899 aber brach ein schlimmes Verhängnis über sein glückliches Haus herein, ein beginnendes Krebsübel seiner Gattin brachte die Schrecknisse wiederholter Operationen und danach ein Jahr voll schwerer Leiden für die Dulderin, voll qualvoller Seelenkämpfe und stummer Schmerzen für den Gatten. Am 29. April 1901 bedeutete der Tod zugleich den herbsten Verlust und eine ersehnte Erlösung. Das letzte Krankheitsjahr hindurch war der Dichter außer stande gewesen, irgend etwas zu schaffen, und die Entbehrung der frohen Arbeit hatte ihn nicht minder niedergedrückt als die furchtbare Gewißheit des unvermeidlichen Ausgangs der Krankheit. — Die herben Erlebnisse dieser Zeit ließen einen Ortswechsel nötig und wohltätig erscheinen und so folgte er gern dem nach Julius Grosses Tode an ihn ergehenden Ruf als Generalsekretär der Deutschen Schillerstiftung nach Weimar, wo er sich im Oktober 1902 niederließ.

Die äußeren Erlebnisse Hoffmanns schließen, wie sich selbst aus so leichten Umrissen entnehmen läßt, eine bedeutende innerliche Entwickelung ein. Erlebnisse und Entwickelung spiegeln sich unmittelbar im Bande seiner Gedichte, die er „Vom Lebenswege“ tauft und die uns Glück, Leid und Trost seiner Wanderjahre, wie seiner späteren Tage, zum lebendigen Miterleben überliefern. Obenhin durchblättert, scheinen Hoffmanns Gedichte in die Verwandtschaft der Lieder Scheffels, Baumbachs, Seidels, Trojans zu schlagen: Wanderlust, Trinklust, Schönheitsrausch, Liebesglück und heller Jugendübermut beflügelter Stunden klingen aus ihnen heraus. Doch nicht nur in Form und Ausdruck, auch im Lebensgefühl und der Naturanschauung, in der ganz eigenartigen Mischung von heißem Lebensdurst und humoristischer Resignation zeigt sich alsbald, daß der Dichter kein Nachsänger ist. Lieder, Bilder, Sprüche tragen gleichmäßig das Gepräge des Erlebten; den vollsten und persönlichsten Ton trifft Hoffmann, wenn ihn in grauen Tagen die leuchtende Erinnerung an goldene Tage das Herz befreit, wenn die unvergängliche Sehnsucht nach den Wundern der schönen Welt ihn überkommt. Oder umgekehrt, wenn er den stillen Ingrimm über die Forderungen und Bedürfnisse des Alltags in heiterer Selbstironie, bis zum stärksten Trumpf im Capriccio „Hundekur“, auflöst. Unter den Gedichten der ersten Art mögen „Auf lichten Höhen“, die Oden: „Fontana Trevi“, „Herbstöde“,

„Sed haec prius fuere“, die „Hinterpommersche Elegie“, die Lieder: „Geh nur, geh in andre Arme“, „Rosige Wolken schattet mir wieder“, die Bilder: „Auf der Akropolis“, das prächtige „Es ist so sonderbar gekommen“ und „Meinem Vater zum achtzigsten Geburtstage“ die vollendetsten sein. Die kurzen Strophen und Sprüche der anderen Art sind fast allzumal Variationen auf das Thema, daß man nicht werden kann, was man nicht ist:

Mir ist seit aller dieser Zeit,
Als trüg ich am Leibe ein fremdes Kleid:
Den Rock eines stelzlichen alten Herrn,
Drauf (vierter Klasse) ein Ordensstern,
Die Hosen in seltsam klassischen Falten,
Als wollten die Beine schon Reden halten,
Das steht mir gewiß recht stolz zu Gesicht;
Leider nur, passen will es mir nicht.

Auch die Weltbetrachtung Hoffmanns kommt in diesen Gedichten kräftig zu Wort, mit besonderer Schärfe wendet er sich gegen die Phrasenmacher, die beschränkten Köpfe, die unverwüstlich an sich glauben, gegen die feig Korrekten, die der Teufel selbst nicht fassen könnte. Den verzagten Seelen, die sich nach 1890 über den leidenschaftlichen Ingrimm des großen Reichskanzlers entsetzten, ruft er im Epigramm „Bismarck“ zu:

Wie sie gegen die Ganzheit sich wieder sperrn
Die klapperdürr moralisierenden Herrn!
Seine Klauen hatten sie wohl erkannt
Und einen Löwen ihn gern genannt:
Mit staunendem Graun sie's jetzt erfüllt,
Daß der nicht Mäh sagt, sondern brüllt.

Und mit der ganzen Unbekümmertheit der naiven Poetennatur spottet er wohl seiner, daß er mit dem Feuer seiner Jugend heute seinen Ofen heize. Wer jedoch dies Tagebuch in Liedern und Bildern mit lebendigem Anteil auf sich wirken läßt, erkennt klar genug, daß der Dichter sein Jugendfeuer voll bewahrt hat und er selbst fragt verwundert: „Soll das nun Winter sein?“ Die glücklichste Poetengabe, die das Glück im Erinnern sieht, ist ihm zu eigen, sie läßt keinen Lebenseindruck verloren gehen. Der Dichter meint freilich bestimmt zu wissen, daß wer nur Blumen gesät habe, keinen Weizen hoffen dürfe, aber vielleicht zeigt sich, daß unter dem so gut ausgestreuten Samen mehr als ein Körnchen war, aus dem, wenn nicht Weizen, doch manch weithin schattender Baum erwachsen ist.

Von den epischen Jugendversuchen in Versen Hans Hoffmanns ist meines Wissens nur das Gedicht „Der feige Wandelmar“ im Druck erschienen. Die Sage von dem Knaben Wandelmar, der in der Waldeinsamkeit bei, alte Schauermären erzählenden, Spinnweibern zur ärgsten Feigheit

erzogen ist, so daß ihn Kaninchen, Eichhörnchen und Igel, Rebhuhn und Käuzlein schrecken, der aber durch den Aufenthalt im Wald und die beständige Flucht vor den Tieren so stark und gewandt an Gliedern wird, daß er, sobald er zum Bewußtsein seiner Kraft kommt, den Wisent und den Bären mit bloßen Händen bezwingen kann, und sich selbst entdeckt, seit ihn die unbewußte Liebe zur schönen Isold, der Tochter des Grafen Iron, erfüllt und emporträgt, wird höchst anmutig und lebendig gesungen und gesagt. Naturschilderung und Erzählung fließen glücklich ineinander und die vier Gesänge des kleinen Epos gehören sicher zu den besten Neubelebungen alter Sagen- und Märchenstoffe. Doch bleibt das Ganze poetisches Spiel, es ist dem Dichter nicht gelungen, seine Erzählung in der Weise persönlich zu beleben, wie dies zum Beispiel Wilhelm Hertz in seinen der mittelalterlichen Sagenwelt entstammenden kleinen epischen Gedichten vermocht hat. Der Vergleich liegt hier um so näher, als Hoffmanns Gedicht dem formellen Reiz der Hertzschen Dichtungen sehr nahe kommt. Aber die individuelle Belebung, die durch die Glieder der alten Sage das Blut des lebenden Dichters hindurchscheinen läßt, die das Abenteuer zu seinem Eigentum macht, ist der hübschen Erzählung und ihren vortrefflichen Versen nicht zu eigen. Sie ist eine wertvolle Probe dafür, daß auch der frischeste Märchenstoff in der Natur des Dichters empfangen und getragen und aus ihr wiedergeboren werden muß.

Ein viel stärkeres subjektives Element wiesen schon die Erstlingsnovellen des Dichters, die Sammlungen „Unter blauem Himmel“ und „Der Hexenprediger und andere Novellen“ auf. Die erstere war recht eigentlich der volle Widerschein des beglückendsten Jugenderlebnisses, der Wälschlandfahrt, des Aufenthalts in Rom und auf Capri. Nicht in dem Sinne, daß auch nur eine der vier phantasievollen Novellen „Der faule Beppo“, „Der schöne Checco“, „Ein käufliches Herz“ und „Die heilige Barbara“ eine unmittelbare Erinnerung einschlösse, aber in dem Sinne, daß der Geist heiteren Übermuts, die Gewöhnung an scharfes, nimmer müdes Auffassen charakteristischer Bilder und Züge, das feine Verständnis für die zwischen Leidenschaft und verständiger Nüchternheit schwankende Volksseele der Italiener, von welch allem diese Novellen zeugen, von Hoffmann während seiner Wälschlandfahrten gewonnen worden war. Von der „Italomanie“, wie ein und der andere Kritiker die Vorliebe für italienische Landschaft, italienische Menschen und deren falsche Idealisierung nennt, ist der Verfasser dieser humoristischen Novellen völlig frei, alle vier bestätigen, daß unser Dichter Gestalten und Sitten mit poetischer Lust an ihrer Ursprünglichkeit und und ihren farbigen Glanz, aber mit gesundem Wirklichkeitssinn betrachtet. Von der knappen anekdotischen Novelle wie „Der faule Beppo“, die an die Weise altitalienischer Geschichten anklingt, bis zur psychologisch vertieften „Heiligen Barbara“ gibt Hoffmann schon hier im knappsten Rahmen reiche lebensvolle Bilder, „Ein käufliches Herz“ spiegelt sogar die Wirkung der

Zeitbegebenheiten auf die Insulaner von Capri. — Fast gleichzeitig trat der Dichter mit der Sammlung hervor, die den „Hexenprediger“ und die Novellen „Lyshätta“, „In den Scheren“, „Peerke von Helgoland“ enthielt und legte damit an den Tag, daß ihm nordisches Leben nicht minder vertraut und nicht weniger anziehend sei als wälsches. Die in sich geschlossenste und vollendetste dieser Novellen, „Peerke von Helgoland“, ist eine vollgültige und eindringliche Probe, welche Lebensfülle und Wärme, welchen Reichtum wortkargen Humors das echte poetische Talent einem so schlichten, so knapp begrenzten Vorgang abgewinnen kann. „Der Hexenprediger“ aber, die bedeutendste dieser Geschichten und die älteste der Hoffmannschen Novellen mit historischem Hintergrund, steigt umgekehrt in die unheimlichsten Tiefen des menschlichen Wahnes hinab. Der fanatische Held, der den Irrglauben des sechzehnten Jahrhunderts wie einen teuren Schatz im Busen hegt und die weibliche Schönheit für ein Anzeichen des Bundes mit dem Teufel hält, wehrt sich gegen die Versuchung seiner Sinne und die Empörung seines Blutes mit einer Anklage der unglücklichen Frau, die all dies Fremdartige, nach seinen Begriffen Teuflische, in ihm erweckt hat. Er ruht nicht eher, als bis die Flammen des Scheiterhaufens die vermeintliche Hexe verzehrt haben. Und nun bricht die Nemesis über ihn herein: ein reines, liebenswürdiges Kind, von dessen Unschuld der Hexenprediger in tiefster Seele überzeugt ist, fällt dem gleichen, entsetzlichen Wahn, der gleichen Verdammnis zum Feuertode anheim, und mit erschütternder Verzweiflung wird sich der Ärmste seines entsetzlichen Verbrechens an der Armen bewußt.

Die düstere Stimmung, die über den Bildern dieser Novelle liegt, tritt auch in einer kleinen Gruppe späterer Werke Hans Hoffmanns zutage. Sie kontrastiert sowohl mit der energischen Lebenszuversicht, die dem Dichter im allgemeinen zu eigen ist, als mit der klaren Vollendung des Vortrags, die Hoffmann wohl gar die Anschuldigung leidenschaftsloser Kühle eingetragen hat und in der Tat den grellen Teilen seiner Erfindung nicht überall entspricht. Dies gilt namentlich von zwei höchst phantasievollen, durchaus tragischen Dichtungen, der Erzählung aus dem vierzehnten Jahrhundert „Brigitte von Wisby“ und der Erzählung „Landsturm“, die die kurische Nehrung zum Schauplatz und den Beginn des Jahres 1813, die letzten Schrecken des Rückzuges aus Rußland, zum historischen Hintergrund hat. Es sind die am entschiedensten dramatisch gehaltenen Erzählungen Hoffmanns; die Erfindung der „Brigitte von Wisby“ hat Richard Voß zur Unterlage eines Trauerspiels gleichen Namens (1887) benutzt, die Erzählung „Landsturm“ aber ließe sich ohne sonderliche Mühe in ein Effektstück von starker Wirkung verwandeln und ist vielleicht schon dazu benutzt worden, nur nicht von der rechten, geschickten Hand. Ohne Frage ist in diesen beiden Erzählungen die Grenze dessen erreicht, was die Novelle an drama-

tischer Spannung geben darf, ohne ihre Form zu sprengen und auf ihren eigensten Reiz zu verzichten. „Brigitte von Wisby“ spielt auf der Insel Gothland, unmittelbar vor der Eroberung und Zerstörung der alten hansischen Handelsempore, durch den Dänenkönig Waldemar Atterdag. Die Heldin ist die Tochter eines in Wisby ansässigen deutschen Goldschmieds, die ihr Geschick zwischen den hochgemuten, verführerischen König und den jungen gothländischen Bonden Thjelvar vom Unghansehof hineinstellt. Sie wird die Verderberin ihrer Stadt und all ihrer Liebsten, da sie den König Waldemar, der in Wisby und auf der Insel seinen eigenen Späher abgibt, nicht nur in einer Anwandlung alter Liebe entrinnen läßt, sondern ihn auch nach dem Unghansehofe entsendet, um das Herz der Bondentochter Botildis zu bestricken. Sie rächt sich an dieser, weil Botildis absichtslos zwischen Brigitta und Thjelvar gestanden hat, und führt eben damit den Untergang Gothlands und ihrer Vaterstadt Wisby herbei. Die großen und kühnen Bilder der Erzählung entschädigen in etwas für den Mangel, daß uns das Seelenleben Brigittas nicht voll aufgeht, nicht unwiderstehlich ergreift. Die Schuld, die Brigitta auf sich läd und die sie in den Schrecknissen der letzten Entscheidung zu büßen hat, behält etwas Zufälliges, Willkürliches, der Zauber, den der Dänenkönig durch seine Erscheinung übt, müßte wärmer, lebensvoller und gewinnender dargestellt sein, um den Konflikt und den Verlauf der tragischen Geschichte völlig glaubhaft zu machen. Viel höher als „Brigitta von Wisby“ scheint uns „Landsturm“ zu stehen, obschon auch diese Erzählung eine dramatische Zusammendrängung, Verknüpfung und Steigerung der Handlung erstrebt, die zuletzt ins abenteuerlich Theatralische umschlägt und stellenweise etwas Grelles und Unlebendiges behält. Allerdings hat der Dichter ein äußerstes getan, die Unwahrscheinlichkeiten der Begebnisse eines furchtbaren Tages durch die Naturumgebung seiner Geschichte einigermaßen begreiflich zu machen. Die Schilderung der kurischen Nehrung in einer Folge von mächtigen Bildern ist nicht nur an sich vorzüglich, ja wunderbar, es gelingt dem Dichter mehr als einmal, auch die Naturstimmung des übereisten und weltfernen Dünenstreifens mit den Charakteren und Begebenheiten seiner Erfindung in unlöslichen Einklang zu bringen. Mit dem Vater des Pfarrers Deinhardt müssen wir sagen: „Welch ein Anblick des Grauens, diese winterliche Wüste zwischen Düne und Meer! Der endlose Sandstrich in beide Fernen sich zerrend, scheint ewig hinzusterben in verdämmernder Weite und gebiert sich doch endlos rückend immer von neuem vor dem taumelig flimmernden Blicke. Und das wallende Meer in seiner Breite und der ewige Wellenzug der rauchenden Berge, das alles quillt auf und zerdehnt sich beklemmend zu überirdischen Maßen; denn das Auge findet zum Messen nichts als das Sandkorn selbst und manchmal noch den winzigen Halm des Dünengrases. Und die Unendlichkeit wandert mit, Gestalten erzeugend, wechselreiche, wilde, sonderbare,

furchtbar schöne Gestalten der Kuppen und Schluchten, Flächen und Kämme und dennoch im Großen immer das gleiche, breit ausschwellende Riesenbild, Stunde auf Stunde, unverwandelt, unverwüstlich, als ob heimlich rückend die Berge selbst mit weiterzögen." Und dieser eigentümliche, in winterlicher, eisschimmernder Erstarrung dargestellte Schauplatz der Erzählung, wird nicht einmal als feste Dekoration vorgeführt, nein, er wandelt sich mit den Stunden und handelt gleichsam mit. Von der Höhe über dem Haff, von dem Arnold Sturmhöfel seine sechs Söhne als „Landsturm" wider die elenden Reste der von Rußland her zurückkeuchenden Franzosen und doch in den jähen Tod entsendet, bis zu dem alten, im Dünensand halb begrabenen Friedhof, auf dem sich die Rettung der letzten überlebenden Feinde entscheidet, wider die der grimme Posthalter ausgezogen ist, rücken die wechselnden Eindrücke der wandernden Dünen, der rollenden Meereswogen, der brechenden Eisschollen und der heulenden Winde mit dem toddrohenden Abenteuer des Kapitäns Belliard und seiner Unglücksgefährten weiter. Die Unwahrscheinlichkeiten der Erfindung liegen in der um Jahre zurückliegenden Vorgeschichte und dem einigermaßen konstruierten Hereinspielen dieser Vorgeschichte in die dramatische Handlung. Und obschon diese Handlung mit ihrem raschen Fortschritt und ihrer starken Spannung die Charakteristik überwiegt, sind doch ein paar eigenartige und individuell beseelte Gestalten in der Erzählung, die für des Dichters wahren Beruf zeugen. Der alte rauhe Sturmhöfel, der altfranzösische Chevalier de Rospillard, der im Elend des Rückzuges die gute vorrevolutionäre Erziehung nicht verleugnet, der Kapitän Belliard werden und wirken lebendiger, als das Liebespaar der Erzählung, Elsbeth Sturmhöfel und der junge Pfarrer Deinhardt.

Daß Hoffmanns Charakterzeichnungen über seinen Erfindungen stehen, geht auch aus den beiden größeren Romanen, die er geschaffen hat, den Romanen „Der eiserne Rittmeister" und „Wider den Kurfürsten" überzeugend hervor. „Der eiserne Rittmeister" darf in gewissem Sinne das bedeutendste Werk des Dichters genannt werden. Es ist ein historischer Roman ohne geschichtliche Relationen, ohne Hereinziehung eines irgendwie bedeutenden historischen Vorgangs, aber völlig erfüllt von der Atmosphäre des Jahres 1812, von den Zuständen und Stimmungen, die damals „im alten Machtgebiet des deutschen Ordens und der Hansa", in jedem pommerschen und preußischen Städtchen herrschten. Eine Familiengeschichte aus dieser Zeit, die sich doch zu einem Bilde der gesamten deutschen Welt in den Tagen der Unterdrückung, der Fremdherrschaft und der inneren Erhebung erweitert, der die äußere auf dem Fuße folgt. Der „eiserne Rittmeister" von Jageteufel, der lebendig gewordene kategorische Imperativ, der die Lehren des Königsberger Philosophen so wunderlich und so falsch auslegt, aber in seiner Wappnung mit dem Schwert des Willens und dem Schild der Pflicht ihren Kern so richtig trifft, ist eine Prachtfigur, in der sich die lebendige

Teilnahme und der feine Humor des Dichters sehr glücklich begegnen. Das Ringen des Alten mit seinen jugendlichen Antagonisten Hartmut Hammer und Ulrich Seybold und die Wirkung, die vom Pathos heiliger Strenge und Selbstlosigkeit, das in ihm Fleisch und Blut geworden ist, ausgeht, geben der ganzen Erfindung einen Hauch frischer Ursprünglichkeit. Der eiserne Kantianer und Pflichtmensch muß am Ende freilich erkennen, was ihm die liebenswürdige, rheinisch-heitere Hildegard Hammer schon nach den ersten Begegnungen gesagt hat: „So armselig ist es um den Menschen und sein Streben bestellt, daß man selbst dem Glücke nicht mit freiem Willen aus dem Wege gehen kann. Man kann auf Erden nicht die einfältigste Pflicht erfüllen, ohne daß einem das Glück dabei gewaltsam in die Arme fliegt.“ Inzwischen aber hat sein Eisen nicht nur die Jungen und Lebensfreudigen gestählt, „die jungen Burschen, die Schlösser bauen und Frauenzimmer heiraten, bloß weil sie schön sind und ihnen gefallen“, sondern auch dem verhaßtesten seiner Gegner, dem sybaritischen Kreisphysikus, der den eisernen Rittmeister für den Obernarren aller Narren erklärt, eine Tat der Aufopferung und des schweigenden Heroismus abgerungen, die den Rittmeister in all seinem Rigorismus gewaltig durchschüttert. Er gesteht ein: „Wie ich diesen Physikus und seine Tat verstehen soll, das weiß ich nicht, nur das ist sicher: nicht er ist mein Schüler geworden, sondern ich der seine. Ein schlimmer Geselle zwar, Epikuräer und Selbstling ist er alle Zeit gewesen; aber eine Tugend hat er vor mir voraus gehabt, welche im Sinne Kants sogar die allererste und höchste ist: er ist zehnmal wahrhaftiger als ich gewesen.“ Die Handlung des Romans ist im wesentlichen eine innerliche, der Ausgang des Romans ein symbolischer Spiegel eines Stückes deutscher Volksgeschichte, Durchdringung des altpreußischen starren Pflichtbegriffes mit aller Herrlichkeit und Lebensfülle süd- und westdeutscher Bildung. Und dies alles ohne jede Feierlichkeit, als ein gutes Stück Leben im beschränkten Kreise, an dem der Dichter seine vollste Freude hat und das er mit all seinen kleinen Zügen und Einzelheiten vor uns hinstellt, als sollten wir ausschließlich Anteil an den Schicksalen seiner paar Menschen nehmen. Die mächtige Allgemeinbedeutung des Romans, seiner Gegensätze und Abenteuer strömt wie ein warmes Licht über das Ganze, ein Licht, in dem sich zunächst die Menschen der Erfindung sonnen, das aber, von ihnen aus, leise, doch unwiderstehlich, in die Seelen der Leser hinüberquillt. Die breite Ausführung der knappen Geschehnisse, die meisterhafte Belebung des Dialogs erlaubt dem Dichter, alle Gestalten des Romans, den Rittmeister von Jageteufel und den Physikus Gugelmann, den Philosophen Hartmut Hammer und den Architekten Ulrich Seybold, dazu den humoristischen Hallunken und Jammermann, den Exküster Anton Reff, die Geheimrätin Doris Seybold, die beiden liebenswürdigen Mädchen Hildegard und Liesbeth, die wir zuletzt als die Bräute Ulrichs und Hartmuts sehen, ehe diese

hinausziehen, um wider die Franzosen zu kämpfen, in glücklicher Deutlichkeit zu entwickeln und zu Menschenbildern zu erheben, die als unvergeßliche im Gedächtnis der Leser stehen.

„Der eiserne Rittmeister" hat einen großen Zug geschichtlichen Geistes, wenig historische Realitäten. Hoffmanns zweiter großer Roman, „Wider den Kurfürsten", zeigt einen bunten, etwas krausen, mannigfach beleuchteten historischen Hintergrund. Der historische Stoff erscheint zunächst einer poetischen Belebung durchaus ungünstig. Die Belagerung der Stadt Stettin durch den Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg in den Jahren 1677 und 1678 ist ein Stück Geschichte aus der Zeit der jämmerlichsten Zerrissenheit Deutschlands. Der westfälische Friede hatte den größten und besten Teil des alten Herzogtums Pommern an das siegreiche Schweden gegeben und dem näher berechtigten Brandenburg nur ein Stück Hinterpommern zugebracht. Das Ziel der politischen Schachzüge und der kriegerischen Anstrengungen des Großen Kurfürsten war die Erwerbung Pommerns; seit der Schlacht von Fehrbellin sah der tapfere Fürst das Ziel nahe winken und setzte alle Kraft an die Eroberung von Stettin. Hier aber begegnete ihm nicht nur der Widerstand einer tapferen schwedischen Besatzung, sondern auch der entschlossene Waffentrotz der deutschen Bürgerschaft. Die alte Hauptstadt der Pommernherzöge hatte sich nicht leicht darein gefunden, eine schwedische Provinzialstadt zu sein, aber sie hatte sich darein gefunden; aus den Tagen der pommerschen Selbständigkeit war der alte freundnachbarliche Haß gegen die Brandenburger zurückgeblieben, der jahrhundertelang Deutsche wider Deutsche in die Waffen brachte. So wurde die Eroberung Stettins eine schwere Sache. Ja, was für die Geschicke der Stadt und daneben für die dem heutigen Dichter gestellte Aufgabe schlimmer lag: die endliche Besitznahme Stettins durch Friedrich Wilhelm blieb eine vorübergehende. Schon im Jahre 1679 mußte der Kurfürst seine Eroberungen wieder fahren lassen, da die Übermacht Ludwigs XIV. für Schweden eintrat. Stettin blieb auf ein weiteres Menschenalter schwedisch, und erst am Ende des großen nordischen Krieges unter Friedrich Wilhelm I. wurde es eine preußische Stadt.

Unter diesen Umständen muß jeder Dichter darauf verzichten, Begeisterung und tiefere Teilnahme für den politischen Hintergrund und den großen Zusammenhang der geschichtlichen Begebenheiten zu erwecken, in den seine Handlungen und seine erfundenen Gestalten verflochten sind. Das Motiv, das Hoffmann seinem Roman „Wider den Kurfürsten" zugrunde gelegt und poetisch belebt hat, ist daher das feste vaterstädtische Selbstgefühl und die Treue der Stettiner, die ihren Eid an die Krone Schweden halten und ihre Stadt tapfer verteidigen, selbst als ihnen die Ahnung aufdämmert, daß sie eher zu Brandenburg als zu Schweden gehören. Diese Gesinnung verkörpert der Dichter in dem Helden seines Romans, dem jungen Kaufherrn Jürg Wichenhagen, einer prächtigen Gestalt voll frischer Tatkraft und

Lebenslust, voll aller glücklichen Eigenschaften, die ihm die Volksgunst sichern, ohne ihn je von der Masse abhängig und sich selbst untreu zu machen. Nicht die Schicksale Stettins sind es, die uns vor allem an diesem Roman bewegen und ergreifen, sondern die Schicksale Wichenhagens, in dem der tapfere Widerstand der Oderstadt gegen Friedrich Wilhelm von Brandenburg sein Haupt erhält. In den verworrenen politischen und gesellschaftlichen Zuständen seiner Stadt, von einer Doppelneigung zu der geistvollen hochherzigen Tochter des schwedischen Kommandanten, der armen Estrid von Wulffen, die von einer der ersten Bomben, die der Kurfürst in die Stadt sendet, grausam verstümmelt wird, und zu der schönen Kaufmannstochter Ursula Hogenholt erfüllt, die dann während der Belagerung sein Weib wird, zeigt sich Wichenhagen als eine Natur, die instinktiv das Rechte tut und ergreift, in den Ernst der Zeit hinein und über ihr ursprüngliches Maß hinauswächst, dabei aber immer die herzgewinnende Kraft der Unmittelbarkeit behält.

Die innere Entwickelung des Romans ist ausschließlich an die drei Hauptgestalten Jürg Wichenhagen, Estrid von Wulffen und Ursula Hogenholt geknüpft, ihnen gesellt sich aber eine Anzahl weiterer vortrefflich ausgeführter Figuren, die zur Belebung der Szene und des äußeren Ganges der Handlung wesentlich beitragen, unter ihnen der wackere Schiffer Post, der sehr charakteristisch den Typus des niederdeutschen Seemanns vertritt, der alte Schmied Wichenhagen, der Großvater Jürgs, die Schusterstochter Dortchen, der Rektor, endlich der Stadtsekretär, der während aller Schrecken der Belagerung nur an die Vervollständigung seiner Chronik denkt. Die Kraft des Dichters reicht vollständig aus, um diese und andere Gestalten mit anschaulichem Leben zu erfüllen und sie inmitten einer reichgegliederten Handlung natürlich zu bewegen und zu verwenden. Nur gegen den Schluß hin läßt sich nicht verkennen, daß die Ungunst des Stoffes auf die Ausführung zu drücken beginnt. Alle Unmittelbarkeit der Erfindung, alle Lebendigkeit des Ausdrucks und alle künstlerische Sorgfalt vermag eine gewisse Erlahmung und Zersplitterung der Teilnahme, die aus dem Provisorischen des Abschlusses erwächst, nicht ganz zu überwinden. Doch will das gegenüber den wirklichen und dabei so anspruchslosen Vorzügen des Romans wenig bedeuten. Der Dichter hält sich durchaus innerhalb der Grenzen der Bescheidenheit der Natur und wird darum von denen, für die diese Bescheidenheit als veraltete Forderung gilt, mit nur mäßiger Anerkennung betrachtet.

Alle glücklichen Kräfte, alle Vorzüge Hoffmanns sind zu freiem Spiel und mit außerordentlichem Reichtum der Stimmungen und Farben in den vier Novellensammlungen: „Im Lande der Phäaken“, „Neue Korfugeschichten“, „Von Frühling zu Frühling“ und „Das Gymnasium zu Stolpenburg“ entfaltet. Der gestaltende Drang des Dichters, sich eine

fremde Welt gegenständlich und zu eigen zu machen, sein warmes Gefühl und sein helles Auge, die den schlichten landschaftlichen Reizen wie den beschränkten Zuständen der Heimat eigentümliches reiches Leben ablauschen, sprechen aus den genannten Sammlungen abwechselnd zu uns. Man braucht kein Fanatiker der Heimatkunst zu sein, um den Bildern und Skizzen mit pommerschem Hintergrund den Vorzug zu geben. Die Korfugeschichten sind allerdings ein glänzendes Zeugnis für die frische, weit ausgreifende Phantasie des Dichters, die sich die berauschenden Bilder der südlichen Insel auf der Stelle mit Begebenheiten und Gestalten erfüllt und belebt. Gegenwart und Vergangenheit des Völkchens auf Korfu stehen ihm in bunten Abenteuern vor Augen, bald schlägt er einen Ton an, in dem das Grauen vor dem Selbstbetrug menschlicher Leidenschaft und menschlicher Überhebung nachzittert, bald jauchzt er in Heiterkeit über den unerwartet glücklichen Ausgang bedenklicher Wagnisse und Schicksalsläufe. Die Erfindungen sind da am besten, wo ein schalkhafter Übermut ihre Lenkung übernimmt. So in den Novellen „Der Erzengel Michael", „Perikles, der Sohn des Xantippus", „Die Weinprobe", „Die vier Büßerinnen" und „Das Antikenkabinet", in denen sich eine gewisse Verwandtschaft mit Kellers „Leuten von Seldwyla" und „Sieben Legenden" nicht verleugnet, ohne daß man darum von Nachahmung sprechen dürfte. Mit der Annahme, daß noch Phäakenblut in den Adern der Korfioten fließe und die Lust am Lebensgenuß, am erfreulichen Spiel, die Neigung zur herzkränkenden Arbeit bei ihnen allen beträchtlich überwogen habe, gewinnt Hoffmann einen guten Untergrund für die Menschenschicksale, die er erzählt. Wachsen einige dieser über die alltägliche Wahrscheinlichkeit hinaus, so schließen doch alle einen guten Kern poetischer Wahrheit ein und die klare Frische des Vortrags fesselt uns an die wechselreichen Erfindungen der genannten Geschichten, die der Dichter meist in die Jahrhunderte venezianischer Herrschaft über die Jonischen Inseln verlegt hat. In der gleichen Zeit spielen auch die beiden tragischen Novellen der Korfugeschichten, die phantasievolle, nahezu phantastische „Photinissa" und das dunkle Nachtstück „Die Gekreuzigten", das ein uraltes Thema: den Kampf zwischen der verlockenden Erdenlust und dem wilden Fanatismus der herbsten Askese in knapper Kürze und mit der vollen Wirkung eines Gedichts behandelt. Das Einleitungsbild zu diesem unheimlichen Phantasiestück macht es deutlich, unter welchen grundverschiedenen Natureindrücken die stimmungsvollen Novellen empfangen wurden, die Korfu zum Schauplatz haben. „Zwei Welten, verschieden wie Himmel und Hölle, liegen auf Korfu hart aneinander gefügt; sie berühren sich nachbarlich auf dem Kamme einer Bergmauer, welche sie mit fester Grenze scheidet. Wer auf dieser Höhe steht, blickt gegen Sonnenaufgang in ein breites, weiches Land, ganz übersponnen von dem Friedensbaum, der fruchttragenden, leichtschattenden Olive, als von einem

einzigen Walde oder Garten, aus dem die Dörfer mit ihren Glockentürmen hervorleuchten wie weißliche Früchte aus grüner Schale. Glanz und Fülle überall bis hinab an die ruhigen Buchten des Golfes, der das Eiland von den Bergen Albaniens trennt: gegen Niedergang aber stürzet der Fels schauerlich ab, wie in den ewigen Abgrund; zackiges Gestein nur starrt wild aufgetürmt und wild zerrissen, nur gähnende Schlünde und wirre Klippen jäh bis hinab zum unfruchtbaren, in endlos ödem Blau sich dehnenden Meer."

Doch so gewiß die Korfunovellen Hoffmanns natürliche Wurzeln in der lebendigen Erinnerung des Poeten an das schöne Phäakeneiland haben und so golden die Sonne Homers in die besten dieser Gebilde hineinscheint, so weisen doch die Sammlungen „Von Frühling zu Frühling" und „Das Gymnasium zu Stolpenburg" so viel mehr der kräftigsten Unmittelbarkeit, der schlichtesten Gemütstiefe, der Freude an verborgenen Reizen des Lebens und des reichsten Humors auf, daß es noch nicht einmal des Heimatzaubers, der sie umschwebt, bedurfte, um ihnen unter den Werken Hoffmanns höchste Wertschätzung zu sichern. „Von Frühling zu Frühling" knüpft, vom April bis März, an die Monatswechsel in am Haff und der Ostseeküste zwischen Wiesen und Wäldern gelegenen weltfernen Schauplätzen an, und die zwölf „Bilder und Skizzen", die „Sündflut", „Himmelfahrt", „Sonnenwende", „Heuduft", „Irrlicht", „Friedensfeier", „Spätglück", „Sturm", „Meeresstimmen", „Winterfriede", „Eistrug" und „Tauwind" überschrieben sind, erheben sich von leichten Jugenderinnerungen bis zu festgestalteten Novellen, über denen allen der Reiz des Einklangs mit den wechselnden Naturstimmungen schwebt. Die feinsten Reize der heiteren wie der tragischen Begebenheiten, die „Von Frühling zu Frühling" stattfinden, liegen in ihrer leisen, unmerklichen Verknüpfung. Die Fülle und Mannigfaltigkeit des Menschenschicksals in Glück und Leid, die im begrenztesten Raum, im verstecktesten Erdenwinkel gedeiht, tut sich in der Verschiedenheit entscheidender Stunden auf, wie sie hier geschildert werden. Immer haben Wasser und Wald des Schauplatzes einen Anteil an dem, was geschieht, während das Warum des Geschehens durchaus in die Menschenseelen gelegt ist. In ihrer Art zeigte jede der kleinen Geschichten einen Zug der Vollendung, wenn auch einzelne, wie die tragische „Irrlicht" und die humoristische „Tauwind", sich nicht völlig zu überzeugender Wirklichkeit gestalten und runden. Aber „Sündflut", „Himmelfahrt", „Spätglück" und „Sturm", auch „Meeresstimmen", „Winterfriede" und „Eistrug" sind poetisch beseelt und in jeder Einzelheit belebt. Von ihnen gilt vor allem, was Bartels (Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 2. S. 645) von Hoffmanns Stil rühmt: „Er ist, so viel ich sehe, der erste deutsche Dichter, der das Instrument der deutschen Prosa „vollbewußt-poetisch" zu behandeln versucht hat (Heyse und K. F.

Meyer erstreben doch noch etwas anderes), vielfach mit so großem Glück, daß man seine Novellen und Mären mit Genuß rezitieren hört."

Sind die Novellen „Von Frühling zu Frühling" in einen höchst wirksamen, fast undefinierbaren Schimmer der Stimmung getaucht, so überwiegt in jenen, die der Dichter im „Gymnasium zu Stolpenburg" miteinander verknüpft hat, der humoristische Grundton und die liebevolle Treue der Beobachtung einer kleinen, besonderen Welt. Die Wunderlichkeiten, die der pädagogische Beruf in seinen Vertretern entwickelt, die scheinbare Verknöcherung, die jahrelanges Wirken in ihm und dazu das Leben in einer abgelegenen kleinen Stadt hervorbringen, der Widerspruch zwischen den äußeren gelehrten Angewöhnungen und der menschlich-warmen Innerlichkeit hervorragender Lehrer sind kaum je liebenswürdiger und feinsinniger wiedergegeben worden. Man fühlt, daß Hoffmann in diesem poetischen Spiel ein gutes Stück eigenen Erlebens und Erinnerns einzusetzen hatte. Die Charakterköpfe bedeuten hier mehr als die Vorgänge. Eine mit voller Wahrheit dargestellte Prachtgestalt wie die des braven Kanold, der Jahrzehnte für eine Reise nach Griechenland gespart hat und seinen Traum von der Akropolis und von Olympia opfert, um einem seiner Schüler zu helfen, sucht ihresgleichen. Doch auch die Figuren, denen der Dichter mit leiser Ironie gegenübersteht, den alten Gymnasialdirektor, der in den endlosen Verordnungen der Behörden seine Todfeinde sieht, den unglücklichen Kandidaten Dinse, dem die Nibelungenhandschrift A zur Klippe seines Lebensglückes wird, das Kameradenpaar Hophni und Pinehas, die als schlimme Gesellen unter die fromme und gerechte Kollegenschaft des Stolpenburger Gymnasiums geraten sind, stattet er mit gewinnenden Zügen aus und bringt sie fröhlich duldsamem Anteil nahe. Die Konflikte der Stolpenburger Novellen sind natürlich keine tiefgehenden, aber immerhin solche, die völlig und warm miterlebt werden können; das Gemüt des Dichters verleugnet sich bei der Wiedergabe auch der lächerlichen Züge des Schullebens nicht. Doch ist sein Auge auch für die leisen Übergänge geschärft, in denen die Komik zur Tragik wird. Wenn da der Philolog Martin Löwe, den seine Schüler Publius nennen, bei der Anmutung, seinen Sohn in eine Realschule zu schicken, aufschreit: „Ich soll mein Kind in eine Idiotenanstalt geben!" wenn der arme Oberlehrer Röber, dem es nie gelang, Disziplin zu halten, sich im Ruhestande noch entschließt, die Mühen und Sorgen eines Dorfschulmeistertums auf sich zu nehmen, so sind wir mitten im Ineinanderspiel beider Elemente. Zur vollen Tragikomödie erhebt sich der den Stolpenburger Novellen zugehörige kleine Roman „Iwan der Schreckliche und sein Hund". Iwan der Schreckliche ist der neue Mathematiker des Gymnasiums, der mit struppigem Kopf- und Barthaar und mit finster drohendem, ja wildem Gesichtsausdruck die frechsten Bengel der Schule schreckt und als Allgefürchteter den Beinamen des russischen Tyrannen

davonträgt. Und doch ist's nur eine Masle, die Iwan der Schreckliche trägt, die unbändigen Rangen und Frechlinge seiner Klassen haben Angst und Respekt vor einem Lehrer, der im Innersten zaghaft ist, das Lampenfieber und die Furcht vor den Rangen nicht überwinden kann und eben darum die entsetzlichsten Gesichter schneidet. Iwans Hund ist häßlich wie sein Herr, aber als das Verhängnis das arme Tier ereilt und dasselbe vom Schuß eines Übermütigen getroffen wird, der sich nach dem todwunden Köter nicht weiter umsieht, als der Mathematiklehrer dem treuen Hunde die letzten Qualen erspart, ihn aus dem Kote der Landstraße aufnimmt und nach Hause trägt, um ihn zu begraben, da verklärt sich das ganze Wesen des Schrecklichen, die edlere Natur, die wir in dem plumpen, ungeschickten Menschen schon zuvor geahnt haben, tritt siegreich zutage und söhnt mit der Komik aus, die die ernste und fesselnde Herzensgeschichte des Romans durchsetzt und ein paarmal wohl auch durchbrochen hat.

Zu den glücklichsten Gebilden unseres Dichters zählen ferner die „Bozener Märchen und Mären" und die „Ostsee-Märchen", in denen die Phantasiefülle, die künstlerische Anmut und das unmittelbare Gefühl des Dichters für Wonne und Weh des Lebens besondere Gestalt gewinnen. Es sind novellistisch aus- und durchgeführte Märchen, selbst „Die Totenhochzeit" in den „Bozener Märchen", die der Dichter eine Novelle nennt, erweist sich als ein farbenreiches Phantasiestück, das gut neben den eigentlichen Märchen der Sammlung, „Wasser!" ein Weinmärchen, „Der Irrtrank" und „Die heilige Kümmernis", stehen kann. Den Ton seiner eigentlichen Novellen schlägt Hoffmann noch am ehesten in dem Geschichtchen „Die Leiden des jungen Plattners" an, doch über den Scherz dieser hübschen Skizze wächst der lebendige Humor namentlich des ersten Märchens weit hinaus. Der Held Walther Vogel und der marmorne Walther von der Vogelweide vom Bozener Denkmal, die miteinander in Laurins versunkenem Rosengarten kneipen, tausendjährige Weine kosten und als den Kern der herrlichen Heldensage den uralten heldenhaften Kampf des Germanen wider den Durst erkennen, können freilich den Beifall der Mäßigkeitsapostel nicht erwerben, aber sie sind neue, prächtige Typen studentischer Fröhlichkeit. Und das Märchen „Die heilige Kümmernis" zeichnet sich durch einen tieferen Gedanken aus. Der armen Nothburga wird auf ihre Bitte, ihr die Schönheit zu nehmen, die das Begehren aller Männer weckt, von der heiligen Jungfrau strenge Herrlichkeit verliehen. „Die sie erblickten, hoben die Augen nur wie in zagendem Traum gegen die übermächtig reine Schönheit dieses Angesichts, die Leidenschaft versank wie ein heißer Wind in Abendkühle und neuer Friede drang voll Kraft und Andacht ernst in ihre Seelen. Und wer sie erblickt hatte, der vermochte an demselben Tage keinen bösen noch unreinen Gedanken mehr zu denken, und er sah auch die übrige Welt und

alle ihre Wesen vielmal schöner als zuvor, weil eine innere Heiterkeit ihm nun die Welt verklärte. So lebte Rothburga und tat im stillen und ohne ihr Wissen eine Fülle beglückender Wunder an ihren Mitmenschen. Sie selbst aber verfiel binnen kurzem in eine Schwermut, die je größer und größer ward und wie ein heimliches Fieber an ihrem zarten Leben zehrte. Denn es ist einem irdischen Leibe nicht gegeben, die Last der reinen Himmelsschönheit zu tragen und keine geschaffene Seele erträgt es, in den Herzen der Menschen nur Ehrfurcht zu wecken und Andacht und niemals Liebe."

Diese Schlußwendung des Märchens mutet uns wie eine Zusammenfassung der innersten Anschauungen Hans Hoffmanns, wie eine Antwort auf die Frage an, warum er, in der Mitte des Lebens beharrend, den höchsten Erhebungen und Aufgaben seiner Kunst wie den leidenschaftlichen Erregungen der „Zeitseele" gleichsam ausgewichen sei. Nach Maßgabe seiner Natur mußte ihm der Versuch, sich in übersinnliche Regionen zu erheben, so fern liegen, als die Versuchung, sich in die Irrgänge der nervösen Sensation, der rohen Brutalität, des Weltekels und des Größenwahns, der Zersetzung und der verzerrten Spiegelung gesellschaftlicher Zustände und menschlicher Charaktere zu verlieren. Denn die letztgenannten Elemente der jüngsten Literatur sind es wohl hauptsächlich, die man in seinen Schöpfungen vermißt. Will der Dichter sich selbst treu bleiben, so muß er seine Blicke vor allem auf den großen Teil des Lebens, auch des deutschen Lebens der Gegenwart richten, der von diesen Elementen undurchdrungen geblieben, höchstens flüchtig gestreift worden ist. Daß auch damit eine gewisse Gefahr verbunden sein kann, ward schon angedeutet. Das Bedürfnis nach gesunder Luft und harmlosen Eindrücken ist in weiten Kreisen, ja der Abwechselung halber selbst in solchen lebendig, die sich sonst an jedem Gebräu berauschen, das die Aufschrift modern trägt. An einer so prächtigen, aus dem besten Kern unseres Volkslebens stammenden Gestalt, wie sie Hoffmann mit „Tante Fritzchen", der Kapitänswitwe, gelungen ist, kann man nur seine Freude haben. Aber die poetische Wirkungskraft solcher Gestalten beruht im ersten Wurf, es ist so bedenklich, sie zum Mittelpunkt einer größeren Reihe von Geschichten zu machen, wie es für den Maler bedenklich ist, ein glückliches Motiv, ein gewinnendes Gesicht in zahlreichen Wiederholungen vorzuführen. Ja, was einer dürftigeren Phantasie und einer minder ausgiebigen Gestaltungsfähigkeit vielleicht nachzusehen wäre, das erscheint dem Reichtum der Erfindung, der Anschauung und der ungeminderten plastischen Kraft dieses Poeten gegenüber als ein Ausruhen vor der Zeit. Ganz gewiß aber liegen die Bahnen der weiteren Entwickelung Hoffmanns in der Richtung, die er mit seinen tiefsten und eigentümlichsten Novellen und mit dem „Eisernen Rittmeister" eingeschlagen hat. Dann wird das Wort Otto Ludwigs

(Studien. 2. Bd. S. 232): „Freilich ist die Kenntnis der allgemeinen Menschennatur und ihrer Erscheinung, Temperamente, Leidenschaften, der Grund der Charakterproduktion, dazu gehört aber das Studium einer besonderen provinziellen Natur bis in ihr Tiefstes, wo Menschengeschichte, Lage, Klima, Vegetation, Nahrung, Beschäftigung, Tradition, Geschichte, Sage, Konfession, Bildungsstand einander gegenseitig erklären", als die Prophezeiung einer so echten, innerlichen, vielseitigen und liebenswürdigen Künstlererscheinung wie Hans Hoffmann angesehen werden können.

# Max Halbe.

Max Halbe.

Ihr müßt nämlich wissen, es gibt hierzulande einen Dichterkönig, was man so nennt, einen, der König ist über die Dichters, was so der Oberste ist von der ganzen Kompagnie, und die anderen, das sind die Offiziere und die gemeinen Soldaten. Der König aber ist über sie alle und keiner ist über den König. Versteht ihr das? — Ich denk mir das so in der Art, wie bei uns der Schützenkönig, wo sie jedes Jahr einen anderen dazu machen, je nachdem wieviel Schüsse einer ins Schwarze getan hat!" In diesen geflügelten Worten anmutiger Zwiesprache zwischen dem Bürger Schimmelmann von Eckardsbronn und dem fremden Krämer Altmöller, Gestalten seiner „Walpurgisnacht", hat der Dramatiker Max Halbe ein gut Stück persönliches Erlebnis und ein Kapitel neuester Literaturgeschichte der deutschen Reichshauptstadt niedergelegt. In der künstlerischen Gärung und Bewegung der achtziger und neunziger Jahre war die eingestandene oder schlecht verhehlte brennende Sehnsucht nach einem Imperator, einem „Bismarck der Poesie", vielleicht das merkwürdigste Symptom der geringen Hoffnungen, die man auf die angebliche Vielzahl neuer schöpferischer Talente setzte, jedenfalls ein Symptom des Gewaltsamen, Ungesunden, Unorganischen der ganzen Bewegung. Daß der Imperator zunächst außerhalb Deutschlands gesucht wurde, bald Zola, bald Ibsen, bald Tolstoi hieß, schloß nicht aus, daß man fortgesetzt auch nach dem Deutschen tastete, den man zum Literaturherrscher ausrufen könnte. Die kritischen Prätorianer der Berliner „Uraufführungen" und der Nachtcafés lebten der Zuversicht, daß sie den Kaiserpurpur zu vergeben hätten, daß er ebenso rasch wieder von den Schultern zu reißen wie überzuwerfen sei, und anerkannten in atemloser Hast bald diesen, bald jenen als Cäsar der modernen Poesie. In dem jähen Wechsel dieser schallend erhobenen und schonungslos wieder herabgesetzten Namen trat die lebendige Teilnahme an der Persönlichkeit wie an der Entwickelung jüngerer Talente, das Einleben in die Welt eines Dichters nur zu oft in den Hintergrund. Die Würdigung seiner Besonderheit, die Prüfung seiner Schöpfungen und ihres Verhältnisses zur Natur wie zu anderen Schöpfungen erschien ja überflüssig, wenn es sich um einen Sieger handelte, der angeblich alles hinter sich ließ, was man bisher gekannt und

erlebt hatte, noch überflüssiger, wenn es sich hinterdrein erwies, daß der Imperator kaum zum Legionar gut genug sei. Dichter, die in dieser Atmosphäre des Triumphes und Sturzes auftauchten, schienen gar nicht in die Reihe der Talente zu gehören, deren inneres Wachstum und deren reifende Meisterschaft man mit genießender Empfänglichkeit und ernstem Verständnis begleiten dürfe. Erst jetzt, wo es allmählich zutage kommt, daß diese Dichter doch auch dreißig und vierzig Jahr alt werden, darf man einen Rückblick auf ihr Wollen und Schaffen wagen, der weder ganz Vergötterung, noch ganz Verdammnis ist.

Unter den jüngeren Dichtern, die in der Atmosphäre aufwuchsen, wo der Drang eines ursprünglichen Talents und der stille Mut, den jede Verfolgung selbständiger künstlerischer Ziele voraussetzt, etwas vom Trotz und der ruckweisen Entschlossenheit eines wilden Würflers erhalten, fesselt die Erscheinung Max Halbes, des Dichters der „Jugend", in mehr als einem Betracht. Das Auf und Ab überschwänglichen Lobes und geringschätziger Verwerfung hat er wie einer erfahren. Die Losungen der literarischen Tageskämpfe haben auch ihn mehr als billig bewegt. In seinen fast ausschließlich dramatischen Werken spiegelt sich der ganze Verlauf, den die „Bewegung" von der Nachahmung Ibsens bis zur symbolistischen Neuromantik genommen hat. Die schweren Mängel einer dichterischen Praxis, die nicht von innen heraus, sondern von außen her die Stoffe zu durchglühen sucht, machen sich in mehr als einer seiner Dichtungen geltend. Doch erweckt die Natürlichkeit und Frische, die Lust an einem besonderen Stück Leben, die Stimmungskraft und die schlichte Wärme, die Halbe, trotz und zwischen allen bedenklichen Einwirkungen des theatralischen Wettbewerbs, von vornherein und immer wieder gezeigt hat, berechtigten Anteil und den begründeten Wunsch, daß diesem Dichter eine weitere glückliche Sammlung und Steigerung seiner Kraft gegönnt sein möchte.

Als Halbes „Jugend" in Berlin die große Sensation einer Spielzeit wurde, als sein tragisches Schauspiel „Mutter Erde" erfolgreich über die meisten Bühnen ging, wurde allseitig gerühmt, daß dieser junge Dichter sich keineswegs mit den überlieferten Stoffen der naturalistischen Tendenzliteratur begnügt, sondern Ernst mit der Gewinnung eines neuen Stück Lebens, eines fesselnden, provinziellen Hintergrundes seiner Erfindungen gemacht habe, daß sein Blick für die Eigenart moderner Charaktere außerordentlich scharf und hell sei, daß er danach ringe, den Kreis seiner Anschauung und Gestaltung unablässig zu erweitern. Nichtsdestoweniger mußte Halbe die Erfahrung machen, daß es innerhalb der spezifisch modernen Kritik kein feststehendes Verdienst gibt. Sowie der Dichter den Boden verließ, den er in „Jugend" und „Mutter Erde" betreten hatte und versuchte, neue Anschauungen, die er inzwischen gewonnen hatte, zu verkörpern, wurde ihm nicht bloß Stillosigkeit vorgeworfen, sondern auch die Bedeutung des Lebens, das seine

erfolgreichsten Dramen erfüllte, wesentlich geringer geschätzt. Kein Jahrzehnt nach dem rauschenden Erfolg der „Jugend“ war zu vernehmen, daß die frischen Farben dieses Werkes schon verblaßt seien und weder das Problem noch die Gestaltung desselben mehr die rechte Wirkung tue. Hieraus müßte man schließen, daß entweder die vor Jahren gepriesene Naturwahrheit und lebendige Unmittelbarkeit der Gestalten, Situationen und Stimmungen nicht so elementar und erdgeboren gewesen sei, als dies der ersten Begeisterung erschien oder daß umgekehrt die Anerkennung weit weniger dem dauernden und echten Leben in diesen Schöpfungen, als vielmehr der Neigung zu einer besonderen Art der Darstellung, der Übereinstimmung gewisser Äußerlichkeiten mit einem für zeitgemäß und aktuell erachteten „Stil“ gegolten habe. Sicher ward die Gewöhnung moderner Kritiker, die Maßstäbe des Urteils immer von der letzten Sensation zu borgen, einem Dichter wie Halbe verhängnisvoll. Die „Jugend“ war gepriesen worden, weil man sie schlechthin der Schule Hauptmanns zuwies, und was in ihr Halbesch, nicht Hauptmannsch war, als untergeordnet oder nebensächlich ansah. Für die Anschauung, der der selbständige Lebensgehalt des Dichters und die ihm entstammte eigene Gestaltungskraft das Erste und Letzte bleibt, lag umgekehrt das Hauptverdienst des großen Erfolgwerkes in der unbefangeneren Jugendlichkeit, der größeren Intimität, der freigebigeren Wiedergabe gewinnender, reizvoller Einzelzüge, dem leuchtenderen Kolorit, die Halbes „Jugend“ von den Vorbildern unterschieden.

Wahr ist, daß auch Max Halbe, der Westpreuße, seine poetische Laufbahn völlig unter der Suggestion der Ibsenschen Weltauffassung und Kunst begann. Bei den meisten jugendlichen Aposteln des norwegischen Meisters blieb die Abhängigkeit so stark, daß sie nicht einmal den Versuch machten, dem sie unmittelbar umgebenden Leben Motive, Konflikte und Gestalten abzuringen. Sie entschlugen sich des Vergleichs der deutschen Wirklichkeit mit der nordländischen. Was Ibsen behandelt und gestaltet hatte, mußte auch auf unserem Boden zu finden sein, und mit halb gewaltsamer, halb künstlicher Übertragung wurden Zustände, Sitten und Gegensätze, die ganz ausschließlich in den kleinen Seeplätzen der norwegischen Küste zu finden waren, auf deutschen Boden verpflanzt und die Probleme der Gesellschaftsdramen Ibsens mannigfach variiert. Bei diesem allgemeinen Zuge zur Nachahmung war es immerhin anerkennenswert, daß Halbes Erstlingsdramen „Der Emporkömmling“ und „Freie Liebe“ wenigstens stofflich nicht geradezu von Ibsen diktiert schienen. „Freie Liebe“ (später in „Ein Verhältnis“ umgetauft) stellte die wilde Ehe des Schriftstellers Winter mit einer Luise dar, die ihres Berufs als Stütze der Hausfrau satt geworden ist und es vorzieht, lieber die illegitime Hausfrau des Helden zu sein. In peinlich getreuer Detaillierung werden Stimmungen, Leiden und Kämpfe dieses Verhältnisses ausgemalt, am letzten Ende überzeugt sich Winter, daß

in dem verphilisterten Europa keine Lebensluft für seine Auffassung sei und geht nach Amerika. Er muß verzweifelt wenig von den Zuständen da drüben wissen, wenn er sich einbilden kann, daß dort freiere Anschauungen herrschen, gerade in bezug auf den einen Punkt, auf den hier alles ankommt. Von Ibsen zu Gerhart Hauptmann, der damals selbst noch in Ibsen sein Vorbild sah, wandte sich Halbe mit dem Drama „Eisgang", das ein Jahr vor der „Jugend" veröffentlicht, auf der Berliner „Freien Volksbühne" dargestellt wurde. Litzmann („Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart", 3. Auflage, S. 329) rühmte von diesem Dialektschauspiel „geschickten Aufbau, die gelungene Verknüpfung eines psychologischen Problems mit einem sozialen und einer nicht minder wirkungsvollen Verflechtung dieser beiden mit einer äußeren Katastrophe, eine Anzahl gut beobachteter Charaktere, in kräftigen, aber nicht aufdringlichen Lokalfarben, Haupt- und Nebenfiguren geschickt disponiert und abgetönt, über das Ganze eine Stimmung gebreitet, die auch den widerstrebenden Leser in den oft schrullenhaften Gedankenkreis der Helden zu bannen wußte" und wenn er geltend machte, daß auch im „Eisgang" die Mosaikarbeit und das Verwerten entlehnter Motive noch das Bestimmende blieben, so hätte er wohl hinzufügen dürfen, daß in diesem Drama zum erstenmal neben der grüblerischen Reflexion, die sich schwer durch die Rätsel der Welt und namentlich der Gegenwart hindurchkämpft, ein ganz persönliches Element, ein lyrischer Hauch zu spüren ist, der einen fesselnden Rhythmus der Bewegung in die nach Ibsen-Hauptmannschem Muster aufgebaute Handlung bringt. Die Symbolik des Ganzen, die Beziehung von Eisbruch und Eisgang auf die kettensprengende und drohend dahinrauschende soziale Revolution, erhob sich nicht eben hoch über die allgemeine Prophetie einer neuen Zeit, mit neuen Zuständen und Menschen. Aber die größere Wärme und eine Jugendlichkeit, die von den Erscheinungen des Lebens noch glückliche Offenbarungen erwartet, unterschieden schon dies Werk von der Moderne im engsten Sinne. Halbe hatte schon hier ein Verhältnis zu ihr, wie der jugendliche Gustav Freytag zur jungdeutschen Weltanschauung und Tendenzdramatik. Freytags erste Werke gehörten dieser an und doch war ein Etwas in ihnen, was darüber hinauswies, ja gewaltsam hinausdrängte.

Mit dem Schauspiel „Jugend" trat dies Etwas bei Halbe entscheidend und für den Augenblick sieghaft zutage. An der besonderen Wirkung dieser Halbtragödie hatte das vielbesprochene „Milieu", die charakteristische Schilderung eines dem großstädtischen Publikum fremden, aber interessanten Erdenwinkels, wesentlichen Anteil. Deutsch-polnisches Grenzland, wo germanische Kultur die slawische langsam überwindet, nicht ohne daß sich das Polentum durch die Einflüsse, die es auf Blut und Lebensgewohnheiten der Deutschen gewinnt, an den Überwindern rächt, gibt den Hintergrund, das Leben in einem katholischen Pfarrhause den engeren Schauplatz des Liebesdramas ab. Dem

Gegensatz des Pfarrhauses mit seinen Überlieferungen, seinen Sitten und Pflichten, und des elementaren, heißblütigen und unbezwinglichen Lebensdranges, der, mitten in diesem stillen Frieden, zwei junge Menschen ungestüm erfaßt und dem Untergange zutreibt, entspringt die Grundstimmung des Ganzen. Auch Halbes „Jugend" wies eine Folge der naturalistischen Besonderheiten auf, ohne die das Neue eben nicht für neu gegolten hätte. Die starke Hervorhebung der Sinnlichkeit, der Trumpf, daß die mit allen Reizen geschmückte achtzehnjährige Anna, das frische, der Liebe entgegenblühende Mädchen, die uneheliche Tochter ihrer Mutter, ihr Halbbruder Amandus, ein halbtierischer, tückischer Idiot, „kretinhaft, kindisch, mit ungestümen, lümmelhaften Bewegungen", der Sohn aus legitimer Ehe ist, das Hereinspielen der nervösen Hast, der wilden Unruhe und des jähen Stimmungswechsels in die kurze Muluszeit, die der Student Hans Hartwig zwischen Abiturientenexamen und Universität verlebt, der klägliche Zusammenbruch des jungen Himmelsstürmers unter der Wucht der ersten Schuld, waren lauter Bänder, die Halbes „Jugend" mit der naturalistischen Doktrin und Lebensauffassung verknüpften. Doch daneben wirkte das reine, starke Gefühl des Dichters für den unbewußten ersten Lebensrausch, für die volle Glückseligkeit und ahnungslose Torheit unerfahrener Jugend, für eine im Hauch des Lenzes erwachte Frühlingsleidenschaft und wiederum der helle Blick für die verborgenen Reize ländlicher Gewohnheit, das instinktive Verständnis für den wunderlichen Wirbel, den eine fremde Erscheinung in solcher Abgeschiedenheit hervorruft. Und dazu die treffende Charakteristik der beiden Geistlichen, zwischen denen die jugendliche Anna bis zur Ankunft ihres Vetters dahingelebt hat, Onkel Hoppe, der behagliche, weltfrohe, alles zum Guten kehrende milde Pfarrer, und Gregor von Schigorski, der fanatische ultramontane Kaplan, der das Mädchen, das er liebt, da er sie doch nicht besitzen kann, ins Kloster treiben möchte. Sie sind dem Anzengruberschen Pfarrer und seinem Vikar Sederl aus dem „Sternsteinhof" einigermaßen verwandt und insoweit Typen, aber auch mit charakteristisch individuellen Zügen, die ihrer besonderen Lage und Vorgeschichte angehören, vortrefflich durchgeführt. Der verhängnisvolle Anteil, den beide, der ältere mit arglosem Geschehenlassen, der jüngere mit Warnungen, die Öl ins Feuer gießen, an der Katastrophe des jungen Paares nehmen, geht uns ohne jede Absichtlichkeit und ohne tendenziösen Beigeschmack als ein Stück des Zusammenhangs grausamer Geschicke auf, und die Schlußwendung, daß der dumpferbitterte Amandus, der Hans vom ersten Augenblick an mit rohem Instinkt gehaßt hat, statt des verhaßten Fremden die unglückliche Schwester erschießt, bevor sie noch den letzten traurigen Abschied von ihrem Geliebten genommen hat, stellt natürlich keine Sühne tragischer Verschuldung, sondern das furchtbare und doch wohltätige Ende einer unseligen Lage dar. Denn die vorausgegangene völlige Haltlosigkeit des jungen „Helden" des

Schauspiels hat den Blick auf eine jahrelange Verkümmerung des vor wenigen Stunden noch so freudigen, lebenstrotzenden Paares eröffnet. Die täuschende Lockung der grausamen Natur hat das ihre getan und weder Hans noch Anna erwecken den Eindruck, als ob sie den resignierten Pflichtweg gehen könnten, auf den sie Pfarrer Hoppe hinweist. Der Schuß aus des Pfarrers Teschin ist ein brutaler Zufall, soll aber mehr als ein solcher sein und drückt die innerste Meinung Halbes aus, was das beste sei. Die wahrhaft schöpferische Anteilnahme des Dichters an der Entwickelung und dem Geschick seiner Gestalten scheint nur bis zu Ende des zweiten Aktes zu reichen. Da, auf dem Höhepunkt, wo Anna kindisch gläubig ein unmögliches Zukunftsbild: „du bleibst hier und lernst Polnisch und hilfst dem Onkel in der Wirtschaft. Wir haben hier auch genug zu tun, wenn wir wollen. Und nachher läßt du dir von deinen Eltern Geld geben und kaufst dir ein großes Gut hier. Dann gehst du gar nicht mehr weg. Dann sind wir immer zusammen", wo der liebestrunkene Hans „Sterben! sterben! Dann gehen wir zusammen!" und „Jetzt kann die Welt untergehen!" stammelt, sollte eigentlich ein gnädiger Blitz die Berauschten erschlagen und weil das nicht geschieht, fühlt man dem Dichter das innere Widerstreben nach, die letzte Wendung darzustellen. Indes bis zum Schluß bleibt die Wiedergabe anschaulich, sinnlich frisch, überzeugend, die unbefangene Schlichtheit der Sprache, die unter der Zutat polnisch-deutscher Wendungen und Koseworte nur selten leidet, deckt sich mit der Phantasiefrische, die die ganze kleine Welt des Pfarrhofes von Rosenau und des Frühlings um Pfarrhof und Dorf farbig vor uns hinzaubert. Der ungeheure Erfolg des Schauspiels erklärt sich tatsächlich viel mehr aus seiner Abweichung von den Vorbildern Ibsens und Hauptmanns, als aus seiner Übereinstimmung mit ihnen.

Der Lebensbrunnen, aus dem Halbes „Jugend" der Hauptsache nach geschöpft war, wäre ohne Zweifel auch weiter ergiebig gequollen, wenn der mehrerwähnte Sensationstriumph des Schauspiels den Dichter nicht vor die grausame Wahl gestellt hätte, entweder die bestimmte Mischung von unmittelbarer Anschauung und Elementen der modernen literarischen Reflexion und Mode zu wiederholen oder die Gefahr einer Niederlage zu laufen. Der Versuch, für ein Scherzspiel in Versen, „Der Amerikafahrer", die Gunst des reichshauptstädtischen Premierenpublikums und der reichshauptstädtischen Kritik zu gewinnen, scheiterte. Es war immerhin an diesem Versuch beachtenswert, daß Halbe einen Anlauf zum Lustspiel nahm, denn in dieser Beziehung stand es übel um die neueste Dramatik. Die pessimistische Grundstimmung der Jüngsten und die Forderung, daß jeder Poet neben der Darstellung von Handlungen und Gestalten gewissermaßen noch sozialpolitische Studien liefern solle, hielten jede unbefangene Freude an den Dingen, jeden befreienden Humor nieder und drängten selbst die Satire in ziemlich enge Schranken.

So sah sich der Dichter auf das Schauspiel mit tragischem Ausgang, die Tragödie ohne tragische Notwendigkeit, zurückgewiesen, und wenigstens zwei seiner nächsten Stücke, „Mutter Erde“ und „Die Heimatlosen“ (1899), weiterhin auch „Haus Rosenhagen“ (1901) gehörten dieser Gattung an und hatten in doppeltem Sinne einen gemeinsamen Boden. Sie alle schließen einen Kampf zwischen der Überlieferung und der neuen Bildung, der Bewegung des Tages ein, sie alle knüpfen an einen Gegensatz zwischen der heimatlichen Provinz Halbes und Berlin an. In allen drei, am klarsten in den beiden erstgenannten, steht der Dichter mit seinen Sympathien unzweifelhaft auf der Seite der Überlieferung und läßt die Tragik seiner Dramen aus dem Versuch erwachsen, mit ihr zu brechen.

Das beste Werk unter diesen Dramen, in gewissem Sinne die beste Schöpfung Halbes überhaupt, ist das Drama „Mutter Erde“. Es hat den gleichen Hintergrund wie „Jugend“; Gut Ellernhof, auf dem es sich abspielt, liegt in Westpreußen. Der Dichter hat auch hier ein Stück Wirklichkeit mit festem und liebevollem Blick erfaßt, mit sicherer Hand wiedergegeben. Wenn er auch kein tragisches Gleichgewicht, keine Gleichberechtigung der miteinander ringenden Gegensätze und Kräfte gewinnt, so entfaltet er doch den Willen und die Fähigkeit, die Kehrseite der Dinge zu sehen. Er schildert in den Stimmungen, die seinen Helden, den jungen Paul Warkentin, bei der Rückkehr ins verlassene Vaterhaus, nach dem Tode seines Vaters, überkommen, die geheimen Zauber, die, trotz der Enge und Beschränkung, im Überlieferten, im Altherkömmlichen, in den Berührungen mit der ewigen und sich ewig gleichbleibenden Mutter Erde allem „neuen“ Leben zum Trotz liegen, und er beleuchtet — fast unheimlich grell und scharf — den Hochmut der modernen Bildung, die wähnt, der wahre Mensch fange erst mit ihr an. Er läßt zwei Menschen, die unter normalen Verhältnissen zueinander gehört hätten, die innerlich beinahe eins waren, auseinanderreißen. Der junge Paul Warkentin hat, obwohl er das ihm zugedachte Mädchen liebt, sich doch der Verlobung mit ihr geweigert. Er hat andere Ideen, andere Verpflichtungen! Er bildet sich ein, er könne es auf dem Lande nicht aushalten, sei zu etwas Besserem bestimmt, als zum braven Gutsbesitzer und Familienvater, sieht dies Bessere in der Person von Hella Bernhardy verkörpert, die ihn nach der Reichshauptstadt und in die Bewegung hineinzieht und zum völligen Bruch mit seinem Vater treibt. Er kehrt, nach dessen Tod, zu verhängnisvoller Stunde auf das väterliche Gut zurück, wird sich fast zu gleicher Stunde eines Gegensatzes zwischen seinem innersten Gefühl und dem Wesen Hellas bewußt, merkt, daß es ihn unwiderstehlich zu dem alten Boden zurückzieht und erfährt, daß seine ehemalige Liebe, Antoinette, mit einem polnischen Gutsbesitzer so unglücklich wie nur möglich verheiratet ist. Das Wiederfinden erweist beiden, daß es zu spät, daß es unmöglich ist, die Kindheit zurück oder sonst ein Leben neu zu gewinnen:

Paul Warkentin und Toinette Laskowska flüchten in gemeinsamem Selbstmord zur „Mutter Erde“.

Das Grundmotiv des Dramas drängt sich in den scharfen Wortwechsel zwischen Paul und seiner Gattin Hella zusammen. „Es ist nun mal der Brauch.“ „Brauch, Paul, Brauch?! Haben wir unser Leben auf alte Bräuche gestellt?!“ „Hätten wir's doch getan!“ „Meinst du?“ „Ja, vielleicht wären wir besser gefahren.“ So entschieden in diesem Grundmotiv ein dramatischer Kern vorhanden ist, so charakteristisch die Wiedergabe der Situationen erscheint, so gut es Halbe glückt, rasche Blicke in das Innenleben fast aller seiner Nebengestalten zu eröffnen, so meisterhaft und echt vollends die Stimmungsmalerei ist, so gelingt es doch nicht, die Vorgeschichte völlig überzeugend wiederzugeben. Wenn Paul Warkentin seiner Gattin Hella zuruft: „Wir leben ja in einer fortwährenden Unruhe, Hella, in einem ewigen Kampfe, dessen Ende wir nicht absehen können und von dem wir keine Frucht ernten werden. Für fremde Menschen arbeiten wir, geben unsere besten Jahre hin und an uns selbst zu denken haben wir vergessen,“ scheint er, nach allem, was wir von Frau Hella und der Berliner Wirtschaft des Ehepaares sehen, so unbedingt, so überwältigend im Rechte zu sein, daß es fast unbegreiflich bleibt, wie es Frau Hella, trotz ihrer stärkeren Natur, jemals gelungen ist, den idealistischen jungen Mann in diesen trübseligen Kampf hineinzuziehen. Sie rühmt sich freilich, daß sie Paul erst zum Menschen gemacht habe, aber wir erfahren, hören und sehen nichts, was uns diese Vertreterin moderner Ideen einigermaßen näher brächte und sympathischer machte. Wie sie im Schauspiel auftritt, wird es so unwahrscheinlich, daß Paul um ihretwillen je sein früheres Leben vergessen konnte, ein Jahrzehnt unter ihrem Druck gelebt hat, daß man nach irgend einer Wendung lechzt, die uns ihr Recht neben ihrem Unrecht erwiese und uns das, was Paul zu dieser Frau geführt hat, ebenso deutlich machte, als das, was ihn jetzt erkältet, zurückstößt, reizt und empört. Die Trostlosigkeit einer Weltanschauung, die ein bißchen Briefschreiben und Zeitungsredigieren als große Lebensaufgabe erachten kann, die völlige Unfähigkeit Hellas, auch nur die einfachsten Rücksichten auf Pauls Gefühle beim Tode seines Vaters zu nehmen, sind von einer tendenziösen Schärfe, die starke Zweifel am Evangelium der Moderne verrät. Anderseits bleibt auch das Seelenleben Antoinettes im Hauptpunkt dunkel, man ahnt kaum, wie just diese Frau an den polnischen Fuchs und Güterjäger Heliodor von Laskowski geraten ist. — Der Konflikt zwischen den vier Hauptgestalten steigert sich rasch genug zur Katastrophe. Die Weigerung Hellas, Paul freizugeben, treibt die beiden, die sich wiedergefunden haben, in den Tod. Und doch behält der Entschluß etwas Jähes, Überreiztes, das heiligende Gefühl des Unvermeidlichen, des Notwendigen fehlt ihm und so legt sich die letzte Szene um so dumpfbedrückender auf unsere Seele, je empfänglicher

wir für den Gang der Handlung, für die Grundstimmung der Dichtung gewesen sind. Der Dichter deutet freilich einmal an, daß der Rausch des Heimatgefühls, der Heimatseligkeit, der über Paul Warkentin gekommen ist, eben auch nicht das Bleibende, das Erlösende sein könne und werde, da, wo Paul der alten Tante Klärchen zuruft, daß die Bilder seiner Vorfahren an den Wänden ihm Unglück weissagen. „Kein Zug nach oben, nichts Lichtes, Freies! So zur Erde gekehrt! So feindlich verschlossen! Ob das in der Luft und am Boden liegt? Mir blüht's wohl auch, wenn ich erst lange hier sitze. Vielleicht stünd's besser, Tante, ich wäre nie wieder in dies Haus zurückgekommen! Ich hätte mein Leben so weiter gelebt, nicht kalt, nicht warm, nicht glücklich, nicht unglücklich! Ich hätte nie erfahren, was mir eigentlich fehlt und was ich ja doch nie, nie mehr finden kann!" So sollen wir wohl fühlen, daß es für diesen Mann kein besseres, kein anderes Ende gibt, als das an der Seite der Jugendgeliebten, die er durch eigene Schuld verloren hat und nicht mehr wiedergewinnen wird.

Noch schärfer, erschütternder als in „Mutter Erde" brachte Max Halbe die Gegensätze umfriedeten, gefestigten Lebens und der leidenschaftlichen Sehnsucht nach neuer, freier, weiter Welt in dem tragischen Schauspiel „Die Heimatlosen" zur Verkörperung. Der Schauplatz ist eine Berliner Pension, der Hintergrund auch hier wieder Westpreußen; die Heimatstadt der armen Heldin Lotte Burwig und ihrer Cousine, der Pianistin Regine Frank, ist Danzig. Lotte Burwig, die man daheim einem ungeliebten, ja verhaßten Steuerassessor, der sich bei ihrer Mutter eingeschmeichelt hat, verloben und verkuppeln will, flüchtet in naiver Nachahmung ihrer Cousine Regine, die eines guten Tages in die Welt hinausgelaufen ist, um der ganzen Sippschaft ein Schnippchen zu schlagen, in die Reichshauptstadt und geht hier in kläglicher Weise an einer der modernen Naturen zugrunde, die ihrem Herrengefühl mit trotziger Sicherheit nachleben. Dieser Rittergutsbesitzer Döhring, der sieben bis acht Monate auf seinem Landgut und jeden Winter in Berlin, in der wildesten Boheme lebt, der sich mit den Leuten schlägt und verträgt, keine Schonung verlangt und keinen schont, ist ein echter Typus der Mischung urwüchsiger Liederlichkeit und verfeinerter moderner Genußsucht. Er reißt den Winter hindurch heißblütig an sich, was ihm gefällt, und wirft es im Frühjahr kaltblütig fort. Er ruft der armen Lotte, nachdem sie seine Geliebte geworden ist, auf der Fastnachtsmaskerade in der Pension Beaulieu, in der es so munter und dekadent zugeht, erbarmungslos zu: „Muß ein Ende haben die Bummelei! Jetzt steht das Frühjahr vor der Tür! Kann dir versichern, ich spür's schon in allen Knochen! Fühle wieder ein dringendes Bedürfnis nach Frühaufstehen und Morgengrauen und Pferdegetrampel und Ackerdampf! Verdammt nötig, die Abkühlung, für das erhitzte Blut!" Er ist der echte Held für Vorstadtschauspielerinnen und Weltstadtzigeunerinnen, und daß sich die arme Lotte Burwig um seinet-

willen aus dem Fenster in den Tod stürzt, ist eben nur möglich, weil dieser bürgerliche Junker in der traurigen Gesellschaft von verunglückten Poeten, Journalisten, Malern und Musikern — einer davon heißt weder Künstler noch Student, sondern wird schlechthin als „Dekadent" bezeichnet — noch immer einen Mann vorstellt. Wenn man genau zusieht, läuft das Ganze auf den Eindruck hinaus, daß man, um in der Enge des friedsamen Lebens zu beharren, weder ein heißes, junges Herz, noch besonderen Lebensdrang haben dürfe, um sich aber in der verehrlichen Moderne zu behaupten, erst recht weder Herz noch Sinne, weder Illusionen noch große Ziele brauchen könne, vielmehr an die Stelle von dem allem Trotz und abermals Trotz und zum dritten Male Trotz setzen müsse. Die Summe des Gewinns aus dem neuen Leben faßt der Bureaubeamte Karl Degenhardt, nachdem er das Wort Qualis poeta pereo für sich selbst „Was für ein Genie endet mit mir im Rinnstein" übersetzt hat, in den Weisheitsspruch zusammen: „Ich sage dir, Kartoffeln bauen, irgendwo draußen, weitab vom Schuß, das wäre vernünftiger gewesen, als das Leben, was wir hier geführt haben. Ein Dreck war's! Eine Kette von Illusionen, die so nach und nach zum Teufel gingen! Ganz gewöhnliche Seifenblasen und weiter nichts!" Der Ausruf wird im Anfang des Stückes getan, wäre aber auch zum Schluß am Platz und vielleicht mag selbst Regine Frank, die darauf beharrt, „der Bande die Zähne zu zeigen", ihre arme Cousine Lotte noch um ihr frühes und tragisches Ende beneiden.

Freilich aber fragt es sich doch sehr, ob wir aus all diesen Eindrücken und Erkenntnissen der mit dem neuen Strom Treibenden die Folgerung zu ziehen haben, daß das Beharren auf eigener Scholle und in überlieferten Zuständen fruchtreicheres Leben und besseres Glück verbürge, als die „Heimatlosen" von sich zu rühmen haben. Wenigstens wird in „Haus Rosenhagen" die Kehrseite jenes Beharrens oder der Rückkehr in alte Zustände gezeigt. Ein dramatisierter Roman, dessen Verlauf mit verzögernden und zurücklenkenden Vergangenheitselementen schwer belastet ist, kann eine rein tragische Wirkung unter keinen Umständen hervorrufen. Wenn vollends die in der Erfindung liegenden Motive zu einer einfachen, gesammelten, mit Notwendigkeit fortschreitenden Handlung an die Seite gedrängt werden, so entsteht der Zwittereindruck, den dies Schauspiel mit tragischem Ausgang hinterläßt. Das Haus Rosenhagen ist eine Gutsbesitzerfamilie im Danziger Werder, die auf dem großen Gute Hohenau sitzt und ihre bäuerlichen Nachbarn nach und nach abgemeiert oder sonst aus ihrem Besitz hinausgedrängt hat. Großvater und Vater des jungen Karl Egon Rosenhagen haben mit guten und schlimmen Mitteln den eigenen Besitz zur stattlichen Herrschaft erweitert, die ehemaligen Bauern sind gestorben und verdorben, nur einer, Thomas Voß, hat sich auf seinem Hofe behauptet und dem gegenwärtigen Herrn von Hohenau auf Leben und Tod getrotzt. Bei Beginn des Dramas sieht dieser gegenwärtige Herr

nach einem schweren Schlaganfall seinem Ende entgegen, der brave Prediger des Dorfes erstrebt zwischen dem Sterbenden und Bauer Voß eine Aussöhnung, zu der auch der junge Rosenhagen drängt, der sogar, um diese Aussöhnung nicht zu gefährden, den Erwerb eines Dokuments abweist, das dem Bauern Voß ein schon seit Jahren umstrittenes Wiesenland entziehen würde. Karl Egon Rosenhagen erscheint überhaupt anders geartet als seine Vorfahren, kennt eine andere Welt als die enge des Heimatgutes, ja seine Neigung für eine problematische Schönheit, Hermine Diesterkamp, die Tochter eines großen Danziger Kaufherrn und einer fahrenden Künstlerin, hat ihm schon den Gedanken nahegelegt, sich dieser ganzen Herrlichkeit des Lebens auf dem Vätergute zu entwinden. In Aussicht des reichen Erbes aber gewinnt eine andere Stimmung in ihm die Oberhand, er fühlt mit einem Male, was eigener Grund bedeutet, und so hat es der sterbende Vater — den unmittelbar nach der vom Pastor eingeleiteten Versöhnung mit Voß der alte Haß wieder überkommt — verhältnismäßig leicht, seinem Sohne einen Schwur abzudringen, daß Karl Egon, falls Voß aufs neue Streit beginnen sollte, diesen bis zur Vernichtung bekämpfen werde. Dann stirbt der Alte zufrieden. Karl Egon, der nach des Vaters Tode alle Süßigkeiten des Herrentums kostet und sich im Traume wiegt, seine väterliche Scholle in ein Paradies für die geliebte Hermine umzuwandeln, hat weder Augen dafür, daß Hermine Diesterkamp nicht dazu angetan ist, sich in einen bestimmten Pflichtkreis einzuschließen und in eine Gutsbesitzersfrau zu verwandeln, noch bemerkt er, daß sich seine auf dem Gute aufgewachsene Verwandte und Pflegeschwester Martha Reimann in Sehnsucht nach ihm verzehrt. Um für Hermine ein Schloß bauen zu können, bietet der junge Rosenhagen dem Bauern Voß die Summe von achtzigtausend Mark, mehr, als der Voßhof mit Feld und Wiesen wert ist. Thomas Voß ist bereits entschlossen, in den Verkauf zu willigen, da stachelt Martha, vom eifersüchtigsten Haß gegen Hermine und dem bitteren Gefühl überwältigt, daß auf Hohenau alles niedergerissen und umgewandelt werden soll, insgeheim den alten Bauern zu neuem Widerstand an. Und nun regt sich in dem jungen Rosenhagen das Blut der Väter, er erklärt Voß, daß er ihn fortan mit jedem Mittel befehden werde, und fährt stracks nach Danzig, um die Dokumente herbeizuschaffen, die Voßens Wiesenbesitz in Frage stellen. Thomas Voß aber tritt dem jungen Gutsherrn mit so eiserner Festigkeit und so tödlichem Ingrimm entgegen, daß Martha zu ahnen beginnt, daß sie ein Unheil heraufbeschworen habe. Karl Egon fühlt den Boden unter seinen Füßen wanken. Die geliebte Hermine, die in der schwülen Luft dieses ländlichen Krieges um Mein und Dein nicht atmen kann, versucht, ihren Geliebten noch einmal in die Welt zu reißen, und als er erklärt, durch seinen dem Vater geleisteten Schwur gebunden zu sein, wendet sie sich herb und schroff von ihm ab. Martha gesteht reumütig ein, daß sie Thomas Voß zu dem neuen härteren

Widerstande aufgereizt hat, und beschwört Egon, auf seiner Hut zu sein. Dieser aber, dem nichts geblieben ist als sein Entschluß, sich auf seinem eigenen Boden zu behaupten, und der den Trotz und Ingrimm des alten Bauern nicht hoch genug anschlägt, tritt dem wütenden Voß mutig gegenüber, und wird schließlich von ihm auf der Terrasse seines eigenen Gartens meuchlings erschossen. Die beiden Frauen, die stumm und laut um ihn gestritten haben, knien nun in Verzweiflung an seiner Leiche und Karl Egons neunzigjährige Großmutter, die sich in unverwüstlicher Lebenslust gerühmt hat, hundert Jahre alt werden zu wollen, hat wenigstens den letzten Rosenhagen überlebt.

Es ziemt sich nicht, angesichts eines vorgeführten Stückes Leben zu fragen, was die Moral von der Geschichte sei, aber es ziemt sich allerdings für den Dichter, der ein wunderlich verworrenes Stück Leben vor uns hinstellt, uns den Sinn zu verdeutlichen, in dem er es erfaßt hat. Sollen wir Karl Egon Rosenhagen preisen oder schelten, daß er mit dem Erbe seiner Väter auch deren feindselige Härten und die Selbstsucht, die nur ihr Recht und das keines anderen kennt, mit übernommen hat? Sollen wir glauben, daß der junge Mann glücklicher werden würde, wenn er seinen unseligen Schwur nicht geleistet hätte und Hermine Diesterkamp nach Italien oder sonst wohin in die freie Welt folgen könnte? Müssen wir sagen, er hätte seine Pflegeschwester Martha heiraten und dem alten Voß auf den Todesfall seinen Hof abkaufen sollen? Das Gefühl und die Anschauung der Dinge wogen in diesem buntbewegten Schauspiel so willkürlich, so unklar, ja so charakterlos durcheinander und sind von der komödischen Kleinheit der Nebenmotive oft stärker bewegt als von dem Hauptmotiv, so daß sich hundert Zweifel regen, hundert Fragezeichen berechtigt sind. Das Verdienst der Dichtung läuft wiederum auf die ausgezeichnete Schilderung des Zuständlichen, auf die Verwendung vieler Züge warmen, intimen, glücklich erfaßten Lebens hinaus. Man kann dies fühlen, lebhaft anerkennen, wird aber dadurch für die Mängel nicht vollgültig entschädigt und muß sich sagen, daß dies westpreußische Heimatelement, das wahrlich nicht wertlos ist, unmöglich für alles aufzukommen vermag.

Und doch trifft das Goethesche Wort aus einem Briefe an Eichstädt, das auf so viele „Naturalisten“ der Gegenwart angewandt werden muß: „Sie sind Autochthonen, die, indem sie aus den Erdschollen hervorspringen und ihres Daseins gewahr werden, überzeugt sind, daß die ganze Welt in diesem Augenblicke geschaffen sei und was vorher da war, allenfalls in einer trüben und verkleinernden Entfernung erblicken“, auf Halbe keineswegs vollständig zu. Er hat Anläufe genommen, sich der Enge der Anschauung zu entwinden, die mit dem Variieren des gleichen Hintergrundes und der gleichen Grundstimmung eintritt. Drei seiner größeren Dichtungen, die Renaissancetragödie „Der Eroberer“, die Komödie „Walpurgistag“ und das

Drama „Das tausendjährige Reich“ sind ebensoviele Erfindungen, die aus dem Kreis von „Jugend“ und „Mutter Erde“ hinausstreben, freilich nur das letztgenannte mit einigem Glück.

Die lärmende Ablehnung des „Eroberers“ bei der Erstaufführung in Berlin bedeutet natürlich nichts, so gut wie nichts, sie hätte ein Meisterwerk treffen können. Kleists „Zerbrochener Krug“, Grillparzers „Weh dem, der lügt“, Hebbels „Herodes und Mariamne“ und Ludwigs „Makkabäer“ sind durchgefallen, ohne daß ihrem poetischen Werte dadurch Eintrag geschehen wäre. Der Augenblicksdünkel der Kritik und eines gewissen Publikums sind unberechenbar. Doch in Halbes Falle blieb es wahr, daß die große Absicht nicht lebendig wurde und daß „Der Eroberer“ auffallend gewissen Dramen der „Genieperiode“ des achtzehnten Jahrhunderts glich, die „voll Renommage, Kraftflegelei, Tyrannenhaß und Rousseauschen Naturkultus“ waren und dem Geschlecht ihrer Tage nur eine Stimmung, keine Gestalten, keine Lebensoffenbarungen zu bieten hatten. Wäre die Gärung unserer Zeit der der Frührenaissance noch weit näher verwandt als sie ist, könnte das neuerungssüchtige, zugleich skeptische und hoffnungstrunkene Geschlecht vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts seinen Nachfahren vom Ende des neunzehnten noch besser zum Spiegel dienen, als dies möglich ist, so würden doch erst eine andere Handlung und andere beseelende Leidenschaften, als die im „Eroberer“ vorgeführten, die Absicht des Dichters erfüllt haben. Der drohende Tigersprung des Kondottiere Lorenzo nach der Herrschaft über eine große Seestadt am Mittelmeer, die Mittelpunkt eines Reiches werden soll, das Scheitern des gewissenlosen Gewaltherrn an seiner flüchtigen Leidenschaft für die schöne Ninon und an dem Mordstahl ihres Verlobten Battista, diese kleine Welt, voll von Gewaltmenschen, Giftmischern, Schönrednern, Sternguckern und Traumdeutern, zieht uns nicht in Mitleidenschaft, behält ihr fremdartig Seltsames und einen Anstrich von Geniebravour, der grell und abstoßend wirkt. Der Dichter mag ohne Zweifel gemeint haben, daß der uomo singolare der Renaissance dem „Übermenschen“ neuesten Ursprungs aufs Haar gleiche. Da er aber sorgsam bemüht ist, die Besonderheiten des geschichtlichen Hintergrundes darzustellen, in seinem Meister Andreas selbst Leonardo da Vincis versuchende Vielseitigkeit und rastlose Tätigkeit wiederkehren zu lassen, da er, in dem Zerwürfnis zwischen Lorenzo und seinem Weibe Agnes, die Gefühls- und Ausdrucksweise italienischer Frauen jener Zeit, bis in das kokette Liebesspiel mit dem pedantisch-pathetischen Magister Lucian hinein, zu treffen sucht, und doch nicht Feuer genug hat, um diese spröde Masse voll in Fluß zu bringen, so bleibt das Ganze äußerlich und ergrübelt. Die wilde Zuversicht, mit der der kronensüchtige Herr von Torrani auf Sonne, Flut und Glück vertraut und schließlich an sich selbst scheitert, müßte viel gewaltiger erscheinen, wenn ihr ein berechtigter Gegensatz gegenüber stünde. Die beiden städtischen Freiheitshelden Battista und Lucian sind für

Gegenspieler eines Lorenzo zu unbedeutend. Auch im „Eroberer“ fällt der willkürliche Wechsel des Gefühls und der Anschauung auf, der den notwendigen ehernen Gang einer echten Tragödie unmöglich macht. Im einzelnen ist vieles vortrefflich, fein empfunden, farbenfrisch und interessant, der eigene Lebensprozeß aber, den Halbe im „Eroberer“ versinnbildlichen will, ist nicht mächtig und tief genug, um die fremdartigen Kulturverhältnisse völlig vergessen zu machen. Mag sein, daß die Auffrischung just solcher von Zeit zu Zeit das Neue bedeutet, doch nicht dies Neue ist es, was wir bei großer Kunst suchen und erwarten.

Nach ganz anderer Richtung hin als „Der Eroberer“ ist die Komödie „Walpurgistag“ ein in der Hauptsache verfehlter Anlauf, sich eine neue, größere Welt zu gewinnen. Es sind, soviel ich zu sehen vermag, drei Hauptmängel, die der vollen dramatischen, der lebendigen dichterischen Wirkung dieser Komödie im Wege stehen. Daß gerade der Dichter der „Mutter Erde“ sich der modischen Neigung anschließt, mit einemmal aller Wirklichkeit, aller Unmittelbarkeit des Lebens und der Gestaltung den Rücken zu kehren, und nur im Spiegel märchenhafter, phantastisch-willkürlicher, wenn's hoch kommt „symbolisch“ getaufter Erfindung die feinsten, fesselndsten und eigenartigsten Menschenzüge und Seelenregungen zu erkennen, muß befremden. Auf rasch gezimmerter Brücke, zu der die Dichtung der „Meistersinger von Nürnberg“ und neuerer wie älterer romantischer Komödien die Balken hergeben müssen, entflieht Halbe hier ins Traumland der Postkutschenzeit, der verschlafenen kleinen Reichsstadt Eckardsbronn. In diesem Traumland soll alles wieder wichtig werden, was längst nichtig war, sollen sich die abgebrauchtesten Motive und Scherze wieder verjüngen, hier meint er sich im breitesten Behagen der Schilderung ergehen und alle die Schmerzen, die einen modernen Dichter gepreßt und gezwickt haben, verklärend darleben zu können. In diesem Traumland gibt es kein wahres Leben; nicht Menschen mit hunderttausend Gesichtern, Seelen, Leidenschaften und Lebensaufgaben, gibt es nur bezopfte Philister und den tagesüblichen Genius, hier walten nicht die großen tiefreichenden Gegensätze der Wirklichkeit, sondern der eine bis zum Überdruß gesehene Gegensatz zwischen den Kegeln und dem Kegelschieber, der unfehlbar und immer alle neune schiebt, weil die Kegel von selbst umfallen. — Der Genius aber ist der immer wiederkehrende, der ewige, durch und durch kranke Poet und Künstler der neuesten Bühnen- und Romandichtung, schier noch eintöniger und unindividueller, als der ewige Leutnant des deutschen Schwankes, der Poet, der es nicht Wort haben will, daß die Welt tausend Helden und das Leben tausend Konflikte aufweist, die wichtiger und ergreifender sind, als der Kampf zwischen dem freien Dichter Ansgar und Jan Peter, dem Meisterdichter von Eckardsbronn, der sich Biterolf aus dem „Tannhäuser“ zum Muster erwählt und die „hohe Tugend“ preist. Nebenbei gesagt, was sind das für jämmerliche Gegensätze, was ist das für

ein Sieg, wenn Ansgar den Vertreter der armseligsten und kläglichsten Dilettantenpoesie glücklich niedersingt? Rücken Plattheiten und Abgeschmacktheiten darum höher, weil sie etwas anderes bedeuten sollen, als wir vor Augen sehen? Der zweite empfindliche Mangel des „Walpurgistags“ ist, daß diese ganze krause Erfindung mit all ihren Einfällen, mit der Bürgerin aus Heliopolis, mit dem weltwandernden Zyniker Theophrastus Spenser, mit dem Bürgermeister Liebetreu, mit dem Hirschenwirt und dem Apollobund, nur durch den echtesten, freiesten Humor in Fluß gebracht werden könnte, daß den tollen Einfällen das helle, übermütige Lachen fehlt, das uns zum Mitlachen zwänge. Wer strahlende Heiterkeit erwecken will, der darf nicht mitten in fröhlichster Lust ernsthafte oder gar sentimentale Gesichter schneiden und des Lebens Unverstand mit Wehmut genießen wollen. Der dritte und vielleicht am ehesten zu beseitigende Mangel ist die schleppende, lähmende Breite einer ganzen Folge von Szenen, die keinen anderen Zweck zu haben scheinen, als Vorgänge ein wenig zu motivieren und wahrscheinlicher zu machen, die zuletzt doch auf Treu und Glauben, nach der Stimmung, die sie wecken, hingenommen werden müssen. Welcher Überfluß an Worten und Versen wird aufgewendet, um uns deutlich zu machen, daß die Eckardsbronner alle Jahre einen Dichterkönig krönen, den sie nachher mit Füßen treten, und daß sie, wenn sie einen haben, dem sie den Kranz dauernd zusprechen, stets an den Unrechten geraten. Das alles wissen wir ja seit den Tagen des „Gestiefelten Katers“, hier hätte sich der Dichter kurz fassen und uns rasch in die Mitte seines Spiels hineinführen dürfen. All das Beiwerk, mit dem er den Kern der Sache umgeben hat, wird nicht recht lebendig, die Verbreiterung dieser Szenen hilft nicht zur Erhöhung der Stimmung, der erste Akt dehnt sich zu ganz ungehöriger Länge aus. Und doch ist dies alles nebensächlich, gegenüber dem Hauptgebrechen der ganzen Komödie: der abstrakten, ergrübelten, ausgerechneten, papiernen Symbolik. Es ist wahrlich kein glücklicher Sprung, den Halbe aus dem Gebiet der Wirklichkeit in die Phantasiekomödie unternommen hat, die Figuren dieses bunten Spiels weigern sich durchaus Gestalten zu werden, und wo sie's werden, sind es karikierte Gestalten. Kommt der Dichter von der pessimistisch angehauchten Ästhetik und Modekunst nicht los, kann er sich nicht in die Region kräftiger Frische erheben, so tut er jedenfalls besser, bei den düstern Wirklichkeiten von „Mutter Erde“ und „Haus Rosenhagen“ zu beharren. — Möglich wär's, daß ein paar glückliche Striche, ein entschlossenes Herauswerfen ganz stimmungsloser Wiederholungen den Nachdruck verstärkten und einige Steigerung bewirken könnten, daß dann auch poetische Einzelheiten, an denen es nicht fehlt, besser zu ihrem Recht kämen. Aber die Hervorkehrung der wirksameren Späße, wie des dichtenden Hirschenwirts und des Vereins Apollo mit seinen Sängern, würde die Komödie viel näher an die Posse heranrücken, als es in der Absicht des Dichters liegt. Das Ringen nach etwas Höherem, nach

dem Ausdruck eines innerlich Eigentümlichen, das entschieden in der neuen Schöpfung waltet, gewinnt im Drama doch erst dann Lebensrecht, wenn es zum Anteil zwingend, fortreißend und überzeugend in die Erscheinung tritt, und das ist im „Walpurgistag" kaum stellenweis der Fall. Bunte Bewegung wandelt sich zur Handlung nur, wo sie kräftig zusammengefaßt, straff auf ein Ziel gerichtet wird, womit natürlich der seelenlosen theatralischen Technik nicht das Wort geredet werden soll.

Das vieraktige Drama „Das tausendjährige Reich", das im Mai des Jahres 1848 im Dorfe Marienwalde in Preußen spielt, versetzt uns in wirkliche Zustände zurück. Es hat einen Gedanken, der sich sehr wesentlich von den modernen Problemen des tragischen Schauspiels unterscheidet. Sein Held, der fromme Schmiedemeister Drews, ist das Haupt einer kleinen Schar von Gläubigen, die sich in chiliastischen Träumen berauschen, der Prophet ländlicher Sektierer, der das tausendjährige Reich vor der Tür sieht und die Revolution des Jahres 1848 nur als eine Verkündigung mehr betrachtet, daß er und seine Jünger das Reich Gottes auf Erden schauen und mit Christo tausend Jahre regieren werden. Der ungeheure Widerspruch seines armen täglichen Lebens und seiner Hoffnungen macht den Schmied nicht nur zum harten Haustyrannen, sondern stachelt auch den stärksten geistigen Hochmut in ihm empor. Und nun ist es sicher ein dramatischer Vorwurf, den Zusammenbruch des Hochmuts und des Wahnes zugleich darzustellen, bis zum erschütternden Geständnis: „Ich bin kein Heiland! Ich bin kein Täufer und kein Prophet! 's ist alles nichtsnutzige, wahnsinnige Einbildung von mir gewesen! — Ich hab' mich überhoben vor Gott und Menschen! Ich hab' geglaubt, der Herr hat was Besonderes mit mir im Sinn! Weil er mich geprüft hat vor allen anderen, deshalb hat er mich auch auserwählt vor allen anderen, hab' ich geglaubt! — — Und ich hab' die Augen zugemacht und hab' nicht rechts und nicht links gesehen und hab' meinen Kopf immer höher gehoben, fast bis an die Wolken! Da ist es dem ewigen Richter zu viel geworden und hat seinen Blitzstrahl gerad vor mich hingesetzt und hat aus den Wolken gesprochen: Bis hierher und nicht weiter, Schmied! Dein Weg ist aus, deiner Tage Ende ist gekommen!" Aber die Voraussetzung bleibt doch immer, daß die Handlung bis zu diesem folgerichtigen und ergreifenden Ende echt dramatische Gegensätze in echt dramatischer Steigerung aufweise und das ist im „Tausendjährigen Reich" nur teilweise der Fall. Die ersten Akte werfen das Problem in großer Anlage und voller Leben auf, die beiden letzten lassen es in romanhafter Spannung und äußerlicher Bühnenausführung fallen und zersplittern. Weder der Schloßherr von Biberstein, noch Pastor Nikolai, noch der demokratische Schmiedegeselle Jörgen sind die rechten Gegenspieler zu dem finsteren und fanatischen Schmiedemeister. Die Vorzüglichkeit der Anlage und die glückliche Belebung der ersten Akte beweisen indes, daß Halbes Talent nach wie vor auf warme,

realistische Charakteristik und lebendige Wiedergabe solcher Konflikte gestellt erscheint, die der unmittelbaren Vergangenheit und der Gegenwart angehören. Was ihm fehlt, ist immer die volle, vorwärts drängende Energie, die in jedem Augenblick alle Fäden der Handlung, der Charakteristik, der Schilderung in eins zusammenfassen kann und muß. Was er besitzt, ist ein Stück Unmittelbarkeit und frischer Leidenschaft, ist der naive Drang, volles, vollsaftiges Leben schöpferisch zu gestalten, was alles, wie in „Jugend" und „Mutter Erde", so auch in der Anlage und Exposition des Dramas „Das tausendjährige Reich" wirksam erscheint, so daß es geradezu zu den abenteuerlichen Anmaßungen der Kritik gehört, dem begabten Dichter die Möglichkeit einer Weiterentwickelung abzusprechen.

Von dem neuesten Schauspiel „Strom" Max Halbes wissen wir noch nichts und haben nur erst durch die Kritik etwas vernommen, die es einmal für allemal als ihre Aufgabe erachtet, einen ringenden Poeten für die überschwängliche Anerkennung, die sie ihm einmal gezollt hat, zeitlebens büßen zu lassen. Mit dem Begriff des Maßes ist nicht bloß das Gefühl der Billigkeit, dessen wir zur Not entraten können, sondern auch das der einfachen Gerechtigkeit verloren gegangen. Die Dramatiker des Tages sind dieser, den Messias um jeden Preis und in jedem Fall heischenden Stimmung gegenüber noch übler daran, als die erzählenden Poeten. Wenn sie sich das Ziel zu hoch und über ihr inneres Vermögen, ihren eigenen Lebensgehalt hinausstecken, werden sie um ihres Unvermögens willen verhöhnt. Wenn sie freiwillig darunter bleiben, verfährt man mit ihnen, wie die Eckartsbronner mit ihren abgesetzten Dichterkönigen. Die Beschuldigung, nur nach der Tantieme zu streben, die für unsere Dichtung ein wahres Danaergeschenk geworden ist, ist immer bei der Hand, und das Bedürfnis, ja nur ein Werk eines Schaffenden gelten zu lassen, verbindet sich mit ihr.

Freilich — von der Trugvorstellung des Genies, das mit einem Werke den ganzen Gehalt seines Wesens und die schöpferische Macht seiner Phantasie ausgegeben hat und der Furcht, diesem Schicksal anheimzufallen, ist der Dichter selbst nicht frei. In dem einzigen epischen Versuch, den wir von ihm besitzen, der Künstlergeschichte „Ein Meteor", in dem das Schicksal eines rasch emporgestiegenen, ebenso rasch wieder herabgestürzten Poeten, eines Fritz Johst, dargestellt wird, kommt die Wahnvorstellung von dem Künstler, der einmal ein wahrhaft geniales Werk schafft und dann „bankerott, ausgeschöpft an Kopf und Sinnen, reif zum Fortgeworfenwerden", den Tod sucht, ergreifend zu Wort: „Ja, da war es heraus, was er sich immer verheimlicht und doch zagend schon längst geahnt hatte. Er hatte sich ausgegeben und würde nie wieder etwas schaffen, was seinem Früheren gleich käme. Zu einer Zeit, wo andere sich noch lange im Aufstieg gipfelan befanden, war schon seine beste Kraft dahin und abwärts, steil hinunter ging der Weg. Erst anfangen hätte sein Leben sollen, da war es vorbei. Einer

von den Allzufrühen und Allzuschnellen war er gewesen, in der Märzensonne jäh emporgeschossen und vom Maienfrost über Nacht entblättert und geknickt! Sollte er nun dem kommenden Sommer zu Hohn und Spott vertrocknet dastehen?..“ Die Geschichte der ersten und letzten Liebe dieses Künstlers ist bezeichnend für die Frühreife und die rasche Fäulnis neuester tagesüblicher Genialität. Doch sie hat, so hoffen, nein so wissen wir, mit der Geschichte ihres Erfinders nichts zu tun. Von der ganzen Tirade des meteorgleichen, „verkrachten Genies“ geht unseren Dichter nur ein Wort an: „Erst anfangen hätte sein Leben sollen!“

# Wilhelm von Polenz.

Wilhelm von Polenz.

Die leidenschaftliche Bewegung in der deutschen Literatur der achtziger Jahre, der plötzliche heftige Drang, über den längst vorhandenen und siegreichen poetischen Realismus hinaus einen konsequenten Naturalismus zur Alleingeltung und Alleinherrschaft zu erheben, riefen ein doppeltes Geschlecht deutscher moderner Lebensdarsteller hervor. Das eine, in wilden Versuchen mehr polemischer als poetischer Natur, in äußerlichen, vollkommen unselbständigen Nachahmungen französischer, russischer, norwegischer Vorbilder, in jäh wechselnden Sensationen, die Kraft versplitternd, innerlich vollkommen entwickelungslos, das andere, von der Strömung des Tages wohl auch, und oft bis zur tendenziösen Einseitigkeit, zur Geschmacklosigkeit, ergriffen und beeinflußt, aber kraft naiver Freude und Teilnahme an den Erscheinungen des Lebens, kraft instinktiven Zuges zur Unmittelbarkeit der Anschauung und Darstellung, sich immer freier entfaltend, bis es zutage trat, daß diese Entfaltung die Angehörigen jenes zweiten Geschlechts der verfemten Meisterschaft der Vergangenheit wieder nahegebracht und die künstliche Kluft zwischen alter und neuer Dichtung beinahe völlig geschlossen habe. Dem letzteren, glücklicheren Geschlecht gehört der Dichter Wilhelm von Polenz an, dem es zwar als Dramatiker nicht gelang, die Eigenart seiner im innersten Kerne gesunden Natur siegreich durch die Schalen des äußerlichen Naturalismus und des modisch Modernen hindurchleuchten zu lassen, der aber als Romandichter und Novellist lebensvolle Gebilde hervorbrachte, die sehr charakteristisch für eine bestimmte Richtung der deutschen Erzählungskunst in der Gegenwart sind. Nicht ausschließlich, aber vorwiegend hat Polenz seine Handlungen, seine Menschengestalten, seine Schilderungen dem Boden seiner Heimat, der Oberlausitz, abgewonnen. So gewiß es, trotz gegensätzlicher Behauptungen einzelner Vertreter der Heimatkunst, bleibt, daß der echte Dichter jedem Stück Leben, das er in Wahrheit in sich aufnimmt, in der eigenen Seele durchglüht, mit eigenem Blut tränkt, auch ureigene Offenbarungen und poetische Wirkungen abgewinnen wird, so kann man wohl zugeben, daß der engste Anschluß an Landschaft und Menschen, Eindrücke und Erinnerungen einer begrenzten Heimat, besondere Kraft hat, das Tiefste, Verborgenste, das Unbewußte gewisser poetischer Talente ans Licht zu locken,

den Staub der Bücherüberlieferungen und der Nachahmung wegzublasen, an der nächstliegenden Wirklichkeit die Wahrheit der eigenen Erfindungen und Stimmungen zu prüfen. So darf uns nicht wundernehmen, daß gerade diejenigen der naturalistischen Talente, die am entschlossensten aus dem Leben ihrer Heimat schöpften, am raschesten die Nachwehen des jüngsten Sturmes und Dranges und die bedenklichen Einflüsse der pessimistischen Weltzersetzung überwanden. Vergleicht man die ersten Anfänge eines Schriftstellers wie Wilhelm von Polenz, das Drama „Heinrich von Kleist" und die Studie „Die Versuchung" mit seinen späteren Romanen und Erzählungen, so spürt man, ohne mit den Schlagworten von „Bodenständigkeit" und „Volksseele" um sich zu werfen, daß ein gewaltiger Unterschied zwischen Beginn und Weiterentwickelung vorhanden ist, den man der Einkehr bei der Lausitz zuschreiben mag. Die Einkehr bei sich selbst, bei der Wahrheit der eigenen Natur, wird man dabei nicht vergessen dürfen.

Die Tragödie „Heinrich von Kleist", mit der der junge Lausitzer Edelmann im Jahre 1891 sich zur „Moderne" bekannte, war eine von den Dichtungen, in denen die Gestalt eines Dichters den Sprecher für die augenblicklichen Anschauungen, Schmerzen und Bedürfnisse eines jüngeren Poetengeschlechts abgeben mußte. Es klingt so viel vornehmer, wenn der Chorführer des gerade auf der Orchestra stehenden Chores Hölderlin oder Marlowe, statt Müller oder Schulze heißt. Und so durfte es nicht wundernehmen, daß der zu spät erkannte, in Wahrheit tief unglückliche Heinrich von Kleist, der größte aller nach Goethe und Schiller aufgetretenen deutschen Dichter, gegen den Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts zum Wehträger der leidenschaftlichen Bitterkeit, des überreizten Selbstgefühls, der offenkundigen Menschenverachtung, des Ekels am Leben, der geheimen Todessehnsucht himmelstürmender Jugend erkoren wurde. Es ging ganz natürlich zu, wenn sich die gerechte Begeisterung für den großen realistischen Dichter mit der Weltbetrachtung und der Philosophie des Tages mischte. Die Gestalt des Dichters der „Penthesilea", der „Hermannsschlacht" und des „Prinzen von Homburg" stand trotz allem, was über die Tragik von Kleists Leben und die Eigenart seiner Entwickelung ergründet und orakelt worden war, noch immer als ein halbes Rätsel in der Geschichte. Das Dunkel, das über Kleists letzten Lebensmonaten und letzten Entschlüssen ruht, forderte zudem die poetische Erfindungskraft und den gestaltenden Drang, der nichts Unbegreifliches in der Welt lassen will, mächtig heraus. Unbestreitbar ist, daß in Kleists Seele die Verzweiflung am Leben seines Volkes, seines Vaterlandes, mit der Verzweiflung am eigenen Leben, der eigenen Kraft und Zukunft unheimlich zusammenflossen. Wem es um die Verkörperung eines Stückes Geschichte zu tun wäre, der müßte die Stimmung der düsteren Oktaven Kleists: „Das letzte Lied. Nach dem Griechischen aus dem Zeitalter Philipps von Macedonien", heraufbeschwören. Es liegt nahe

und ist gleichsam mit Händen zu greifen, wie sich die persönliche Tragödie des Dichters in Wechselwirkung mit der Tragödie der geschichtlichen Vorgänge gestalten müßte. In den Sommer des letzten Lebensjahres Kleists (1811) fielen die Kriegspläne Scharnhorsts und Gneisenaus, der todesmutige Entschluß, den drohenden Untergang Preußens lieber herauszufordern als still zu erleiden; im Herbst trat der Umschlag ein, die französisch gesinnte Hofpartei drängte den König zum Bündnis mit dem französischen Imperator, Blücher, Scharnhorst, Gneisenau wurden entlassen, Boyen und Clausewitz gingen nach Rußland. Der niederschmetternde Eindruck aller dieser Dinge kann an dem Dichter der „Hermannsschlacht" nicht vorübergegangen sein, ja muß sich mit den persönlichen Erlebnissen verflochten haben, die Kleist in den Tod drängten. Aber W. von Polenz hat von alledem nur flüchtige Andeutungen. Nicht das wahre Verhängnis Kleists, der an der Weltlage seiner Zeit und seinem subjektiven Zerwürfnis mit dem Leben zerbrach, gab das Hauptmotiv der Tragödie ab, sondern der allgemeine Konflikt des genialen, dem Gewohnten absagenden Dichters mit einer jämmerlichen Philisterwelt und der ästhetischen Rückständigkeit, sollte in seiner Tragödie zur Erscheinung kommen. So erhielt dieser Heinrich von Kleist einen Zug zum Kleinen und Halbwahren, in der Zeichnung der dem Dichter gegenüberstehenden Menschenkreise sogar einen Stich ins Komische. Polenz' „Heinrich von Kleist" spielt sich zwischen dem 18. Oktober und dem 11. November 1811 in Berlin und am Wansee ab. Die Handlung setzt mit der Schilderung des persönlichen Elends Kleists an seinem letzten Geburtstagmorgen ein: Frost, Hunger, eine freche Berliner Wirtin, ein mauschelnder Wucherer, dem er seine Dichtungen verpfändet hat, ein falscher Freund wie Adam Müller dringen quälend auf ihn ein, auch die wohlmeinende Freundschaft in Gestalt des braven de la Motte-Fouqué beschwört ihn, anders zu sein, als Geburt und Geschick ihn gemacht haben. In diese verworrenen Stimmen hinein klingt die düstere Mahnung, im Tode Sieg und Frieden zu suchen, aus dem Munde der Frau Henriette Vogel, die mit Kleist und durch Kleists Hand zu sterben wünscht. Sie legt ihm nahe, daß jedes Lebensverlangen ein Selbstbetrug sei. Der unglückliche Dichter aber, in dem sich noch etwas gegen das freiwillige Scheiden vom Dasein sträubt, läßt sich in das Haus eines reichen Emporkömmlings, eines Herrn Paltzow ziehen, wo Adam Müller eine Heirat für ihn eingefädelt hat. Mademoiselle Marianne Paltzow ist ein gutes Kind, die den Dichter auf ihre Art liebt, ihn glücklich machen und mit ihm glücklich sein möchte. Vielleicht erläge Kleist dieser Täuschung, wenn ihn nicht der Ekel, der Widerwille gegen die Protzen-, Rezensenten- und Buchhändlergesellschaft, die bei Paltzow ihre schnodderigen wie ihre hungrigen Mäuler in Bewegung setzt, geradezu überwältigte und Frau Henriette nicht als Norne neben ihm stünde. Umsonst versucht er sich dieser Freundin zu entwinden, umsonst die Wogen zu teilen, die ihn

hinabziehen wollen. Nicht ohne schmerzliche Empfindung schüttelt er die junge Marianne, die freilich kein Käthchen von Heilbronn ist, als Versucherin von sich ab, die ihn seinem inneren Adel entfremden möchte, bleibt fest, als sie zum Abschied ihn wenigstens durch ihre kleinen Ersparnisse dem materiellen Elend entreißen will, und schreitet mit Henriette Vogel in den unvermeidlichen Tod, das einzig Gewisse dieses ungewissen Lebens. Diese ganze Handlung schließt so viel Unausgereiftes, Unwahrscheinliches, Ergrübeltes und Hypermodernes in sich ein, setzt so vielmal das Zeichen für die Sache, daß man weder überzeugt, noch wahrhaft ergriffen werden kann. Dieser Kleist, mit allen wilden Hohnphrasen der Schopenhauerschen pessimistischen Philosophie und den wilden Zornausbrüchen der jüngsten Weltüberwindung, ist ein moderner Poet in engstem und unerfreulichstem Wortsinn und hat mit unserem großen Dichter wenig gemeinsam.

Und doch war der Anlauf, den Polenz mit dem Dichtertrauerspiel nahm, in jedem Betracht noch viel verheißender, als die novellistische Studie „Die Versuchung", mit der er seine Visitenkarte bei der Schriftstellergruppe abgab, die das zweite Thema des neuesten Sturmes und Dranges, das Sexuelle, Erotische abhandelte. Ein Berliner Sittenbild, in dem ein ländlich unverdorbener Student der Theologie, Weikert, ein kleines „Verhältnis" mit einem der liebenswürdig leichtfertigen Mädchen anknüpft, an denen die „Weltstadt" Überfluß hat, und sich dann in Reue verzehrt, während Fräulein Emmy ihren Schwalbenflug unbekümmert fortsetzt, ist mit gutem Blick für die Komik des Gegensatzes und einer Art weltmännischen Humors behandelt, aber es läßt sich nicht sagen, daß irgendwelche individuelle Poesie, irgendwelche tiefere Anschauung, irgendeine Besonderheit der Charakteristik zutage träte. Der Verfasser der „Versuchung" reihte sich lediglich den schon zahlreich gewordenen Sittenschilderern an, die dem „zweiten Leben" der Reichshauptstadt seine mannigfachen Reize abzugewinnen suchten.

Der erste größere Roman, den Wilhelm von Polenz 1893 diesen Erstlingswerken folgen ließ, „Der Pfarrer von Breitendorf", durfte trotz allen Hallos der naturalistischen Kritik weder nach der Seite seiner künstlerischen Komposition, noch nach der der Durchgeistigung des Problems ein Meisterwerk heißen. Aber er war ein ehrliches, ernstes, mit einer Fülle guter Lebensbeobachtung getränktes Werk und er entstammte den unmittelbarsten Lebenseindrücken seines Verfassers. Denn mit dieser Geschichte eines Pfarrers, der sich aus wachsender innerer Frömmigkeit seiner Kirche oder vielmehr allem äußeren Kirchentum mehr und mehr entfremdet, schließlich sein Pfarramt niederlegt, ohne doch, wie sein Schwiegervater, der ungläubige Dr. Haußner, will und rät, Medizin zu studieren, verband Polenz zum erstenmal die landschaftliche Schilderung, die Volkscharakteristik seiner engeren Heimat, der Lausitz. Das äußerst durchschnittene Gelände, mit unregelmäßig durcheinanderliegenden Höhenzügen, die Kuppen meist bewaldet, der hinter

den Vorbergen aufragende Gebirgsstock, auf die der Pfarrer Gerland vom Hügel über seinem Dorf hinausschaut, ist oberlausitzische Landschaft; die Menschen der Gemeinde Breitendorf und der umliegenden Dörfer sind oberlausitzische Bauern und Häusler; der Dialekt, in dem sie Polenz sprechen läßt, ist jener der eigentümlichen, zwischen Sachsen, Brandenburg, Böhmen und Schlesien gelegenen Provinz, die noch heute den Namen eines eigenen Markgrafentums führt. Eines der östlichen Grenzländer, in denen das vordringende Deutschtum die alte slawische Bevölkerung besiegt, sich dienstbar und unterwürfig gemacht hat, ohne sie gerade völlig zu verdrängen, eine Landschaft, die manche Besonderheiten der geschichtlichen Entwickelung, des geistigen Lebens aufweist, auf deren Boden Lessing und Fichte erwachsen sind, ein Völkchen von eigentümlicher derber Kraft und Zähigkeit, das die jahrhundertelange Hörigkeit gleichwohl nur schwer und mit mancherlei Narben in der Seele überwunden hat, lockte den Dichter gelegentlich wohl auch zur Darstellung seiner Vergangenheit („Junker und Fröhner"), gab ihm aber vor allen Dingen einen sicheren Unter- und Hintergrund seiner Darstellung der Gegenwart. Das Angelesene, soweit es nicht verflog, verschmolz mit der weit reicheren Masse des lebendig Angeschauten und Erfahrenen; Polenz lernte an der Wiedergabe seiner Heimateindrücke die Bescheidenheit der Natur, von der der programmmäßige Naturalismus so wenig wußte und wissen wollte, verstehen und ehren und der Wirkung lebendiger Erfassung und Gestaltung einfacher Zustände, ohne Zuspitzung auf besondere Effekte, vertrauen. Unverkennbar hat der Dichter mit der kräftigen Luft, die über Hügel und Wälder seiner Lausitz weht, auch eine gewisse Nüchternheit, eine klare Verständigkeit in sich gesogen, die alle Schwelgerei in Stimmungen ausschließt. So führt er denn auch im „Pfarrer von Breitendorf" seinen Helden ganz schlicht in die Wirklichkeit seines dörflichen Amtes und die ersten Eindrücke seiner neuen Umgebung ein. Er läßt ihn von vornherein erfahren, daß es im neuen Amte doch ganz anders ist, als er sich's gedacht. „So viel Feindliches, Häßliches, Verwirrendes — so viele Versuchungen, Unklarheiten, versteckte Abgründe — und er dazwischen gestellt, mit seiner gottsuchenden Seele, den heißen Wünschen seines Fleisches und seinem Hunger nach Erkenntnis" versprächen dem jungen Pfarrer schwere äußere und innere Kämpfe, auch wenn er nicht völlig von der ursprünglichen naiven Glaubensfreudigkeit erfüllt wäre, die ihm Polenz beimißt. „Gerlands Herz war stille geworden und sein Verstand schlicht." Um so härter dünkt ihm die bequeme Gleichgültigkeit, die faule Oberflächlichkeit, der frivole Leichtsinn, die er bei seinen Amtsbrüdern findet oder zu finden meint. Das unheilbare Zerwürfnis des Helden mit der Kirche und seinem geistlichen Beruf wächst, bezeichnend genug, aus einem ästhetischen Widerwillen, dem unüberwindlichsten von allen, hervor. Gerland hat sich mit einer Anzahl von Amtsbrüdern bei Tische zusammengefunden. „Er musterte die einzelnen Physiognomien. Da war

auch nicht ein vergeistigtes Antlitz, nicht ein Auge, aus dem Begeisterung geblitzt hätte. Die meisten von ihnen sprachen überlaut und aßen unmanierlich. Die Unterhaltung war höchst trivial; man sprach von Geld, von Stellen und ihrer Einträglichkeit — dann über den lieben Nächsten — die abwesenden Amtsbrüder und ihr Privatleben wurden durchgehechelt." Natürlich ist's nicht das allein, was die Katastrophe im Leben Gerlands herbeiführt. Eine ganze Kette von Erlebnissen, unter denen der Selbstmord seines Freundes Fröschel und die Liebe zu Gertrud Haußner die entscheidendsten sind, treibt ihn aus der Stellung hinweg, die er ersehnt, aus dem Beruf, den er für den höchsten gehalten hat. Man sollte denken, die Erwägungen, die den alten, so wahrhaftigen als frommen, Pastor Valentin in seiner Pfarre gehalten haben, müßten auch Gerland bestimmen können. Doch die Naturen wie die Zeiten sind ungleich, der junge Pfarrer hat einmal die Überzeugung gewonnen, daß man es in seiner Kirche mit nichts ernst nehme. „Das protestantische System war bereits so gelockert, daß jede Meinung freien Spielraum hatte, ja daß der radikalste Zweifler sich darin getrost tummeln durfte, wenn er nur gewisse Anstandspflichten respektierte, wenn er die offene Ehrlichkeit vermied — wenn er mit Begriffen und Lehren so geschickt operierte, daß man ihnen jeden Sinn unterlegen konnte." Und das ist's, was Gerland nicht ertragen zu können meint, was ihn auf die Pfade der Einsamen im Geist treibt. Die Eindrücke und Erfahrungen des Pfarrers von Breitendorf sind typische, sind solche, die keinem jungen Geistlichen von tieferer Innerlichkeit und lebendigem Gottesgefühle erspart bleiben. Sein letzter Entschluß und sein besonderes Schicksal gehören dem Helden des Romans allein. Die ganz subjektiven Gefühle Gerlands, zu denen wir auch die widerspruchsvollen Zweifel rechnen müssen, die er an der Liebe Gertruds hegt und die sich bis zu der unglaublichen Höhe steigern, daß er seiner Geliebten die Zusammenkünfte mit ihm selbst als Leichtsinn, Undankbarkeit, ja Falschheit gegen den Vater anzurechnen bereit ist, entsprechen dem Wesen eines naturalistischen Ausnahmeromans. Nichtsdestoweniger haben umfassende Teile der Geschichte auch Allgemeinbedeutung. Und da der Verfasser vom alten Recht des Erzählers, sich nicht ausschließlich als unmittelbarer Darsteller anschaulich vor uns hingebreiteten Lebens, sondern daneben auch als Berichterstatter, ja als betrachtender Chorus zu geberden, ausgiebigen Gebrauch macht, so bleibt auch der Eindruck der Erfindung ein wechselnder. Bald fühlen wir uns ganz in die persönlichen Erlebnisse und Geschicke Gerlands hineingezogen und durchleben sie mit, bald lenkt das Zwischensprechen des Verfassers uns hinaus und hebt die poetische Wirkung auf. Immer aber fühlen wir, wie ernst es Polenz um seine Aufgabe ist und welche Selbstüberwindung er geübt hat, um seinem Roman das schlichte Gepräge zu geben, das hier erforderlich war.

Der Roman „Der Büttnerbauer“ erscheint und wirkt um ein gutes Stück naturalistischer, weil er tiefer in die unteren Volksschichten hinabsteigt. Freilich handelt es sich um den wirtschaftlichen Zusammenbruch und das Ende eines ostdeutschen „Großbauern“ im östlichen Deutschland. Aber eben dieser Zusammenbruch treibt die Kinder des Büttnerbauern, von der väterlichen Scholle hinweg, in die Untiefen und Jammerhöhlen des ländlichen und großstädtischen Arbeiterlebens hinein. Die traurige Geschichte einer ehemaligen Bauernfamilie wird zum treuen und scharfen Spiegel des Lebens der in Wahrheit Enterbten. Die Grundstimmung des Buches und der trostlose Ausgang des von seinem Hofe vertriebenen Büttnerbauern gemahnen natürlich auch an Roseggers tragischen Roman „Jakob der Letzte“. Der außerordentliche Unterschied der beiden, ein verwandtes Problem behandelnden, Romane, liegt nicht bloß im Gegensatz der Alpenlandschaft zum nordostdeutschen Hügelland, nicht in der Verschiedenheit der wirtschaftlichen Bedrängnisse, die den Bauern gleichsam auswurzeln. Er liegt vor allem im Talent- und Temperamentsunterschied des steirischen und des Lausitzer Erzählers. Wo der Dichter des „Jakob der Letzte“ mit sinnlicher Kraft, mit leuchtenden Farben und mit leidenschaftlicher Anklage wider den harten üppigen Übermut der Großen, die den Acker in Wald oder vielmehr in Wildbahn verwandeln, die Tragödie des letzten Reuthofbauern vor Augen stellt, da erzählt Polenz im „Büttnerbauern“ mit einer gewissen Kühle, mit ruhigem Ernst, welche Nachwirkungen die lange Hörigkeit seiner Lausitzer Bauern, der Umschlag wirtschaftlicher Verhältnisse, die wühlende, nagende Tätigkeit der Wucherjuden naturnotwendig haben muß. An nur zu vielen Stellen bekommt die Darstellung etwas vom Wesen einer nationalökonomischen Untersuchung. Aber die Kraft, uns auf den Boden des Bauerntums und in die stumme Verzweiflung hinein zu versetzen, die ein kaum verschuldetes und völlig unbegriffenes Verhängnis in Menschenseelen weckt, bewährt auch der „Büttnerbauer“. Deutlich steht zu Eingang der Erzählung der Lausitzer Bauernhof mit seinen drei Gebäuden, die nach der Südseite zu ein offenes Viereck bilden, vor uns. „Das Wohnhaus, ein geräumiger Lehmfachwerkbau, mit eingebauter Holzstube, mit dem schwarz gestrichenen Gebälk und den weiß abgeputzten Lehmvierecken zwischen den Balken, den unter Bogen wie menschliche Augen versteckten Dachfenstern, blickt sauber, altmodisch und gediegen drein. Die Winterverpackung aus Moos, Laub und Waldstreu war noch nicht entfernt worden. Das Haus war wohl versorgt, die Leute, die hier wohnten, das sah man, liebten und schützten ihren Herd.“ Das Gefühl, daß der Bauer mit seiner Stelle, seiner Scholle verwachsen ist, steigert sich die düstere Erzählung hindurch, ohne jeden falschen Effekt, doch unablässig; der Selbstmord des alten Büttner angesichts der ererbten und nun verlorenen Felder erscheint natürlich, ja als eine Erlösung vom schwersten Druck des Lebens. Man muß dem Kritiker zustimmen, der

den größten Reiz des Romans in der „örtlichen Abtönung“ der behandelten gewichtigen Zeit- und Lebensfragen sieht (Bartels, „Die deutsche Dichtung der Gegenwart“, 5. Auflage, S. 296), obschon bei dieser örtlichen Abtönung die Schilderungen des Elends, dem die Büttnersche Familie verfällt, nachdem sie mit dem Gute ihres Haltes und Mittelpunktes beraubt worden ist, zu breit geraten sind. Die Sachsengängerei, das Leben in den Arbeiterkasernen auf den großen Runkelrübengütern, das Herabkommen des älteren Büttnersohnes Karl zum Trunkenbold und die Umwandlung des jüngeren Gustav zum Hausmeister in der Großstadt, sind zwar als die notwendigen Folgen des Besitzverlustes aufgefaßt, und etwas von der grauen Entsagungsstimmung, daß das Leben weiter geht und die tiefsten Wunden zwar nicht heilen, aber verharschen, liegt über all diesen Szenen. Dennoch schädigt ihr Übergewicht das eigentliche poetische Motiv des ganzen Romans und selbst den allgemeinen Grundgedanken. Die Verdrängung des Bauern von seinem Haus und Ackergrund sollen wir als die drohende Gefahr für unser Volksleben empfinden, die Tragik des Einzelnen mit erleben, durch das breite Ausspinnen der Folgezustände wird die erschütternde Wirkung abgeschwächt. Trotzdem ist „Der Büttnerbauer“ ein bemerkenswerter Fortschritt über den „Pfarrer von Breitendorf“ hinaus.

Beträchtlich höher steht der „Junkerroman“, den Wilhelm von Polenz dem Bauernroman folgen ließ. „Der Grabenhäger“ bewegt sich gleichfalls auf ostelbischem Boden, aber wir rücken ein gutes Stück weiter nach Norden hinauf. Es kann kaum noch die Lausitz sein, in die der Dichter seinen Erich von Kriebow hineingedacht hat; die Leute in den Kathen der Dörfer sprechen Platt, die Landschaftsschilderung weist eher nach der Neumark und Pommern. „Wogende Ährenfelder und saftig grüne Wiesen, daneben schon die Leichenfarbe der Ackerscholle. Hier und da ein einzelner Baum, wie ein Riesenpilz mit seiner breiten Krone. Dort ein kecker Pinselstrich: ein safrangelbes Lupinenfeld. Und weiter draußen der duftige Übergang der einzelnen Töne in den Dunst der Ferne. Darüber der wolkenlose Augusthimmel.“ Doch obschon Polenz im „Grabenhäger“ den Boden der engeren Heimat in einem Sinne verläßt, steht er im anderen um so fester auf dem Boden des Erlebten. Der Unterschied der lebendigen unmittelbaren Anschauung eines Ganzen und der absichtlichen Beobachtung des Einzelnen, macht sich in der Erfindung, den Schilderungen, dem Dialog des Junkerromans deutlich geltend. Die Schicksale und Erfahrungen, die äußeren Umgebungen wie die inneren Erlebnisse des jungen Landedelmannes, dessen Wandlung vom anspruchs- und vorurteilsvollen Herrschaftsbesitzer zum rechten fürsorgenden Herrn seines Gutes, seines Dorfes, der ihm untergebenen Leute mit Frische und Feinheit vorgeführt wird, sind dem Verfasser bis in ihre letzten Falten vertraut; er schöpft hier aus der Fülle der eigenen Lebenseindrücke, wie aus den Tiefen seines Gemüts. Feinfühlig stellt er die ganze

glückliche Entwickelung Erich von Kriebows auf den Besitz und die leisen Einwirkungen einer vorzüglichen Frau, die er in Klara von Lenkstädt gewonnen hat. Und im Grunde genommen wurzelt alles Spätere, alles Gute, das wir mit und an diesem Musterjunker erleben, in seiner Fähigkeit, eine Frauennatur, wie Klara ist, zu lieben, ihr innerstes Wesen zu erkennen und von ihr geliebt zu werden. Der Naturalist verschweigt keineswegs, wo sein Held den Übermut und das falsche Herrengefühl seiner Vorfahren und Vettern geteilt hat, er läßt Erich von Haus aus noch stark in den Banden bedenklicher Überlieferung befangen sein und führt ihn Schritt für Schritt zur persönlichen Läuterung, zu besserer Einsicht in die wahre Aufgabe seines Standes. Und das Beste daran ist, daß die moralisierende Pädagogik an dieser Umwandlung des Helden so gut wie keinen Teil hat, daß er im frischen Verlauf seiner Tage zu neuem Pflichtgefühl, neuen Anschauungen und ungeahnten Kräften gelangt. So unmerklich ist anfangs für Erich von Kriebow der große Umschwung in seiner Seele und seinem Urteil gewesen, daß ihm erst eine kurze Rückkehr nach Berlin die Veränderung zum Bewußtsein bringt. Tief verstimmt tritt Erich aus einer Gesellschaft, deren Ton ihm früher ganz natürlich erschienen ist, auf die Straßen der großen Stadt, in der Menschenströmung schlagen die Unterhaltungen über eine Theaterpremière an sein Ohr. „Was kümmerte ihn das! Was ging ihn überhaupt all das an, was ihn hier umgab, was er hörte, was er sah! Die Stadt mit ihrer fremden Menschenhorde, ihrem prahlerischen Getue, ihrem vorlauten Wesen, ihren grellen Lichtern! Das schien so kalt, öde und tot, trotz des blendenden Glanzes und des tosenden Lärmes. Alles war hier übertrieben, unecht, widernatürlich. — Mitten in der Menschenmenge wurde ihm auf einmal ängstlich einsam zumute, als sei er gänzlich allein und verlassen. Eine unaussprechlich bange Sehnsucht packte ihn nach der Heimat. Was wollte er hier? — Wie konnte ein Mensch hier wurzeln? Berlin, das war ein Haufen Steine, zusammengeworfen und übereinandergeschichtet ins Riesenhafte, aber wohnlich war das Gebäude nicht. Die Menschen waren fremd und feindlich, stießen aufeinander grandig und rauh, wie die Ziegelsteine. Er sah die Heimat vor sich mit greifbarer Deutlichkeit: das alte trauliche Grabenhäger Haus, wie es eingehuschelt lag in die Wipfel seines Parkes. Die hohen rohrgedeckten Dächer seiner Ställe und Scheunen und das Dorf. — Und darüber hinaus seine Felder und Äcker, die Koppeln mit Pferden und Vieh. Hie und da ein alter Baum, weithinschattend. Die Wiesen, den Wald, am Bachrande hin Erlen und Weiden. Die ganze weite Landschaft da draußen. — Hielt das, was sich ihm hier ins Auge drängte, den Vergleich aus mit der schlichten Größe dessen, was daheim auf ihn wartete, was er sein nannte! Er war ein Tor, hier seine Zeit zu vergeuden; morgen noch wollte er nach Haus reisen.“ In dieser Stimmung ist der Grabenhäger nicht nur reif zur Selbstherrschaft auf seinem Gute,

sondern auch reif und bereit für die Erkenntnis einer besseren Zukunft seines Standes, wie sie der Ragatziner und der Pröklitzer vertreten. Diese beiden Gutsbesitzer, der Edelmann Herr von Klaven und der bürgerliche selbstgemachte Mann Mertens, sind so lebensvolle als scharf charakteristische Gestalten. Das fesselndste Menschenbild im ganzen Roman, bei dem man durchaus das Gefühl der schlichten Wahrheit wie der höchsten Feinheit hat, ist, wie schon angedeutet, die junge Frau Erichs, der es nicht erspart bleibt, aus ihren Mädchenträumen unsanft erweckt zu werden, in deren Seele aber eine reine Kraft lebt, die ihren nächsten Lebenskreis zu erfüllen vermag. Die Vorgänge des Romans selbst schließen, bis auf die zurückliegende Schuld Erichs an der Schulzenfamilie Tuleweit, nichts Abenteuerliches, im gemeinen Wortsinn Spannendes und kaum einen dramatischen Vorgang in sich. Nichtsdestoweniger bilden die bewegte Wirklichkeit, der bemerkenswerte leichte Fluß der Erzählung im „Grabenhäger" eine starke Anziehungskraft. Nationalökonomische Abstraktionen, wie sie im „Büttnerbauer" zur Unzeit das Wort nehmen, kommen gar nicht vor, selbst die politischen Erörterungen erscheinen als Teile der Charakteristik, und die leise Ironie, mit der eine Gestalt wie die des alten Grafen Wieten eingeführt und durchgeführt wird, verrät hinlänglich, wie Wilhelm von Polenz, obschon ihm die Landwirtschaft als höchster und segensreichster Beruf gilt, dem agrarischen Parteitreiben gegenübersteht. Dabei denkt der Dichter, so gründliche Sündenregister seiner Standesgenossen er in den Mund Klavens und anderer legt, nicht entfernt daran, daß die deutsche Welt des schlichten Edelmanns, des „Ersten durch Tüchtigkeit", entraten könne. „Ich kann die Hoffnung nicht aufgeben," sagt Klaven, „daß wir Junker noch eine große Zukunft haben. Ja, ich glaube daran, wie an das Evangelium. Das Land ist ohne uns nun mal nicht zu denken! Zu tief sind wir in den Boden eingewurzelt, den wir seit Jahrhunderten kultiviert haben, als daß man uns so einfach herauswerfen könnte!" Und die poetische Verkörperung dieser Losung ist in der Geschichte Erichs von Griebow mit so viel Wärme, so tiefem Blick für die innere Art und die eigentümliche konservative Anschauung namentlich auch der kleinen Landbesitzer und der ländlichen Arbeiter durchgeführt, das Ganze behandelt eine so tiefgreifende Frage für das Leben des deutschen Volkes und ist dabei doch von aller einseitigen Tendenz frei, daß man hier wohl den Poeten als Propheten ansehen darf. Erfindung und Darstellung, Charakteristik und Psychologie des ganzen Romans, dazu ein eigentümlicher Schimmer freudiger Lebenszuversicht, erheben ihn auch poetisch höher, als die beiden vorangegangenen Werke seines Verfassers. Das entscheidende Wort, in der Stellung, die hier Polenz notwendig zur sozialen Frage nehmen muß, ist das Wort von Mertens, daß er Grundbesitzer an vielen Gründen und Ursachen, aber noch keinen an der Fürsorge für seine Leute und Arbeiter habe zugrunde gehen sehen. Es ist der Gipfel der Dichtung, daß ihr Held Erich

von Kriebow jetzt dies Wort völlig zu verstehen vermag. Verleugnet „Der Grabenhäger“ die besondere Schlichtheit nicht, die für Wilhelm von Polenz und seine Erzählungskunst charakteristisch ist und die gleichsam Front gegen den Überschwang des Stimmungsstils macht, so erhebt er sich doch, kraft der frischen Bewegung und dem subjektiven Anteil des Dichters am Stoff, über die gelegentliche scharfe Nüchternheit der vorausgegangenen Romane. Der Stil erscheint beschwingter und feiner, belebter als im „Pfarrer von Breitendorf“ und im „Büttnerbauern“, er entspricht den veränderten Zuständen, die hier dargestellt werden. Noch mehr gilt dies von der größeren Novelle „Wald“, im Vergleich mit den Dorfgeschichten „Luginsland“. Handelte es sich freilich bei der realistischen Erzählung nur um die getreue Spiegelung des Zuständlichen, um zutreffende Schilderungen versteckter Winkel der Dürftigkeit und verborgener Züge des mühseligen Lebens der Armen, so wären die sechs Geschichten des Luginsland: „Die Glocken von Krummseifenbach“, „Mutter Maukschens Liebster“, „Das Glück der Riegels von Petersgrün“, „Der arme Grule“, „Ein wilder Schößling“, „Zittelgusts Anna“ des Preises wert, den man nur der einen, „Mutter Maukschens Liebster“, zusprechen kann. Die Geschichte der alten ländlichen Leichenfrau, die den Liebsten ihrer Jugend, der sie verschmäht und verlassen hat und so tief heruntergekommen ist, wie dörfliche Lebenskünstler durch Faulheit und Schnaps kommen können, als er schließlich Mutter Maukſch zuläuft wie ein herrenloser Hund, bei sich aufnimmt, deren alte unerloschene Liebe sich in unartikulierte Barmherzigkeit wandelt, enthält den Kern einer tiefen tragischen Novelle. „Wald“ aber ist eine solche und zeichnet sich vor allen Schöpfungen dieses Dichters durch die Stärke des Motivs, gedrängteren Verlauf, durch künstlerisches Gleichmaß der Ausführung, durch den Hauch und Schmelz lyrischer Stimmung aus, die dem Naturhintergrunde der Novelle zwanglos entquillt. Sie war überdies der lebendige Ausdruck einer neuen Wandlung in seiner inneren Entwickelung. Die nicht zu poetischer Anschauung umgeschmolzenen, von außen in seine Darstellungen hineindringenden wirtschaftlichen Elemente, denen wir in den drei ersten Romanen begegnen, verflüchtigen sich, treten zurück, der Erzähler ringt von hier an offenbar nach dem Gewinn und der Gestaltung anderer Lebensmächte und faßt neue Probleme ins Auge. Dem Zug zur symbolistischen Poesie folgt er nicht, er bleibt auch in der zweiten Gruppe seiner größeren Romane „Thekla Lüdekind“, „Liebe ist ewig“, „Wurzellocker“ entschiedener Realist, der den Kreis seiner Anschauungen wohl erweitern, aber den sicheren Boden des ihm vertrauten Lebens nicht verlassen kann, ja dessen Träume noch Form und Farbe der Wirklichkeit tragen.

„Thekla Lüdekind“ verkörpert keine Standesfragen, wie Polenz' Lausitzer Romane und in gewissem Sinne selbst „Der Grabenhäger“, sondern ein Frauenschicksal, in dem man, was ja von jeder lebensvolleren Dichtung

gilt, den Spiegel von tausend Schicksalen erblicken kann. Die Ehe einer innerlich hochstehenden und rein fühlenden Frau mit einem geistig nicht ebenbürtigen Gatten, ereignet sich freilich fast ebenso oft, als die Ehe eines geistig bedeutenden Mannes mit einer ganz alltäglichen verständnislosen Frau, Eros hat eben nur in seltenen Fällen den Helios zum Gefährten. Aber wenn die Anlage seines Romans und der Charakter der Heldin, einer Offizierstochter, hundert ähnlichen in der modernen Literatur gleicht, wenn selbst, indem er die Geschichte eines vielgetäuschten, schwergeprüften Frauenherzens erzählt, etwas von der befangenen Weltauffassung und Weltschilderung moderner Romane aus weiblicher Feder unwillkürlich in seine Erfindung übergeht, so verleugnet Polenz in der Hauptsache seine gesunde Lebensanschauung, die Fülle seiner Wirklichkeitserfahrungen nicht. Thekla Lüdekind ist nicht ein Opfer der Gesetze oder der sozialen Vorurteile, ihre unselige Ehe mit dem Regierungsrat von Wernberg nach dem Scheitern ihrer Jugendliebe ist einfach Folge ihres Wesens. An ihr „hat sich erfüllt, was Tante Wanda ihr hellseherisch einstmals prophezeit hatte, sie werde getäuscht, sie werde gemißbraucht werden. Gewarnt war sie worden. Im eigenen Innern hatten sich oft genug Stimmen der Warnung erhoben. Und doch hatte sie so tun müssen, wie sie getan, so lieben müssen, wie sie geliebt. Ihr Herz war immer dem Kopfe voraus gewesen. Ihr Herz war der Verführer; ihr unkluges, ewig unbewehrtes Herz.“ Und in dieser Erkenntnis läßt der Verfasser die von ihrem Gatten getrennte Frau der an sie herantretenden Versuchung, sich der Frauenbewegung anzuschließen, nicht erliegen. Sie fühlt, daß all die unzulänglichen Vorschläge und Mittel, mit denen das Elend der Frau gelöst und ein Übel geheilt werden soll, das mit den größten Welträtseln in Zusammenhang steht, all die leidenschaftlichen Rufe nach Glück und Gerechtigkeit, so gut wie nichts auszurichten vermögen. Sie ahnt, daß eine Frage, „an der unbewußt die Menschheit gearbeitet, seit Mann und Weib einander erkannt hatten in ihrer Verschiedenheit, seit die Geschlechter einander abstießen in tausendfältigem Gegensatz und einander suchten zur Ergänzung und Genesung“, nicht von heute auf morgen ausgetragen werden kann. Sie fühlt, daß das Verhältnis der Mutter zum Sohn, die Achtung, mit der die Mutter ihren Sohn für die Frau überhaupt zu erfüllen vermag, der Schlüssel zur ganzen Frage ist. Thekla endet damit, die zugleich liebevolle und einsichtige Erzieherin ihres Gerd zu werden, und weiß dabei ganz sicher: „nicht mit dem Kopfe bauen wir unser Leben, sondern mit dem Herzen“.

Noch weiter in die Breite des deutschen Lebens hinein wagt sich Polenz im Roman „Liebe ist ewig“. Die engere Heimat, die Provinz, liegt hier hinter ihm, der Roman spielt teils in München, teils in Berlin, erzählt die Jugendgeschichte einer künstlerisch begabten Münchner Großhändlerstochter Jutta Reimers, die schließlich die Frau eines aus Tirol stammenden

Bildhauers wird, dessen erste Geliebte, die arme Lehrerin Lieschen, ein Opfer ihrer treuen selbstlosen Aufopferung für den emporstrebenden Künstler geworden ist. In der Komposition minder schlicht als die ersten Romane des Schriftstellers, entbehrt „Liebe ist ewig“ doch weder der frischen Schilderung gut beobachteter Wirklichkeit, noch der seelischen Wärme und des Tiefblickes in menschliche Seelen. Einzelne Episoden, wie der Verkehr des kindlichen Mädchens mit dem soldatischen Künstler Herrn von Woyschach gleich zu Beginn des Romans, das geistliche Idyll im Hause der Familie Weßleben in Berlin, das ergreifende Ende des armen Lieschens und ihre letzten Liebesworte für Xaver, prägen sich mit ihrer Wahrheit und Wärme unauslöschlich ein. In anderen Teilen der Erzählung fehlt die Nüchternheit nicht, die sich, als unwillkommene Begleiterin schlichter Gesundheit der Anschauung und rühmlicher Einfachheit des Vortrags, bei Polenz des öfteren einstellt und von der vollen Meisterschaft freilich überwunden werden mußte. Bemerkenswert ist die Episode der Erfindung, nach der der ungläubige Eberhard Reimers die fromme Agathe Weßleben heimführt, sie hat im Sinne des Verfassers jedenfalls ebenso typische Bedeutung als die Pilgerschaft Xavers und Juttas zu Lieschens Grabe am Schlusse des Romans. Im ganzen wirkt ein entschlossener Lebens- und Herzensmut, der sagen darf: „Liebt euch tief und stark. In der Liebe haben wir das ewige Leben.“

Der Roman „Wurzellocker“, leider der letzte des Erzählers, erfaßt ein tieferliegendes Problem im Rahmen der Eindrücke, die Polenz vom Literatur- oder vielmehr vom Literatenleben seiner Tage empfangen hatte. Der Held Fritz Berting ist ein Poet und Schriftsteller, der durch ernste Erlebnisse und die Heiligkeit der Erinnerung an eine Tote zur höhern Auffassung des Lebens wie der Kunst gelangt, der erkennen lernt, daß Dichten und Leben in innigem unzertrennlichem Zusammenhang steht, alles echte Dichten ein geheimnisvolles Rinnen von tief aus dem Innersten quellenden Gefühlen, ein Überfließen von erlebten Dingen sei, der „vom Gedanken, das Leben sei ein Fest, welches man nur zu genießen brauche“ zum Gefühl der Ehrfurcht vor dem großen Ethos des Daseins emporsteigt. Doch um auf diese Höhe zu gelangen, kann ihm eine Folge schmerzlicher Erlebnisse nicht erspart bleiben, und sein Entwickelungsprozeß in der Zeit, in der er noch keine Gräber hat, die ihn den Sinn des Daseins in seiner Tiefe erfassen lehren, bildet eben den Hauptinhalt des Romans. Er geht durch die ganze moderne Bewegung, den literarischen Kaffeehausklatsch, das Geistreichseinwollen, das Wichtigtun und die Großmannssucht, durch das Elend der Nachahmung und der wilden Anläufe, hinter denen kein wirkliches Leben steckt, hindurch, erlebt den Durchfall eines Dramas „Leiser Schlaf“, kostet Glück und Leid einer wilden Ehe, teilt alle fieberhaften Erregungen einer Jugend, die, nach Wirklichkeit rufend, auf Wirklichkeit pochend, in Wahrheit mit aller Natur und Wirklichkeit im Zerwürfnis ist.

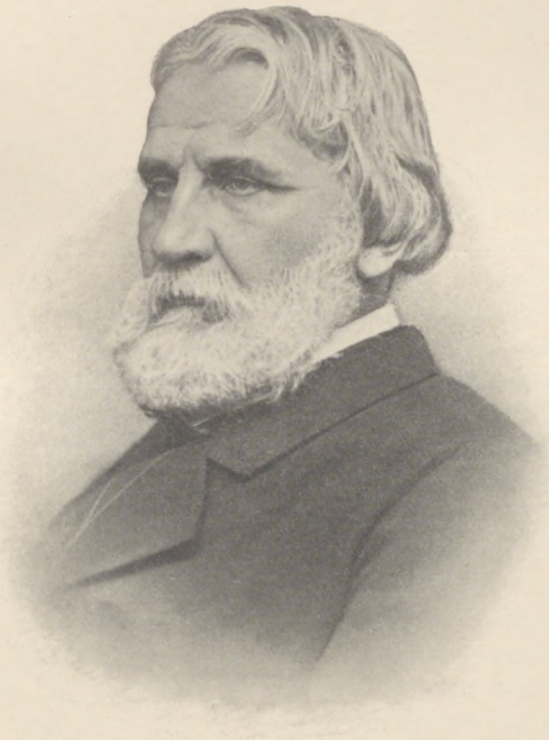
Dem kläglichen Spießbürger, der, mit instinktivem Grauen vor der Eigenart, unter Schönheit der Kunst „das versteht, was ihn amüsiert, seine Neugier befriedigt, seine Sinne kitzelt“, häßlich aber das nennt, „was stark, neu, ungewöhnlich auftritt, zum Nachdenken zwingt und den Menschen in seiner Verdauung stört“, steht der literarische Revolutionär entgegen, der in jeder Woche ein neues Genie entdeckt und in Konventikeln, Cliquen und Gesellschaften für gegenseitiges Lob aufgeht, in einem wüsten Tohu-Wabohu von unverdauter Naturwissenschaft und Nationalökonomie, von weltumstürzendem Sozialismus und zersetzender Gesellschaftskritik, von schwüler Erotik und raffinierter Sinnlichkeit, von pessimistischer Philosophie und hochmütiger Selbstvergötterung, sich zur reinen Entwickelung, zur kraftvollen Gestaltung, zur Selbstzucht unfähig zeigt. Zwischen jenem Philister und diesem Revolutionär zu stehen, ist Fritz Bertings Schicksal. Und was ihn rettet, über sich selbst hebt und zu neuem Leben und Schaffen befähigt, ist zuletzt nur der Tod der armen kleinen Alma, die er an sich gekettet hat, ohne ihr etwas Rechtes sein oder werden zu können. Der Aufschwung, den er nimmt, liegt zunächst in der klareren Erkenntnis, der geläuterten Anschauung. Von seinem besseren Schaffen und Tun sehen wir freilich nichts, was als altes und allgemeines Argument gegen Dichter- und Künstlerromane nur nebenher bemerkt sei. Der Gang der Handlung und die Lockerung der Beziehungen Bertings zu dem kleinen jüdischen Streber Silber, zu Annie und Hedwig, seine intimere Verbindung mit Lehmfink flößen immerhin den Glauben ein, daß der wurzellockere Poet nun Wurzeln im Boden gesunderen Lebens, tieferer Anschauung und festeren Künstlertums geschlagen habe. Als Spiegel jüngster Vergangenheit enthält der Roman eine Fülle von Selbsterlebtem, unmittelbar Angeschautem, bis auf die eingestreuten Charakteristiken Sachsens und seiner Hauptstadt Dresden. Für die spätere Geschichte gewisser Gärungen, Täuschungen, für den Einblick in rasch emporgesprungene und ebenso rasch wieder zusammengesunkene Stimmungen, mag „Wurzellocker“ dereinst ebenso gut dienen, als Goué's „Masuren“, Klingers „Leidendes Weib“ und „Plimplamplasko“ und Lenz' „Hofmeister“ für die Geschichte einzelner Züge der Sturm- und Drangperiode des achtzehnten Jahrhunderts. Auf alle Fälle aber war der Roman ein Zeugnis mehr für die allseitig rege Sehnsucht, aus der Periode der literarischen Programme und Prophetien in die Periode ernster Schöpfungen zu gelangen und eine ganze Folge mutwillig zerrissener Fäden wieder anzuknüpfen. Gelegentlich ist Polenz als Lausitzer der Nachbar des Schlesiers, als Nachfolger Gustav Freytags bezeichnet worden. Trifft dies nicht ganz zu, so kann man doch gelten lassen, daß er zu den Vertretern der Moderne gehörte, die am frühesten begriffen haben, daß das bleibende Gewicht der künstlerischen Schöpfungen zuerst und zuletzt doch nur vom Gewicht des in ihnen vorhandenen Lebens, nicht von dem Vorwalten alten oder neuen Stils abhängt.

Als die erste Niederschrift dieser Studie vollendet wurde, durfte man noch Hoffnungen auf eine lange und glückliche Entwickelung des Schriftstellers hegen. Sein letzter Roman, obschon allzu lange bei den unerquicklichen Erinnerungen der literarischen Revolution der achtziger Jahre verweilend, war doch eine entschiedene Abrechnung mit einer Flut von hohlen Verheißungen und kernlosen Hoffnungen gewesen.

Für die beherzte und entschiedene Art, mit der Polenz seinen Gesichtskreis erweiterte, großen Zeitfragen unmittelbar auf den Leib rückte, sprach noch in jüngster Zeit seine Amerikafahrt und das Buch „Das Land der Zukunft", in dem er diese schildert. Ich zweifle, und wahrlich nicht ich allein, daß der Dichter unmittelbaren poetischen Gewinn von dem kurzen Aufenthalt in den Vereinigten Staaten davongetragen haben würde. Aber es kam zunächst nicht darauf an, sondern auf den allgemeinen Gewinn, den die reichen, großen und wechselnden Eindrücke dieser amerikanischen Reise für die Entwickelung und die kühne Ausweitung seiner Persönlichkeit verheißen hatten. Wir sind, im Vergleich mit den großen Dichtern und Schriftstellern unserer klassischen Literaturperiode, viel zu nervös besorglich gegenüber Abschweifungen und geistigen Interessen geworden, die nicht auf der Stelle der Kunst, der poetischen Produktion dienen. Der gesunde Realismus unseres Dichters war viel zu kräftig vom deutschen Leben genährt, als daß ihm großer Schaden aus ein paar rasch erfaßten und in zu blendendem Licht geschauten Yankeegestalten hätten erwachsen können, die sich allenfalls in die nächsten Erzählungen von Wilhelm von Polenz gedrängt hätten.

Wo die tiefsten Wurzeln seiner Kraft und seines im innersten Kern anziehenden, hoffnungsfroh stimmenden Wesens lagen, bezeugten ein paar Gedichte wie „Der Glaube" und „Die Eltern" im Dresdner Dichteralbum von 1902. Es sind die einzigen, die ich von Polenz kenne, aber sie reichten hin, uns zu vergewissern, daß ein Steuer in seiner Seele war, das ihn über Strudel und Brandungen der literarischen Bewegung hinwegführen mußte, innerhalb deren er zuerst emporgetaucht war, und mit der jeder Schiffer zu kämpfen hat, der sich nicht willenlos von ihr tragen läßt. Es wirkte schon im „Grabenhäger" und wiederum in seinen letzten Büchern ein Element der Ehrfurcht vor den besten Überlieferungen, die kein Leben völlig zu entbehren vermag und das im Verein mit seinem Blick für das Neue, seinem kräftigen Gefühl für die Wechselwirkung gesteigerter Lebensfülle und erhöhter Pflichten eine Folge glücklicher Schöpfungen gleichsam verbürgte. Dem allen hat die Unerbittlichkeit des Todes allzu früh ein Ziel gesetzt. Das Beste und Letzte, was in ihm war, nicht mehr schlummerte, sondern zu Licht drängte, mußte der Dichter unserer Literatur schuldig bleiben. Zu ihren problematischen Naturen oder auch zu denen, die nur verheißen und nichts erfüllt haben, wird er darum doch nicht gerechnet werden.

# Iwan Turgenjew.



Iwan Turgenjew.

Iwan Turgenjew, der größte russische Novellist des neunzehnten Jahrhunderts, der lebenswärmste und liebenswürdigste Dichter der zwei Menschenalter, in denen die russische Literatur zuerst vollberechtigt in den großen Kreis der europäischen Literaturen eingetreten ist, hat seinerzeit in Deutschland und Frankreich kaum weniger Teilnahme, enthusiastische Bewunderung und — was mehr wert ist — auch feines Verständnis gefunden, als im Bereich seiner von ihm über alles geliebten russischen Sprache, der er den Ausdruck poetischer Stimmungen, eigenartiger Lebensoffenbarungen abgewann und in der er künstlerische Gebilde hinterließ, die nur mit der Sprache selbst vergehen können. — Heißblütige Panslawisten, die in phantastisch-politischen Träumen bereits den Moskauer Kreml als den heiligen und gebietenden Weltmittelpunkt schauen, sagen heute freilich: Turgenjew, der doch kein echter Russe gewesen sei, habe als „Westeuropäer" um die Gunst der absterbenden Germanen und Romanen gebuhlt und habe nun seinen Lohn dahin, wenn er in den alten Kulturländern, nach kurzem Aufleuchten, rasch vergessen werde. Die wunderliche zeitgemäße Durchschnittsbildung, die fast ausschließlich von der Sensation von gestern und der Mode von heute lebt, hat in der Tat den Namen des großen Erzählers nacheinander gegen die Namen Dostojewski, Tolstoi und Maxim Gorki vertauscht. Tiefer blickende Naturen, in Rußland wie bei uns, stellen besser berechtigte Vergleiche zwischen den bedeutenden russischen Zeitgenossen und Rivalen, zwischen Turgenjew und Tolstoi an, Vergleiche, die meist auf Gegenbilder von Flämmchen und Flamme, von ruhig spiegelndem Fluß und reißendem, überschäumendem Bergstrom, von bildungsfrohem Daseinsgenuß und elementarem Lebensdrang hinauslaufen. Das alles einer Erscheinung und Schöpfungen gegenüber, die die stärksten Bürgschaften der Dauer in sich tragen, einer Poetengestalt, die einzig und ureigentümlich in ihrer Art ist, Schöpfungen, in denen starkes, warmes Leben pulst und geheimste Reize der Natur, wie geheimste Regungen der Menschenseele enthüllt werden! Ein Glück, daß das letzte Schicksal poetischer Werke nicht an den Launen des Tages hängt und daß zwischen eingeschlagenen und zwischen

wirklich verblaßten, verflüchtigten Farben ein ungeheurer Unterschied bleibt. Turgenjew gehört nicht der Literatur der Vergangenheit, sondern der der unmittelbarsten, lebendigsten Gegenwart an. Was in seinen Dichtungen bloß geschichtliche Bedeutung hat, ist gegenüber dem Reichtum ewiger Natur, dauernder menschlicher Wirklichkeit und bleibender seelischer Wahrheit, gegenüber der künstlerischen Vollendung seiner besten Erzählungen, fast untergeordnet. Wohl kann auch der Kulturhistoriker behaupten, daß die Periode von Nikolaus I. und die ihr folgende Gärungszeit unter Alexander II., daß russische Zustände und Menschen gegen das Ende der Leibeigenschaft und im Beginn neuer Verhältnisse in Turgenjews Dichtung hundertfältige eigentümliche Niederschläge hinterlassen haben, und eine noch fernliegende Zeit mag gewisse Novellen dieses Schriftstellers nach Zeugnissen eines verschwundenen, besonderen Lebens durchforschen. Allein auch dann wird der poetische Eindruck der Handlungen und Gestalten in den besten seiner Gebilde den kulturhistorischen Gewinn weit überwiegen. Denn alle Poesie Turgenjews quillt zuletzt aus dem tiefen Gefühl der Ohnmacht und Vergänglichkeit des Menschen, gegenüber der ewigen Gewalt und Selbstherrlichkeit der Natur, von der lautlosen Tragik des Lebens, die unseren Willen nicht bloß bricht und beugt, sondern leise lähmt und zerstört, von dem rätselvollen Weltgeschick, das die Guten zertritt und die Schlechten hegt und pflegt. Daß dies ewige Gefühl uralt wie das Buch Hiob ist, hebt seine Stärke und besondere Wirkung in und bei dem russischen Erzähler des neunzehnten Jahrhunderts nicht auf. Turgenjews Poesie strömt aber auch aus einer lichten Ahnung, daß der Mensch in seinem Glauben und seinem Gemüt eine letzte uneinnehmbare Burg hat, aus einer beseligenden Gewißheit, daß das Leben Stunden einschließt, für die es lohnt, alle seine Schwere und seine dunkeln Rätsel zu tragen. Jener Quell und dieser Strom versiegen und versanden nicht, und darum wird Turgenjews schöpferische Wirkung dauern, er wird recht behalten gegen seine Widersacher, wie gegen sich selbst, wenn er sich gelegentlich einen Übergangsschriftsteller nannte, der nur von Übergangsmenschen genossen werden könne.

Tritt man der Erscheinung Turgenjews näher, so stellt sich alsbald heraus, daß er eine der mächtigen, ursprünglichen Persönlichkeiten ist, die durch eine große, wechselreiche, geistige Entwickelung, durch Wogen von Erlebnissen, Eindrücken und Erfahrungen hindurch den innersten Kern ihrer Natur bewahren. Wem eine Seite dieser denkwürdigen Entwickelung, eines der bedeutenden Lebensverhältnisse des Mannes ausschließlich in die Augen fällt, der mag den Romantiker, den Realisten, den Symbolisten in Turgenjews Dichtungen unterscheiden, abwechselnd den Jugenderlebnissen auf dem väterlichen Gut, der Berliner Studienzeit, dem kurzen und verunglückten Versuch, sich in Zar Nikolais Tschin einzureihen, der Verbindung mit dem „russischen Lessing“, dem großen Kritiker Belinski, dem stillen und

zähen Kampf gegen altrussisches Herrentum und altrussische Leibeigenschaft, dem Lebensbunde mit der großen französischen Sängerin Pauline Viardot Garcia und ihrer Familie, dem späteren Zerwürfnis Turgenjews mit dem russischen Nihilismus und dem Slawophilentum, den Jahren in Deutschland und Frankreich, in Baden-Baden und Bougival, die größere Bedeutung beimessen. Wer zum Kern der Individualität Turgenjews durchdringt, muß vor allem fühlen, daß sich in diesem Kern die geheimnisvolle Macht einer ursprünglichen spezifischen Begabung des berufenen und auserwählten Dichters überwältigend kundgegeben hat. Er hatte sich, bald nachdem er mit seinen Jugendgedichten „Parascha" und „Andrei", Nachklängen der Puschkin-Lermontoffschen Periode russischer Poesie, hervorgetreten war, leicht überzeugen lassen, daß seine Zukunft nicht auf dem Wege der nationalen Romantik und des Byronismus liege. Belinski hatte ihm zugerufen, daß er entweder gar kein oder wenig schöpferisches Talent habe und ihn von der Phantasie zur scharfen Beobachtung gewiesen. Er war selbst von der Überzeugung erfüllt gewesen, daß die Umgestaltung der sozialen und politischen Einrichtungen und Zustände Rußlands jeder Blüte der russischen Literatur vorangehen müsse. Er hatte in diesem Sinn das „Tagebuch eines Jägers", jenes prächtige Werk, das ihn zu einem berühmten, nicht nur russisch berühmten, sondern europäisch berühmten Schriftsteller erhob, geschrieben und hinausgesandt. Der finstere Groll, mit dem Zar Nikolaus I. diese Skizzen aufnahm, der atemlose Anteil, mit dem sie in allen Kreisen der russischen Bildungsopposition begrüßt wurden, erwies, daß Turgenjews tendenziöse Absicht überall auf volles Verständnis traf. Und doch lag das eigenste Verdienst, der spezifische Wert jener köstlichen, erschütternd tragischen, tief wehmütigen Lebensbilder nicht in der verhaltenen, aber schneidenden Entrüstung, mit der der Verfasser die verhängnisvolle Rückwirkung der Leibeigenschaft auf Herren und Sklaven geschildert hatte. Der höchste Reiz des Tagebuches erwuchs vielmehr aus der poetischen Stimmungskraft, der intimen Vertrautheit mit der heimatlichen Natur und mit ihrer geheimnisvollen Einwirkung auf die Menschenseele, aus der träumerischen Melancholie, die zum Teil nationalrussisches Erbteil war und also teilweise mit der Tendenz der Erzählungen, Charakterbilder und Schilderungen zusammenklang, zum größeren Teile aber dem übermächtigen Gefühl der Rätselhaftigkeit alles irdischen Wesens, der Vergänglichkeit des Menschenlebens entstammte. Tiefer noch als die Gewißheit, daß über allem Glanz des Daseins die Wolke des Todes schattet, durchschauert den Dichter die Erkenntnis, daß Tausende leben und beben, Leid und Schicksale aller Art bestehen und vom kargen Besten des Lebens nicht einmal eine Ahnung erhalten. Charakteristisch für das Ureigene, Beruhende, Dauernde in Turgenjews Dichternatur ist es, daß dies Grundgefühl, dessen schwermütige Laute uns aus den Blättern des „Tagebuchs eines Jägers" heraus ergreifen, in den letzten

kleinen Bildern und Gleichnissen des Dichters, die er „Senilia“ getauft hat, in leise verhallender Abtönung wiederkehren.

Turgenjews Verhältnis zur Tendenz gleicht auffällig dem seines deutschen Zeit- und Kunstgenossen Gottfried Keller. Etwa ein Jahrzehnt, bevor die Skizzen des Jägertagebuches bekannt wurden, hatte sich Gottfried Keller den zornesbleichen politischen Poeten angeschlossen, die damals in den Vordergrund der deutschen poetischen Entwickelung traten. Keller glaubte, daß diese Lyriker, als Sprecher des Völkerzorns und der Freiheitssehnsucht, die Unentbehrlichen und Vollberechtigten wären, und wenn er sang:

Voran, voran, ihr Bittern,
In fegenden Gewittern,
Die Dichter aber folgen nach
Mit klargestimmten Zithern!

so zählte er doch sich selbst zu den Bitteren und ahnte wohl kaum, daß ihm die klargestimmte Zither schon im Arme ruhte. Aber unwillkürlich, ihn selbst überraschend, gewann der unwiderstehliche Zug zur unmittelbaren Weltdarstellung, zur Wiederspieglung alles Reichtums und aller Rätsel des Lebens Macht über ihn, und ohne je seine Gesinnungen zu wechseln oder zu verleugnen, folgte der deutsch-schweizerische Dichter diesem Zug. In ähnlicher Weise Turgenjew. Unbewußt drängt ihn seine ursprüngliche Kraft von der Tendenz hinweg, selbst wo er ihr getreu bleiben, ihr opfern will, beherrscht der Zug zur Lebensdarstellung aus dem Vollen, die allein die poetische ist, sein Schaffen. Auch in den großen Tendenzromanen der späteren Zeit, „Väter und Söhne“, „Rauch“ und „Neuland“, sind es zuletzt Einzelschicksale, Individuen, dauernde Menschengeschicke, nicht Augenblickszustände und Zeittypen, die uns aufs stärkste fesseln. Ob man die Bedeutung der tendenziösen Elemente bei dem Erzähler höher oder geringer wertet, das Hauptgewicht seiner Schöpfungen liegt nicht in ihnen. Man müßte denn, wie es freilich auch geschieht, die lebendige Kraft der Sittenschilderung, die sich der Macht der Charakteristik und der Gewalt der Stimmungsfülle bei Turgenjew zwanglos unterordnet, der Tendenz zugute rechnen. So oft Turgenjew eine Selbstcharakteristik versuchte, kam es ihm zum Bewußtsein, daß sein Platz nicht bei den von Zwecken, Kämpfen und Stimmungen des Tages abhängigen Schriftstellern sei. Im Jahre 1875 schrieb er an Marie Agenewna Miljutin, halb humoristisch und doch tiefernst: „Nun, da haben Sie mir eine schöne Aufgabe gestellt. Meine persönliche Weltanschauung soll ich Ihnen mitteilen und noch dazu in gedrängter Kürze, in einem Briefe?!! Eine solche Frage einfach abzulehnen oder humoristisch aufzufassen, wäre leicht und sogar natürlich. Nicht minder natürlich und aufrichtig wäre es, zu erklären: Das weiß Gott! Ich kenne ja mein eigenes Gesicht nicht. Da ich aber Ihren Sohn nicht betrüben möchte, so will ich hier kurz

bemerken, daß ich hauptsächlich Realist bin und mich am meisten für die lebendige Wahrheit der menschlichen Physiognomie interessiere. Allem Übernatürlichen stehe ich gleichgültig gegenüber; ich glaube an kein Absolutes und keine Systeme, liebe die Freiheit über alles und bin, soweit ich urteilen darf, der Poesie zugänglich. Alles Menschliche ist mir teuer, der Slawophilismus ist mir fremd, sowie auch jede Orthodoxie. Es scheint mir, ich habe genug gesagt, und im wesentlichen ist dies alles nichts als Worte. Mehr kann ich Ihnen von mir nicht sagen."

Mit den Worten „alles Menschliche ist mir teuer" und „ich interessiere mich am meisten für die lebendige Wahrheit der menschlichen Physiognomie" stellt sich Turgenjew selbst dahin, wo von jeher die Dichter gestanden haben: in die Mitte des Lebens und der Welt. Die Versicherung des poetischen Realisten, daß er an keine Systeme und kein Absolutes glaube, wird keinem Zweifel begegnen. Wenn aber der Schriftsteller gleichzeitig beteuert, daß er allem Übernatürlichen gleichgültig gegenüberstehe, so unterschätzt er offenbar die tiefe Sehnsucht seiner Seele nach reiner Erkenntnis, die frommen Schauer vor dem geheimnisvollen Walten der Natur und den letzten unlösbaren Rätseln des Lebens, die Ahnung einer besseren Welt und die höchste Beglückung, die er kennt — die Beglückung des befriedigten Gewissens. Gewiß hätte er nach seiner ganzen Artung und Bildung, weder wie Gogol und Dostojewski in der starren Überlieferung des russisch-orientalischen Kirchentums, noch wie Tolstoi in einem subjektiv gesteigerten Urchristentum den Frieden suchen und finden können. Die Skepsis, die, was auch der Dichter ahnen und ersehnen mag, aus den Eindrücken der Wirklichkeit und seiner Teilnahme am Menschenschicksal entspringt, begleitet sein Schaffen. Doch mitten im Zweifel bleibt es Turgenjew gewiß, daß das Gute in der Welt lebendig und unentbehrlich sei, und mit entschlossener Resignation fordert er, daß es getan werden müsse, was auch daraus für den Täter entspringe. Eine ganze Reihe seiner tragischen Gestalten läßt er an der Unfähigkeit untergehen, das erkannte Gute auch zu tun, so daß man mit allem Recht zugleich von Turgenjews Idealismus und Pessimismus sprechen kann. Der Dichter verharrt auch darin in der Mitte der Dinge, daß er, trotz seiner ausgesprochenen Liebe zur Freiheit und seiner starken Neigung zum Zweifel, der leidenschaftlichen Ausschließlichkeit und der Parteinahme für Extreme im Leben und der Kunst bald instinktiv, bald bewußt ausweicht. So sehr er sich als poetischer Realist fühlte und auf seinem Wege mutig vorwärts schritt, so ließ er sich durch keine Anstachlungen zur Geringschätzung anderer Richtungen treiben. Charakteristisch ist sein Zuruf an den Kritiker A. W. Druschunin: „Ich freue mich ungemein, daß meine Erzählung ‚Faust' Ihren Beifall gefunden hat. Das ist für mich eine Bürgschaft, ich glaube an Ihren Geschmack. Sie sagen, ich könnte nicht bei George Sand stehen bleiben, natürlich, ich könnte nicht bei ihr stehen bleiben, ebensowenig als zum Beispiel

bei Schiller. Aber der Unterschied zwischen uns besteht darin, daß für Sie diese Richtung ein Irrtum ist, welcher ausgerottet werden muß, für mich aber eine unvollständige Wahrheit, welche in jenem Stadium des Lebens, da die vollständige Wahrheit noch nicht zugänglich ist, immer Jünger finden wird und muß. — Sie denken, es wäre schon die Zeit, die Mauern des Hauses aufzuführen, ich denke, es steht uns noch bevor, das Fundament zu graben." (Turgenjew an A. W. Druschunin, Paris, 30. Oktober 1856.) In gleichem, ja noch stärkerem Maße bewahrt er sich offenen Blick und warmes Mitgefühl für die Fülle der Lebenserscheinungen, die der politisch-soziale und der ästhetische Radikalismus ohne weiteres für antiquiert, bedeutungslos oder überwunden erklären und in denen der Dichter wertvolle Atome der Weltmannigfaltigkeit erkennt. Die Stärke dieses Gefühls tritt wesentlich in der Wiedergabe innerer Tragik, schwerer Seelenkämpfe und unartikulierter Leiden zutage, allein sie bewährt sich auch in der schlichten Schilderung solcher Menschen, die von den dunkeln Seiten des Lebens nur die Todesfurcht kennen und in idyllischen Darstellungen mit friedsamen Zügen. Der erbarmungslosen Natur gegenüber, die nach seinem Gleichnis nicht der Frage nachsinnt, wie die Menschheit zur höchsten Vollkommenheit und Glückseligkeit gelangen könne, sondern wie sie das gestörte Gleichgewicht zwischen Angriff und Gegenwehr herstellen und den Beinmuskeln des Flohs größere Kraft geben will, beseelt ihn der erhöhte Anteil des Menschen am Menschen. Wie zwei äußerste Pole seiner Anschauung und innersten Überzeugung treten uns zwei Gestalten seiner letzten Phantasien entgegen. Der russische Bauer, den er mit dem reichen „wohltätigen" Rothschild in Vergleich zieht, der Bauer, der eine verwaiste kleine Nichte unter sein elendes Dach nehmen will. „Nehmen wir Katja zu uns," meinte die alte Frau, „dann geht unser letzter Groschen drauf, dann langt's nicht mehr zum Salz für die Suppe." „Nun dann essen wir sie eben ungesalzen!" gab ihr der Bauer, ihr Mann, zur Antwort. Und daneben der „tadellose Ehrenmann", der, stolz im Bewußtsein seiner Ehrenhaftigkeit, seine Angehörigen, seine Freunde, seine Bekannten mit ihr knechtet, der auf seinem Sterbelager die Worte „ja, ich bin ein würdiger, moralischer Mensch" wiederholen wird und dafür dem Dichter die Worte entlockt: „O Scheusal der selbstzufriedenen, unbeugsamen, wohlfeilen Tugend — schwerlich kannst du überboten werden von dem nackten Scheusal des Lasters!" Zwischen diesen Polen bewegt sich die Menschenwelt, die Turgenjew poetisch verkörpert hat, eine Welt so reich an Gestalten, Schicksalen, Sonnenblicken des Glückes und Nächten des Leides und der Sorgen, so reich an Liebe, Haß und Hunger, wie die des fruchtbarsten und breitesten Erzählers, obschon die Künstlernatur des Russen ihn unabweisbar dazu drängt, die lebensvollsten Bilder in die knappsten Rahmen zu fassen.

Es ist ausschließlich russisches Leben, und es sind fast ausschließlich

russische Menschen, deren Gesichter und Seelen Turgenjew darstellend ergründet. Obschon mit dem besten Mark westeuropäischer Bildung genährt und im schroffsten Gegensatz zu den Panslawisten tief überzeugt, daß dies Mark auch seinem Volke und Lande zugute kommen werde, wenn nur erst die Russen gelernt hätten, das Mark ohne den Abhub jener Bildung in sich aufzunehmen, ja obschon Berthold Thorsch (Iwan Turgenjew, Charakterbild eines modernen Dichters, Leipzig, 1886, S. 3) nicht mit Unrecht meint, was dem Dichter die Herzen anderer Völker gewann, sei „vielleicht der Umstand gewesen, daß Turgenjew die merkwürdigen heimischen Zustände wie fremd, mit einem eigentümlichen Staunen über das Fremdartige und Unerhörte in ihnen schilderte", so hatte doch der Dichter alle Wurzeln seiner poetischen Entfaltung im russischen Boden. In seinem „gemütstiefen Realismus" erscheint das nationale Element weder zufällig noch untergeordnet, und die erste eigentliche Kenntnis der russischen Volksseele wie der russischen Gesellschaftsverhältnisse, verdankt das übrige Europa Turgenjews Novellen, Werken, deren höchster und letzter Zweck freilich nicht die Schilderung jener Zustände, sondern die Erschließung ungekannter Lebenstiefen und die Charakteristik eigenartiger Menschen ist. Ohne ein Heimatkünstler im neuesten Sinne des Wortes zu sein, wußte Turgenjew, daß sich der Poet von seinem eigensten Boden nicht trennen darf. Kaum etwas hat ihn tiefer entrüstet, als die Verbreitung des Gerüchts, daß er beabsichtige, französisch oder deutsch zu schreiben. Er wußte wohl, was alles daran hing und welches Interesse der russische Radikalismus hatte, derartige Unmöglichkeiten zu behaupten. Grollend schrieb er dem Kritiker Semon Athanaßjewitsch Wengerow: „Eigentlich betrübte und verwunderte mich, aufrichtig gestanden, Ihre Vermutung, daß ich ‚einige' meiner Novellen (welche denn?) in deutscher Sprache geschrieben hätte. ‚Seine Originalnovellen sind französisch erschienen(!)' usw. Die Vermutung wurde bereits wiederholt in der Presse ausgesprochen, aber ich erblickte hierin immer die Absicht, mich zu verletzen. Bei Ihnen jedoch ist diese Absicht undenkbar, aber um so unerklärlicher sind mir Ihre Worte. Ich habe niemals im Leben eine einzige Zeile in einer anderen als in russischer Sprache veröffentlicht. Andernfalls wäre ich kein Künstler, sondern schlechtweg ein Taugenichts. Wie ist es möglich, in einer fremden Sprache zu schreiben, wenn man selbst in seiner Muttersprache mit den Gestalten, den Gedanken kaum fertig werden kann? Offen gesagt, diese Vermutung stimmt keineswegs mit dem ästhetischen Verständnis und dem kritischen Takt überein, den Sie wiederholt in Ihren Geistesprodukten an den Tag gelegt haben." (Turgenjew an S. A. Wengerow, Karlsbald, 24. Mai 1875.) Es hätte der begeisterten Ausrufe nicht bedurft, in denen Turgenjew schließlich die russische Sprache feierte, um gewiß zu sein, daß die Eigenart und die höchste Leistungskraft des Dichters aus dem Kern des russischen Wesens hervorwuchs, daß das Ursprünglichste und Individuellste seines Darstellungs-

vermögens unlöslich mit den unmittelbaren Eindrücken der heimatlichen Natur, der russischen Gesellschaft zusammenhängt und daß Turgenjew, trotz seines Lebens im Auslande, mit seiner Phantasie so vollständig an Rußland gebunden blieb, wie Ibsen an Norwegen. Die Apostrophe an die russische Sprache bezeugt aber, daß er dies Gebundensein, trotz allem, als ein Glück betrachtete. „In Tagen des Zweifels, in Tagen drückender Sorge um das Schicksal meines Heimatlandes — bist du allein mir Halt und Stütze, o du große, mächtige, wahrhaftige und freie russische Sprache. Wenn du nicht wärst — müßte man da nicht verzweifeln angesichts alles dessen, was sich daheim vollzieht? — Undenkbar aber ist es, daß eine solche Sprache nicht auch einem großen Volke sollte gegeben sein!"

Seine persönliche, im gewöhnlichen Weltsinn überaus glückliche Lage hatte Iwan Turgenjew in den Stand gesetzt, früh und lange bevor er seine literarische Laufbahn begann, die Bildung des Westens in jahrelangen ernsten Studien in sich aufzunehmen. Er wußte wohl, welche Gefahren ein gewaltsames Zerreißen vieler Bande und Fäden, die ihn an den väterlichen Boden knüpften, in sich schloß, „aber da half nichts! — Ich stürzte mich kopfüber in die deutsche Flut, denn ich hielt es für meine Pflicht, mich zu reinigen und umzuschaffen, und als ich endlich aus den Wellen wieder emportauchte, war ich ein Anhänger des westlichen Wesens geworden. Das bin ich auch geblieben." Doch diese Anhängerschaft blieb vor allen Einwirkungen des Flüchtlingstums bewahrt, und Turgenjews Glaube, daß „man mit sieben Wassern den ureigenen russischen Staub nicht vom Russen abzuwaschen vermöge", wurde durch den Besitz seines russischen Gutes ganz wesentlich gestärkt. Nicht nur mit dem Volk und der Sprache, sondern mit einem Stück russischer Erde blieb er verwachsen. Selbst als er sich im letzten Vierteljahrhundert seines Lebens für den dauernden Aufenthalt im Ausland entschieden hatte, kehrte er Jahr für Jahr auf Monate nach jenem Gute im Orelschen Kreise zurück, an das er noch auf seinem Sterbebett sehnsuchtsvoll dachte: „Wenn Ihr in Spaskoe seid, so grüßt mir mein Haus, den Garten, meine junge Eiche, grüßet die Heimat, die ich wahrscheinlich niemals wiedersehen werde!" Der Besitz dieses Gutes gab dem Leben des Dichters den festen Unter-, den farbenreichen Hintergrund, brachte ihm immer wieder zum Bewußtsein, was ihm Rußland gegeben, was es ihm auferlegt habe. Zurzeit, als er das „Tagebuch eines Jägers" und seine ersten Novellen schrieb, fühlte er sich mit allen edleren Naturen und erleuchteten Geistern seines Vaterlandes im völligen Einklang. Die Basis des russischen Sonderlebens, die Leibeigenschaft, galt dem Dichter schlechthin als der Fluch, der über Rußland lag, alle Hoffnung und Sehnsucht der Besseren sammelte sich in der leidenschaftlichen Bekämpfung der mit der Leibeigenschaft zusammenhängenden Zustände. Ob Turgenjew geglaubt hat, daß der große Tag, der seinen Hannibalsschwur, sich nie mit dieser russischen Überlieferung zu ver-

söhnen, überflüssig machte, noch in weiter Ferne liege oder ob er, in verzeihlicher Täuschung, die erlösende Wirkung der stamm- und geschlechtsverwandten westlichen Welt auf Rußland als unmittelbare und notwendige Folge der Aufhebung der Leibeigenschaft betrachtet hatte, jedenfalls nahm die russische Entwickelung eine Wendung, die den Dichter mit warmem, aber sorgenvollem Anteil, mit einem leise wachsenden Grauen vor der Zerklüftung und Zerrüttung des russischen Lebens erfüllte. Die Gärung der Geister, die seit den ersten sechziger Jahren entfesselt waren, brachte so viele widerspruchsvolle und fremdartige Erscheinungen, weckte Gefühle und Leidenschaften, die Turgenjew schlechthin verwirrend, vom Ziel ablenkend, erschienen. Das Urrussentum, der Panslawismus, das wilde Getümmel völlig neuer Zustände, in denen vor allen die Wortführer der radikalsten Anschauungen und einer wilden Abneigung gegen das übrige Europa hervortraten, preßten dem Dichter immer und immer wieder die Frage ab: „Sind wir wirklich so unselbständig, so schwach, daß wir jeden fremden Einfluß fürchten und uns mit kindischer Angstlichkeit gegen etwas verteidigen müssen, was uns schließlich doch nichts anhaben kann?“ Indem er um sich blickte und erkannte, welche Aufgaben seinem Volke und jedem einzelnen gesetzt waren, wie ohnmächtig der ungeheuren Realität dieser Aufgaben die „zielbewußten“ Losungen, die großen Worte, die nihilistischen Verschwörungen und das wirre philosophische und naturwissenschaftliche Geschwätz der russischen Jugend waren, bemächtigte sich seiner eine halb wehmütige, halb ironische Teilnahme am Wesen und an den Schicksalen eben dieser Jugend. Die Romane „Väter und Söhne“, „Rauch“ und „Neuland“ sind dauernde Zeugnisse für die Gewalt dieser Stimmung, die Turgenjew jahrelang beherrschte und ihm bittere und häßliche Zerwürfnisse mit den Hoffnungsreichen bereitete, denen jedes neue Schlagwort als ein neues Evangelium galt. Die Eigenart von Turgenjews Talent, die ihn zwang, empfangene starke Eindrücke der Wirklichkeit in sich zu vertiefen, zu erhellen, dann aber mit unbedingter Treue und Wahrhaftigkeit wiederzugeben, war rückhaltlos gepriesen worden, als er im „Tagebuch eines Jägers“ die traurigen Beobachtungen und die schwermütigen Gedanken verkörpert hatte, die mit der Leibeigenschaft der russischen bäuerlichen Bevölkerung zusammenhingen. Sie hatte Bewunderung erregt, als er (immer vor dem großen Umschwung) in „Rudin“ den russischen Menschen darstellte, der, an den Verhältnissen der Heimat und an sich selbst verzweifelnd, sein Leben für eine Sache hinwirft, die ihn nichts angeht. Sie hatte kaum Widerspruch gefunden, als der Dichter aus seinem eigenen Erleben und hundert ihm vertrauten Schicksalen heraus, in dem kleinen Roman „Das adlige Nest“ seinem Helden Lawretzky die Resignation lieh, sich in die Stille zu flüchten und hier unbeachtet für die Vermenschlichung seiner Bauern zu arbeiten. Aber sie erregte sofort den leidenschaftlichsten Widerspruch von rechts und links, als Turgenjew mit der alten

Kraft der Wahrheit und echt künstlerischem Eindringen in das Wesen neuer, von der Gärung des Tages ergriffener Menschengestalten die russischen Lebenserscheinungen der sechziger und siebziger Jahre darstellte, wie er sie sah. Als er in dem kalten, scharfen, rücksichtslosen, auf alle Ideale und alle Romantik hochmütig herabsehenden, gegen die Kunst und gegen alle ästhetischen Eindrücke des Lebens gleichgültigen, die Liebe zynisch leugnenden Basaroff den Typus eines werdenden Nihilisten schuf, hatte er keineswegs die ungereimte Absicht, das junge Geschlecht zu kränken, sondern gab der Überzeugung, „das Leben hat sie so gemacht", Ausdruck. Ja, selbst eine gewisse Sympathie mit diesem, seinen eigenen Lebensidealen so entgegengesetzten Menschen verleugnete Turgenjew nicht, Katkoff bemerkte ihm voll Unmut: wenn Basaroff auch nicht der Gegenstand einer förmlichen Apotheose sei, so sei er doch auf ein unverdient hohes Piedestal gestellt worden. Aber die russische Jugend vermochte sich weder darüber hinauszusetzen, daß der Dichter von „Väter und Söhne" die ganze Unfruchtbarkeit ihrer vermeintlich weltumwälzenden und welterneuernden Anschauung deutlich erkannte und beleuchtete, noch verzieh sie die Wendung, daß auch Basaroff, der neue, freie Mensch, Sklave der Liebe wird, und konnte sich am allerwenigsten damit aussöhnen, daß dieser Held, bevor er das geringste getan und ausgerichtet hat, dem einfältigen Zufall einer Blutvergiftung unterliegt. Ein gleiches Schicksal erfuhr Turgenjew nach dem Roman „Rauch". Wie ein Aufschrei des Dichters über die entsetzliche, rein äußerliche Bildungsfähigkeit der russischen Gesellschaft, die seelische Öde, die wurzellose Beweglichkeit der geistigen Interessen und der Stimmungen seiner Landsleute, die, schwankend, unbestimmt, flüchtig verwehend, wie Rauch und Dunst sind, klang es durch diesen Roman hindurch. Die russische Jugend wiederum wäre es wohl zufrieden gewesen, daß die geschnürte und lackierte Hohlheit des militärischen Rußland, der jungen Generale aus Zar Nikolais Schule, erbarmungslos dargestellt wurde. Aber daß Turgenjew mit dem gleichen Wahrheitsdrange auch die wilde, alles herabziehende, boshaft klatschende, von philosophischen Phrasen und naturwissenschaftlichen Hypothesen trunkene Opposition malte und diese um nichts verehrungswürdiger erschien, als ihre Gegner, gab neuen Anlaß zu Klagen und leidenschaftlichen Anschuldigungen. Und als endlich, um die Mitte der sechziger Jahre, die fortgesetzte Beobachtung der widerspruchsvollen heimatlichen Zustände, des stummen und lauten Kampfes zwischen dem alten und jungen Rußland, den Dichterblick Turgenjews auf rätselvolle Vorgänge und Menschen lenkte, die ins Volk gingen, um eine große Revolution hervorzurufen und wenn's hoch kam, jämmerliche, brutale Emeuten erzielten, die in sinnloser Hingebung und Unterwürfigkeit geistigen Führern vertrauten, von denen nicht einer wußte, was er eigentlich wollte, da wuchs der Sturm der Entrüstung wider ihn zum Orkan. Die Wahrheit von Gestalten wie Neschdanoff, Markeloff,

Osdrodumoff, wie Thekla Maschurin ließ sich freilich nicht leugnen, aber es war eine Wahrheit, die man weder hören noch sehen mochte und der tragische Ausgang Neschdanoffs wurde als Verurteilung von Gesinnungen gebrandmarkt, ohne die man nicht hoffen dürfe, zu einem neuen Rußland zu kommen. Turgenjew behielt mit der Voraussicht: „Hat man mich für ‚Väter und Söhne' mit Stöcken geschlagen, so wird man mich für ‚Neuland' mit Keulen schlagen!" nur zu sehr recht. Allein die Voraussetzungen wie die Forderungen der zahllosen Gegner Turgenjews waren gleich falsch: weder stellten die genannten Romane, Rußland einmal für die Welt genommen, Weltbilder dar, die Vollständigkeit beanspruchten, noch wäre der Dichter jemals imstande gewesen, um einer Tendenz willen, den gegebenen Boden wirklicher Lebenseindrücke zu verlassen. Er mußte die neurussischen Menschen und Typen sehen, wie sie waren, nicht wie er sie wünschte und andere sie träumten. Mit dem eigentlichen Grundzug seines Talents, sich allen Menschengestalten und Menschenschicksalen, deren Besonderheit ihn ergriff, rückhaltslos hinzugeben, blieb Turgenjew auch bei den Charakterbildern und Zustandsschilderungen der Romane „Väter und Söhne", „Rauch" und „Neuland" im vollen Einklang. Höchstens ließ sich beklagen, daß bei diesen Werken etwas anderes ungestüm begehrt wurde, als er geben konnte und daß offenbar die außerpoetische Augenblickswirkung früherer Schöpfungen des Dichters von einem Teil seiner Leser höher gewertet worden war, als ihre dichterische Wahrheit, Tiefe und Lebensfülle. Denn auch das traf nicht zu, was einzelne Beurteiler geltend machen wollten, daß Turgenjew mit den drei Zeitromanen sein ursprünglichstes und eigenstes Gebiet gewissermaßen verlassen habe. Vom Beginn seines Schaffens an hatte er bewußt und unbewußt die russischen Zustände und Überlieferungen als ein Ganzes, einen Boden, eine Atmosphäre, ja als ein Schicksal seiner Menschen angeschaut und poetisch verwendet. Es lag gar nicht in seiner Willkür, die Helden der viel angefochtenen Zeitromane Größeres erreichen und erleben zu lassen, er hätte damit die Willkür der Tendenz an die Stelle des echten und tausendfältigen Erlebnisses gesetzt. Der Zusammenhang und die Wechselwirkung des allgemeinen Geschicks und der besonderen Geschicke in Turgenjews Erfindungen, entging den revolutionär gestimmten Gemütern, die in diesen Romanen nicht Leben, sondern moralisierende Vorbilder suchten. Sie begriffen weder, daß die treulose Unbeständigkeit der Heldin von „Rauch", Irene, sich mit der wurzellosen Beweglichkeit der Gesellschaft deckt, in der sie lebt, noch verstanden sie, warum Litwinoff, der willenlose Held des gleichen Romans, nachdem ihn Irene zum zweitenmal verraten, nach Rußland und auf sein Gut heimkehrt, ja schließlich Tatjana noch heiratet. Sie hätten es gebilligt, wenn der getäuschte Schuldige sich einem nihilistischen Geheimbund in Zürich oder Genf angeschlossen oder mit brutaler, aber zweckloser Energie Sprengbomben geschleudert hätte.

In diesem Sinne hatte Turgenjew mit der absichtlichen Tendenzrichtung der neurussischen Literatur sicher nichts gemeinsam. Noch viel weniger jedoch fiel seine Dichtung unter den Begriff einer vom Leben gelösten oder über demselben stehenden akademischen Kunst. Von dieser schied ihn nicht bloß die vollsaftige Wirklichkeit, die Gemütskraft und das mannigfaltige, immer überzeugende Seelenleben seiner Gestalten, nicht bloß die Unmittelbarkeit der schweigenden, undurchdringlichen Natur in seinen Schilderungen, auch nicht allein die tiefe, traurige Resignation, die als ein Hauch seines persönlichsten Gefühls über seinen Schöpfungen liegt, sondern vor allem der Zug seines Wesens, der ihm die menschliche Erscheinung, das menschliche Schicksal, die menschliche Bedürftigkeit an sich teuer machte, ihn in verkümmerten, komischen, widerspruchsvollen Menschenbildern den wertvollen Rest und Kern erkennen ließ, der unsere Teilnahme an Vorgänge und Lebensäußerungen fesselt, die kein akademisch-idealistischer Künstler je beachtet oder auch nur erblickt hat. Diesem Zug seines Wesens entspricht es auch, daß Turgenjew der Novelle den Vorzug vor jeder anderen Form dichterischer Darstellung gab. Das individuelle Bedürfnis, allen Besonderheiten, die sein Auge fesseln, sogleich Seele und Schicksal zu leihen, deckt sich mit der Aufgabe der Novelle, durch einen nicht alltäglichen Vorgang eine neue Seite des Menschenlebens zu offenbaren. Als echter Realist schrak er vor der scheinbaren Alltäglichkeit und nüchternen Sprödigkeit keines Wirklichkeitseindruckes zurück, immer sicher, daß er jeder Gestalt und jedem Fall ihre verborgenen Reize und ihre eigentümliche Bedeutung abgewinnen werde. Wechselnd, wie die Motive seiner Novellen, ist auch der Ton seines Vortrags, grundverschieden die Wirkung, aber eindringlich und nachhaltig stehen Gestalten und Situationen der größeren wie der kleineren Novellen des Dichters in der Erinnerung, und die Stimmung, aus der der Dichter geschaffen hat, wogt in der Seele des Lesers nach und bettet sich nur zur Ruhe, um im geeigneten Augenblick in voller Stärke wieder zu erwachen. All diese Stimmungen, die aus unergründeten Tiefen zu quellen scheinen, strömen letzten Endes in die eine große, traumhaft bange Stimmung zusammen, aus der die Rätselfrage des Warum? und Wozu? halb erstickt hervortönt.

Das Talent zur echten Novelle erhebt schon im Tagebuch des Jägers einzelne der Skizzen, wie vor allen „Der Wehrwolf“ und „Jermolai und die Müllerin“, zu selbständigen Erzählungen, denen die eigenartige Mischung von anschaulicher Wirklichkeit und leise hindurchzitternder Melancholie des Dichters ihren fesselnden Reiz gibt. Freilich waren diesen ersten Meisterstücken einige realistische Erzählungen, „Der Jude“, „Der Raufbold“, „Peter Petrowitsch Karatjew“, „Petuschkow“, voraufgegangen, in denen sich der erste Fanatismus des Wahren, die Vorliebe für das charakteristisch Häßliche scharf und hart in den Vordergrund drängte. Doch die eigenste Natur

Turgenjews, der Gemütsanteil, den er an den Stiefkindern des Glücks, an den Menschen nimmt, die durch ein dunkles Etwas, durch eine verborgene Macht oder Laune der Natur, durch die grauenhafte Willkür dessen, was wir Zufall nennen und was als unfaßbare Macht über dem Leben waltet, zu Boden geworfen oder gebeugt werden, verleihen allen folgenden Novellen tiefere Beseelung. Gleichviel, ob er, wie in „Rudin“ und der größeren Erzählung „Das adlige Nest“, Menschen ins Auge faßt, die im Weltsinn eine gewisse Bedeutung zu beanspruchen haben oder wie im „Tagebuch eines Überflüssigen“ einen der Zahllosen schildert, deren Leben ihnen gleichsam unter den Händen ins Nichts zerronnen ist. Der Überflüssige, der, dahinsiechend, fühlt, daß er vor der dunkeln Pforte steht, an die so wenige klopfen mögen und die sich doch für alle öffnet, wird vom Gefühl übermannt, sich, festhaltend und rückschauend, Rechenschaft über die Einzelheiten seines armen Lebens, über die Ursachen seiner Einsamkeit zu geben und noch in diesen letzten dunkeln Träumen von der trostlosen Prosa des Alltags in Gestalt der Wirtschafterin Terentjewna unablässig gekreuzt und schrill gestört. Terentjewna mit ihrem Vorschlag, eine Tasse Tee zu trinken und zu Bett zu gehen, ist nicht bloß eine nüchterne Gestalt, sie wirkt als ein satirisches Symbol der Armseligkeit, die selbst die Tragik des vernichteten Menschendaseins ins Platte herunterzieht. Obschon es dem „Tagebuch eines Überflüssigen“ nicht an einer spezifisch russischen Färbung fehlt, so ist das Motiv ein ganz allgemeines, der unselige Held der Novelle wäre in allen Winkeln der zivilisierten Welt zu finden. In „Rudin“ und „Das adlige Nest“ hingegen sind alle Voraussetzungen spezifisch russische; das dumpfe Gefühl der Zwecklosigkeit jeder Existenz, die sich nicht als Nagel und Stift in dem ungeheuren Triebrad der russischen Macht verbrauchen lassen will und doch daran verzweifeln muß, für ihr inneres Leben und ihren höheren Drang irgend eine Betätigung zu finden, floß aus des Dichters eigener Seele in Gestalten wie Rudin und Lawretzky hinüber. Die tiefe Einsamkeit, in die Lawretzky versinkt, nachdem die beste Hoffnung seines Lebens, die Hoffnung auf ein junges Glück mit Liese Kalitin, durch das Wiedererscheinen der ungetreuen Warwara Pawlowna vernichtet worden ist, hat etwas von Turgenjews eigenem, zurückgezogenem Leben in Spaskoe. Und Dimitri Rudin, dem es mit all seinen Gaben und all seiner Selbstlosigkeit an dem Etwas gebricht, ohne das sich weder die Herzen der Menschen erwärmen, noch ein weibliches Herz sich erobern läßt, Rudin, der „sich mit wahrer Gier vollständig hingibt und sich doch nicht hingeben kann“, scheint etwas von der Sprödigkeit und der ungestillten Liebessehnsucht in sich zu tragen, die auch Turgenjews Schicksal war. Doch die Verknüpfung der Erlebnisse Rudins wie Lawretzkys mit russischen Zuständen und Sittenbildern, mit Erinnerungen an die Tage Alexanders I., ja Kaiser Pauls und Katharinas II., mit lebendigen Eindrücken aus den Kreisen der Dekabristen

und ihrer Geistesverwandten, mit hundert kleinen besonderen Zügen russischen geselligen Verkehrs und den eindringlichen Naturschilderungen, die den Schauplatz der Vorgänge so wundersam verdeutlichen, gibt jenen Novellen neben der Wirkung starker Motive und subjektiver seelischer Belebung den geheimnisvollen Reiz des Fremdartigen.

Dieser Reiz des Fremdartigen oder besser des Nationalen, für uns Westeuropäer Fremdartigen, kehrt in der ganzen Folge Turgenjewscher Meisternovellen wieder. Nichtsdestoweniger gilt es zu unterscheiden zwischen der Gruppe von Novellen, in denen der russische landschaftliche und gesellschaftliche Hintergrund, das Zuständliche nur untergeordnete Bedeutung hat und Begebenheit, Konflikt und Gestalten mit voller und ergreifender Unmittelbarkeit zu uns sprechen, und einer anderen Gruppe, in der das Motiv der einzelnen Novellen, sehr oft auch die Charakteristik der handelnden oder leidenden Menschen, mit russischen Besonderheiten unlöslich verwachsen sind. Der ersten Gruppe gehören die Prachtstücke an, die Turgenjews höchsten poetischen Aufschwung bezeichnen und jeder Gefahr der Veraltung durch ihren bleibenden Gehalt, wie durch ihre künstlerische Vollendung entrückt sind. In der zweiten Gruppe treffen wir auch Novellen wie: „Mumu", „Das Abenteuer des Leutnants Jerjunow", „Der Brigadier", „Der Fatalist", „Das Wirtshaus an der Heerstraße" und „Punin und Baburin", lauter Geschichten, in denen die Überlieferungen Altrußlands: die zarische Allmacht, die Leibeigenschaft, der Dienst und die schrankenlose Beamtenwillkür, die Mischung russischer Sitte und fremdländischer Bildung, selbst die vergänglichen Einflüsse der Mode und der Tageskunst, eine besondere Rolle spielen. Man kann keine dieser Geschichten lesen, ohne einen gewissen Anteil an dem Boden und dem „Milieu" zu nehmen, dem sie entsprungen sind. Daß Turgenjew sich nie und nirgends mit der Sittenschilderung begnügt und den rein poetischen Gemütsanteil auch an den Menschengestalten, in „Mumu" selbst an einer Tiergestalt, dieser Erfindungen weckt, braucht kaum gesagt zu werden. Die Wirkung seiner Sympathie fordernden, seelisch belebenden Beobachtung erscheint in diesen Novellen um so wunderbarer und stärker, als er sich nicht entbrechen kann, die Individualisierung bis zur Karikatur zu steigern. Thorsch hebt in seiner geistvollen Studie ganz richtig hervor, daß es sich hier um eine Anzahl „seltsamer Physiognomien, eigenartig verkrüppelter Organismen handle, die durch die Fülle dessen, was sie vom Natürlichen unterscheidet, die Aufmerksamkeit des Schilderers reizen und ihn zur Karikatur herausfordern". Man erinnere sich an Leutnant Jergunow, der seinen Schnurrbart mit persischer Tinktur färbt, die mehr ins Rötliche und Grüne, als ins Schwarze spielte, der aus Furcht vor Blutandrang nach dem Kopfe niemals Bücher las, und im ganzen ein sehr achtbarer Edelmann war, obschon er es liebte, beim Whist mit seinen kleinen grauen Augen in die Karten seines Nachbars zu schielen,

was er aber weniger aus Gewinnsucht, als aus ökonomischen Rücksichten tat, da er es nicht liebte, unnütz Geld zu verlieren. Oder an den Sekondeleutnant Ilia Stepanitsch Tegleff im „Fatalisten", dessen künstlich unbewegliche Gesichtszüge mit den kleinen Augen, grünen Augensternen und gelben Augenwimpern, mit den ungleichen Augen: „das rechte lag ein wenig höher als das linke und das Augenlid des linken Auges hob sich weniger als das des rechten", ihm einen schläfrigen, wunderlichen Ausdruck geben und beständig Unzufriedenheit, vereint mit Unentschlossenheit, ausdrückten. „Es war, als ob er stets bei sich selbst einen Gedanken verfolgte, den zu fassen ihm nie gelingen wollte." Oder endlich an Punin und Baburin, das unzertrennliche Paar der gleichnamigen Novelle, Punin mit dem spitzen, haarlosen Schädel, mit dem langen Gesicht und der merkwürdigen Nase, die, gewunden wie eine Schote, über die aufgeworfenen Lippen hinabhängt, und der schwarzhaarige Baburin mit dem dunklen blatternarbigen Gesicht, der hakenförmigen Nase, den dichten Brauen, unter denen die grauen Augen ruhig und wehmütig hervorblicken. Aber all diese Elemente komischer Charakteristik mindern weder den tief wehmütigen Anteil des Dichters am Geschick dieser Menschen, noch seine Fähigkeit, ihnen einen Zug von geheimer sympathischer Wirkung zu leihen. Das Abnorme und Absonderliche hat für Turgenjew nur die Bedeutung einer wunderlichen Form menschlicher Begrenztheit und Bedürftigkeit; auch in ihr lebt etwas, das ihre Träger zwar nicht über das unerforschliche Schicksal hinaushebt, doch wert ist, diesem Schicksal entgegengestellt zu werden.

Zwischen diesen Novellen, die in einem gewissen Sinn zugleich russische Sittenbilder bleiben, und jenen, die in einem höheren Sinne Weltoffenbarungen sind und aus denen das volle, leidenschaftliche Gefühl des Dichters für des Lebens Herrlichkeit und Leid in die Seele seiner Leser hinüberschwillt, steht eine Novelle von höchster Macht, Kraft und Eigenart: „Der König Lear der Steppe". Die Charakterzeichnung des Helden dieser Erzählung, Martin Petrowitsch Charloff, und die besondere Weise, in der sich der schnöde Undank seiner Töchter Anna und Eulampia Martinowna, die mit Regan und Goneril vollkommen wetteifern können, gegen den gütigen Vater vollzieht, die Schilderung der Zustände auf einem kleineren russischen Gute, die Schlußwendung, nach der die jüngere der Charloffschen Töchter als Gottesmutter bei der Sekte der Chlisti endet, reihen den „König Lear der Steppe" den Erzählungen an, die ihre stärksten Wurzeln in Turgenjews Heimateindrücken haben. Doch das eigentliche Motiv der Meisternovelle: der Zusammenstoß des weltfremden unerschütterlichen Selbstgefühls und der beinahe kindlichen vertrauenden Güte des zyklopenhaften Landedelmannes, der seinen Töchtern alles rückhaltlos gegeben hat, mit der gemeinen, ganz alltäglichen Herzenskälte und nüchternen Selbstsucht, die sich ihrer Trefflichkeit rühmt und jedes Recht wie jeden Vorteil der Welt auf ihrer Seite

hat, und der tragische Ausgang, bei dem der riesige, zum äußersten getriebene Martin Petrowitsch seinen unnatürlichen Kindern das Dach und das Haus über ihrem Kopf mit eigenen Händen zerstört und dabei den erlösenden Tod findet, sind von so elementarer leidenschaftlicher Gewalt, so tiefer, allergreifender Wahrheit, daß „Der König Lear der Steppe“ zu Turgenjews vollendetsten, bleibend wirksamen Schöpfungen zählt. Gestalten wie der bösartige Schmarotzer „Souvenir“ Bitschkoff, wie der Major Gitkoff, Genrebilder wie die Übergabe des Charloffschen Gutes, mit der Gerichtskommission, den knechtischen, staunenden Bauern und dem nachfolgenden Frühstück, mögen spezifisch russisch heißen. Aber die inneren Kämpfe und der zum Wahnsinn wachsende Zorn Charloffs, die Gewissensbisse, die ihn foltern, ihn ausrufen lassen: „Hättest du jemand in deinem Leben geholfen, Almosen gespendet, deinen Bauern die Freiheit gegeben. Jetzt werden dir ihre Tränen heimgezahlt. Welch Schicksal haben sie jetzt. Tief war ihr Elend schon zu meiner Zeit, die Sünde will ich nicht verheimlichen, doch jetzt ist es bodenlos! Alle diese Sünden habe ich auf mein Gewissen genommen; mein Gewissen habe ich für meine Kinder geopfert!“ das letzte wilde Auflodern einer ursprünglich gewaltigen Natur: „Ein Adler war ich und bin euretwegen zum Wurm geworden, und ihr — ihr habt den Wurm zertreten wollen!“ und der Tod und das ihm folgende Volksgericht könnten sich in jeder Umgebung ereignen und würden in jeder die gleiche erschütternde Wirkung hervorrufen. Und ganz aus dem innersten Kern von Turgenjews Seele und Weltanschauung stammt die Betrachtung, zu der sich der Erzähler erhebt, als er nach langen Jahren Anna Martiowna, die älteste Tochter des unglücklichen Charloff, dem man's „angetan hat“, wie seine Bauern sagen, in Glück und Wohlsein wiedersieht. „Sie selbst, ihre Familie, ihre ganze Umgebung atmete innere und äußere Zufriedenheit und die angenehme Ruhe der geistigen und körperlichen Gesundheit! Inwieweit sie dies Glück verdiente — ist eine andere Frage. Solche Fragen stellt man sich übrigens nur in der Jugend. Alles in der Welt, das Gute und Schlechte wird dem Menschen zugeteilt nicht nach seinem Verdienst, aber nach bis jetzt unbekannten, doch logischen Gesetzen, auf die näher einzugehen ich nicht wagen kann, obwohl es mir manchmal scheint, als ob ich eine, wenn auch nur dunkle Vorstellung von ihnen hätte!“

In der Gruppe der Novellen Turgenjews, in denen die Liebessehnsucht des Dichters, das stärkste aller Gefühle, das Rätsel im Welträtsel, die Liebe, bald als die reinste, beglückendste innere Macht, bald als dämonische, den Menschen verzehrende Gewalt dargestellt wird, zeichnet sich die schöne Novelle „Frühlingswogen“ durch die kühne Symbolik aus, mit der in den Abenteuern Sanins die beiden Erscheinungsformen der Liebesleidenschaft, die tausendfach ineinander übergehen, beide in voller, starker Gegensätzlichkeit hart aneinander gerückt und von dem gleichen Menschen innerhalb

weniger Tage erlebt werden. Der entzückende Einsatz dieser köstlichen Erfindung, die plötzliche, aber warme, reine, beseligende Leidenschaft Sanins für die schöne Gemma, die Tochter der italienischen Konditorfamilie in Frankfurt, die, gesund an Leib und Seele, unbewußte Hoheit und anmutige Heiterkeit verbindet, hat ihr düsteres Gegenstück in der pflicht- und willenlosen Schnelligkeit, mit der Sanin der berauschenden Versuchung erliegt, die ihm Maria Nikolajewna Polosow bereitet, die Frau, die den Dichter an einen Habicht gemahnt, der einen gefangenen Vogel in seinen Krallen hält. Und doch ist auch dies Gegenstück, wie der helle, frühlingshafte Beginn der Novelle, in Licht und Farben getaucht, der schwüle Gewittertag in den Bergen, der Sommerduft in der Waldschlucht, die Sanins Niederlage und Marias Sieg umhauchen, rücken uns den Zauber trunkenen Sinnenglückes nicht minder nahe, als die Lenztage die Seligkeit hoffnungsreicher Jugendliebe. Und auch ohne die Briefe, die nach vielen Jahren zwischen dem alt gewordenen Sanin und der nach Amerika verschlagenen Gemma gewechselt werden, wüßten wir, daß Sanin an dem Abenteuer mit Maria Polosow zerbrechen, daß Gemma die Treulosigkeit Sanins mit der reinen Kraft ihres Wesens überwinden mußte. Doch erst in der wehmütigen Abendstimmung jener Briefe klingt der Grundton der „Frühlingswogen" harmonisch aus.

Zu gleicher Höhe klassischer Vollendung wie „Frühlingswogen" erhebt sich die große Novelle „Helene", obschon ihre Erfindung um ein gut Teil herber, ihr Nachklang viel trauriger ist. Auch sie ist in besonderer Art ein hohes Lied der Liebe und schließt in ihrer Tragik Wonne und Weh opferwilliger, reiner Leidenschaft ein, die nach der Welt nichts fragt, wenn sie das Geliebteste beglücken kann. Die Hingebung, in der Helene Nikolajewna Stachow dem Bulgaren Insarow sich selbst, ihr Leben und ihre Zukunft vertraut, an seiner Seite dem Unglück und dem Tode entgegenschreitet, sich von ihrer Familie löst und nach Insarows Scheiden in alles beherrschender Erinnerung an den Einziggeliebten auf alles fernere Leben verzichtet, hat in ihrer Tiefe und Schlichtheit kaum ihresgleichen. Das Mädchen besitzt den Mut, der dem Manne fehlt; wenn er nicht sprechen kann, so vermag sie es, er zwingt sie, ihre Liebe zu gestehen, und als es geschehen, als sie in seinen Armen liegt, ist Insarow noch immer keines Wortes mächtig, und Helene bedarf keiner Erklärung. „Er hielt sie umschlungen, er liebte sie ja, was wollte sie noch mehr auf der Erde. Tiefen himmlischen Frieden fühlte sie in ihre Seele einziehen, den Frieden, den nur ein reines Glück gewährt und das Bewußtsein, sein Ziel erreicht zu haben. Sie wollte nichts mehr, sie wünschte nichts mehr, sie besaß in diesem Augenblick alles, was das Leben zu bieten vermag." Und weil es so ist, bleibt Helene fest in ihrer Liebe, läßt sich durch Vorstellungen und Warnungen, die Boris Insarow als heilige Pflicht erachtet, keinen Augenblick beirren, hat immer nur die Antwort: „Ich weiß alles! Ich liebe dich, mein Geliebter!" Und so zieht

sie mit ihm, dem Mutigen, aber von der Krankheit schon Ergriffenen, nach seinem fernen Heimatlande, wo er gegen die Türken kämpfen will. Daß er dahin nicht kommt, in Venedig vor der Schwelle des geträumten Tatenlebens seiner Krankheit erliegt, ist eine der dunkeln Unvollkommenheiten alles Menschlichen, die vor Turgenjews Blick offen liegen. Bis zuletzt wissen wir kaum, ob Insarow die hohe, schlichte, wunderbar reine Liebe des jungen Weibes verdient, das sich ihm vertraut und gegeben hat. Doch über jeden Zweifel hinaus wirkt die alles überwältigende Liebeskraft des wahrhaftigen, stolzen Mädchens, die von ihrer Liebe in raschem Übergang zur Märtyrerin gemacht wird, aber mitten im Schmerz keinen Augenblick Reue fühlen kann, daß sie sich selbst treu geblieben ist.

Auch in den kleineren Novellen von seelischer Tiefe und feiner Stimmungskraft, in „Erste Liebe", „Faust", „Ein Briefwechsel", findet Turgenjew vor allem den Ausdruck für die süße Bitterkeit der mächtigsten Leidenschaft. Wie das Aufrauschen eines Springquells erfrischt uns in der „Ersten Liebe" das Erwachen des ersten so unsagbaren als unvergeßlichen Glückgefühls, der Gegensatz zwischen dem träumerischen Entzücken des halbreifen Jünglings, dem sich Sinaide zuneigt, nur um neben der heißen, willenlosen Leidenschaft, die sie für den Vater des jungen Helden erfüllt, auch den Genuß einer gläubigen, unentweihten Hingebung zu haben. In der Wiedergabe dieses Jugendglücks nimmt Turgenjew schon 1854 die Stimmung vorauf, die ihn zwanzig Jahre später an J. P. Polonski (Paris, 21. Februar 1873) schreiben ließ: „Für einige Wochen der Jugend, der dümmsten, gebrochenen, geknickten Jugend, wenn es nur Jugend ist, gäbe ich nicht bloß meinen Ruf hin, sondern auch den Ruhm eines wirklichen Genius, wenn ich ein solcher wäre. Du wirst fragen, was ich dann beginnen würde? Ich liefe, wenn auch nur zehn Stunden hintereinander, mit der Flinte den Rebhühnern nach, ohne Halt zu machen. Auch dies genügte, und daran kann ich jetzt schon gar nicht mehr denken." Und wiederum in der Novelle „Faust" (die eine so feine Huldigung des russischen Dichters für Goethe einschließt) erhalten wir das Gegenbild der zu früh erwachten Seele, die zu spät erweckte. Frau Jelzow hat sich gegen die Dichtung als eine seelengefährdende Macht abgeschlossen, und nun brechen, als sich der Zauber des „Faust" vor ihr erschließt, Dichtung und Liebessehnsucht mit gleicher Gewalt auf sie herein, und der späte Seelenrausch endet in einem frühen Tode der Heldin. Die Novelle „Ein Briefwechsel" erscheint beinahe wie eine Parodie der Grundmotive in „Frühlingswogen". Die Anknüpfung der sechsundzwanzigjährigen Maria Alexandrowna mit dem jungen Alexei Petrowitsch erfolgt zurückhaltend, beinahe widerwillig, ganz allmählich erst erwacht in der lebensgeprüften Heldin eine leise Zuversicht, in ihrem Korrespondenten den Freund ihrer Seele gefunden zu haben. Da bricht über den jungen Mann, der in erster Jugend den Himmel erstürmen

wollte, dann für das Wohl der Menschheit und der Heimat geschwärmt hat, endlich daran dachte, sich ein häusliches Glück zu gründen, die dämonische Liebe herein, die kein Gefühl, sondern eine Krankheit ist, die sich des Menschen ungebeten, plötzlich, gegen seinen Willen auf Leben und Sterben bemächtigt, die ihr Opfer packt wie der Geier das Küchlein. Alexei Petrowitsch verliebt sich in eine Tänzerin, von der er nichts weiter zu sagen weiß, als daß sie herrlich gewachsen, im übrigen seelenlos träg', gegen ihren Anbeter völlig gleichgültig sei. Doch gehört er ihr, wie der Hund seinem Herrn, reist ihr nach, holt sich eine tödliche Erkältung, stirbt an der Schwindsucht und nimmt in einem letzten Briefe von Maria Alexandrowna Abschied und hinterläßt ihr die Lehre, daß das Leben nur den nicht betrügt, der über dasselbe nicht nachdenkt, nichts von ihm fordert und ruhig seine spärlichen Geschenke genießt.

Die geheimnisvolle Willkür des Lebens, die Menschen wider ihren Willen zusammenführt und gegen ihr innerstes Gefühl auseinanderreißt, hat Turgenjew in Novellen wie „Assja", „Drei Begegnungen", „Eine Unglückliche" mit voller Mannigfaltigkeit und dem Anhauch elegischer Lyrik, der durch die besten seiner Erzählungen hindurchgeht, gespiegelt. Inmitten der Betrachtung jener unerklärbaren Tragik des Menschenloses wacht doch immer wieder die Erinnerung an die Stunden froher Täuschung, das Gefühl, daß das Leben ein Schatz sei, die Überzeugung, daß das Glück des Menschen darin bestehe, gegen die Gesetze der Logik zu handeln und sich vom Augenblick fortreißen zu lassen, in der Seele des Erzählers auf. Sie gibt, im Verein mit der Zuversicht des Dichters, daß dem Menschen unter allen Umständen eine Entsagungskraft bleibe, die ihn gegen die härteste Unbill des Daseins feit, dem Pessimismus auch seiner dunkelsten Lebensbilder eine beruhigende, ja erhebende Wirkung. Es ist, nach Carlyles Wort, eine innere Musik in diesen Erfindungen, die um so weniger verstummen kann, als sie die Wehmut, die Sehnsucht, die Zuversicht, alle Geheimnisse einer ernsten und großen Natur offenbart.

Wie tief bescheiden er von seinem eigenen Ruhm dachte, bezeugt die Stelle eines seiner Briefe an J. P. Polonski (16. Dezember 1868), in der es heißt: „Als die Leute auf der Erde sich einbildeten, daß unser Kügelchen das Zentrum der Welt sei, da haben sie allem Irdischen eine übertriebene Bedeutung zugemessen. Der Gedanke, daß in etwa fünfzig Jahren von Deiner Tätigkeit kein Stäubchen bleiben wird, wirkt sehr abkühlend auf die Eigenliebe, obschon andererseits diesem Gedanken nicht nachgegeben werden darf, denn sonst müßte man alle Arbeit wegwerfen. Aber das Glück der Menschen besteht darin, daß sie gegen die Gesetze der Logik handeln und von den Gefühlen des Augenblicks sich fortreißen lassen. Deine Nase ist

zum Pfeifen eingerichtet und Du wirst pfeifen, gleichviel, ob es Nutzen bringt oder nicht."

Bald nach Turgenjews Tode hat die Veröffentlichung seiner Briefe und Erinnerungen zu mancherlei Auseinandersetzungen mit Landsleuten und namentlich mit jenen Franzosen geführt, die in den siebziger Jahren seine regelmäßigen Tafelgenossen bei Brébant in Paris, bei den Diners der „ausgepfiffenen Dramatiker" waren. Alle verhaltenen Feindseligkeiten, alle Mißbilligungen, die Turgenjews in seinen Jugenderlebnissen und späteren Erfahrungen wohlbegründeter Hang zur Einsamkeit erfuhr, alle alten Anschuldigungen, daß er krankhaft kleinlich, eitel, unentschlossen, zweideutig gewesen sei, hefteten sich an die Fersen des Toten. Schon ein Jahrzehnt vor seinem Scheiden hatte der Dichter voraufgefühlt, welch ein Strom absurder Anklagen wider ihn entfesselt werden würde und hatte in einem Briefe an eine russische Freundin (Bougival, 18. August 1874) das schlichte, aber stolze Wort gesprochen: „Die ‚Alte' (die Kritik, die vielberufene ‚öffentliche Meinung') wirft mir Mangel an Überzeugung vor. Hierauf kann meine dreißigjährige literarische Tätigkeit als Antwort dienen. Nicht einer einzigen Zeile, die ich geschrieben habe, brauche ich mich zu schämen und keine einzige zurückzunehmen. Möge nur irgend ein anderer dasselbe sagen können." Und es ist keine Frage: das Charakterbild des Menschen und die letzten bleibenden Eindrücke seiner schöpferischen Kunst decken sich bei Turgenjew durchaus. Eine edle, von Güte und Mitleid, mit allem, was menschlich ist, erfüllte Seele, eine Individualität, die in aller Verwöhnung eines aristokratischen Daseins die Schlichtheit der ursprünglichen Gefühle bewahrt, eine an den uomo singolare der Renaissance gemahnende vielumfassende, freie Bildung und ein geläuterter künstlerischer Geschmack, die der Sohn des neunzehnten Jahrhunderts doch weit niedriger anschlägt als die Menschen der Renaissance, weil er wohl weiß, wie wenig beide den höheren Antrieben des Gemüts, des ehrlichen Wahrheitsdranges, der gewissenstiefen Empfindung gegenüber zu bedeuten haben, ein früh erwachendes, immer stärker werdendes Bedürfnis zur Stille, das grundverschieden von der Weltflucht mittelalterlicher Mystiker und ihr doch verwandt ist, instinktiver Abscheu gegen Fratze und Phrase und daneben die Demut, die auch der Fratze und Phrase gegenüber noch prüft, ob nicht in ihr ein Keim des Bessern verborgen sein könne, sie ergeben sich aus allem, was wir von seinem Leben wissen, was seine Briefe und die Schilderungen seiner Freunde bezeugen. Diesen Eigenschaften des Menschen entspricht der entschiedene Drang der Turgenjewschen Dichtung, das menschlich Echte, Ergreifende und Anteilfordernde in jeder Hülle, in allen Gesellschaftsschichten, selbst unter der Verkleidung des Komischen und Grotesken, zu suchen. Ihnen entspricht die Vorliebe des Dichters für die schweigsamen, verschlossenen, tief innerlichen Naturen, die nur unter besonderen Umständen ihr eigentliches Wesen

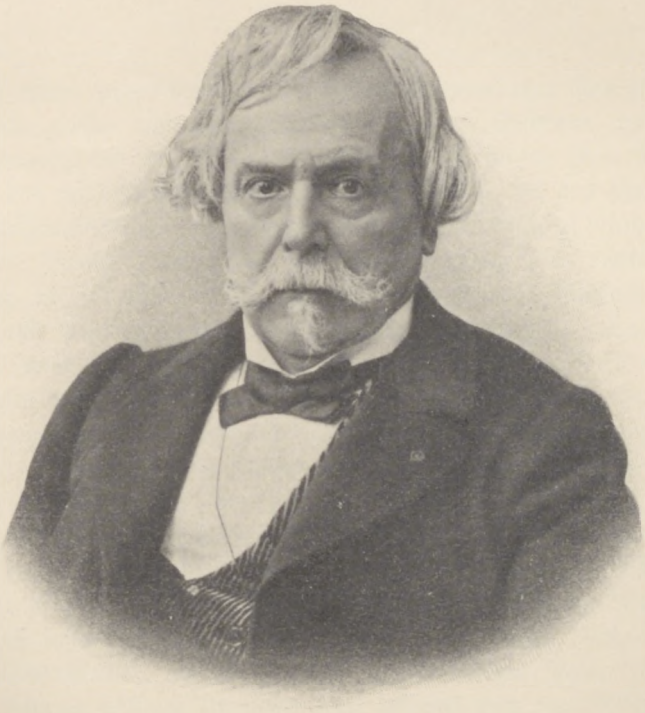
und verborgenes Verdienst enthüllen. Ihnen entspricht die künstlerische Reife, die wunderbare Klarheit und einfache Bestimmtheit seiner erzählenden Darstellungen, in denen (nach einem Wort von Berthold Thorsch) „die tiefste Bildung künstlerisch verarbeitet ist, aber die Elemente dieser Bildung nicht offenbar werden". Mit der Schätzung, die der Mensch Turgenjew für das menschlich Wahrhafte, für die Kraft des Gemüts und Gewissens in sich trug, stimmt die Gleichgültigkeit überein, die der Dichter den Trägern von Macht, Erfolg und geräuschvoller Aktion gegenüber an den Tag legt. Die Stille der Seele, die ihm selbst Bedürfnis und die doch mit starker Lebensempfindung erfüllt ist, leiht der Dichter zahlreichen seiner Gestalten, die in der Erinnerung leben, aus der Erinnerung heraus erzählen und schildern. Die tiefste Sehnsucht des Menschen nach Wahrheit, die ihn zu der Demut führte, seine eigenen Lebenserkenntnisse und Eindrücke doch immer noch mit einem Schimmer des Zweifels zu umweben, eines Zweifels, der mit der romantischen Ironie nicht verwechselt werden darf, sondern eine sehnsüchtige Hoffnung einschließt, daß das Leben nicht ganz so sein möchte, wie er es geschaut hat, daß es etwas bergen könne, was ihm unenthüllt geblieben ist, hat sich im Künstler zum leidenschaftlichen Verlangen gesteigert, überall das Letzte, Geheimste, Beste menschlicher Individuen zu ergründen. Sie belohnt den Dichter mit unvergänglichen Offenbarungen und gibt ihm die Zuversicht, daß etwas von seiner Lebensarbeit unvergänglich bleiben und unvergänglich weiterwirken werde.

Wie eine Fülle von Lichtstrahlen in einem Juwel gesammelt sind, tritt die vornehme, liebenswürdige Selbstlosigkeit des Mannes, die leidenschaftliche Liebe des großen Schriftstellers zu der russischen Literatur, der er sein Leben geweiht hatte, aus dem letzten Briefe Turgenjews an den Grafen Leo Tolstoi uns vor Augen, an denselben Mann, den kurzsichtige und ärmlich einseitige Augenblicksmenschen als Turgenjews Überwinder, Zertreter und Vernichter priesen. Am 28. Juni 1883, zwei Monate vor seinem Tode, schrieb Turgenjew aus Bougival: „Lieber und teurer Leo Nikolajewitsch! Ich habe Ihnen lange nicht geschrieben, denn ich lag und liege, kurzweg gesagt, auf dem Sterbebette. Genesen kann ich nicht, und es ist gar nicht daran zu denken. Ich schreibe Ihnen aber in der Absicht, Ihnen zu sagen, wie sehr ich mich freue, Ihr Zeitgenosse zu sein und Ihnen meine letzte und aufrichtige Bitte vorzutragen. Mein Freund, kehren Sie zur literarischen Tätigkeit zurück. Es stammt ja dieses Ihr Talent dorther, woher alles andere kommt. Ach, wie glücklich wäre ich, könnte ich glauben, daß meine Bitte bei Ihnen Erfolg hat!! — Ich bin ein Mensch, mit welchem es zu Ende geht — die Ärzte wissen nicht einmal, wie sie meine Krankheit nennen sollen, névralgie stomacale goutteuse. Ich kann weder stehen, noch essen, noch schlafen, aber was rede ich! Es ist sogar langweilig, dieses alles zu wieder-

holen! Mein Freund, großer Schriftsteller des russischen Landes, beachten Sie meine Bitte!"

Man hat, indem man sich dieses Briefes erinnert, ein Gefühl, als ströme alles Licht, das aus Turgenjews Seele über die ergreifendsten seiner Erfindungen, die besten seiner Gestalten und Schilderungen gefallen ist, zu seinem Bilde zurück und zweifelt nicht, daß ihn die Nachwelt in diesem Lichte sehen wird.

# Die Gebrüder Goncourt.



Edmund Goncourt.

Vier etwas schwankende und unsichere Erinnerungen sind es, die bei dem großen und täglich größer werdenden Publikum unserer Zeitungen, das die Namen der Schriftsteller kennt, ohne ihre Werke zu lesen, das persönliche Verhältnisse rascher auffaßt, als das innere Wesen und die treibenden Kräfte schöpferischer oder kritischer Naturen, durch Nennung der Namen Edmond und Jules de Goncourt wachgerufen werden. Man weiß, daß diese beiden Brüder in einer seltenen, ja einzigen Lebens-, Geistes- und Arbeitsgemeinschaft aufwuchsen, bis an das Lebensende des jüngeren, Jules, in dieser Gemeinschaft verharrten, daß aus ihrer gemeinsamen Arbeit eine Folge kultur- und kunstgeschichtlicher und biographischer Bücher hervorging, daß Edmond und Jules de Goncourt auch Romane und Schauspiele gemeinsam schufen, daß bei diesen gemeinsamen Werken der Anteil des einen und des anderen ununterscheidbar ist, ja daß die Bücher, die der ein Vierteljahrhundert länger lebende Edmond allein schreiben mußte, keine andere Abweichung von den gemeinsamen Schöpfungen zeigen, als etwa eine größere Reife, die sich voraussichtlich auf den jüngeren Bruder mit erstreckt haben würde. — Man weiß ferner, daß diese französischen Schriftsteller, im Besitz einer auskömmlichen Rente, ihren literarischen Weg in völliger Unabhängigkeit betreten und, dem Mißwollen der Kritik, der Sprödigkeit des Publikums trotzend, entschlossen verfolgt hatten. — Man erinnert sich, daß sie leidenschaftliche Sammler waren und durch ihren Forscher- und Sammeleifer Kenner des französischen achtzehnten Jahrhunderts, namentlich der Frauenwelt jener Zeit, dazu die feinsten Beurteiler der durch ihre Bemühungen zu neuen Ehren gelangten Rokokokunst wurden, daß ihre Liebe für das Originelle, Seltsame, Farbige sich über ein weites Kunstgebiet, von der japanischen Gewerbekunst bis zum genialen Zeichner des Pariser „Charivari“, Paul Gavarni, erstreckte und daß sie sich selbst vielfach als Zeichner, Aquarellisten und Radierer versucht hatten. — Man denkt endlich an das Testament des älteren 1896 verstorbenen Edmond de Goncourt, der sein Vermögen zur Gründung einer Art Pariser Gegenakademie bestimmte, die den vierzig Unsterblichen im Palais Mazarin für und für die Stirne bieten soll und tatsächlich ins Leben getreten ist.

Der wirkliche Leser wenigstens einiger Romane der Goncourts mag jene noch sehr äußerlichen und unzulänglichen Überlieferungen durch Erinnerungen an charakteristische Romanszenen und Züge aus den bekanntesten Werken der Schriftsteller beleben. Das gemeinsame und unzertrennliche Dasein, die gemeinsame Arbeit der Brüder tritt ihm in dem wunderbaren Spiegelbild vor Augen, das Edmond de Goncourt in den „Frères Zemganno", der Geschichte zweier geigender Clowns, von denen der jüngere verunglückt und den älteren beschwört, nie mehr mit irgend einem anderen seine Kunst auszuüben, entworfen hat. Sowie der Gianni des Romans, der sich nachts den alten Übungen hingibt und plötzlich dem Blick des Bruders begegnet, der von seinem Bett auf allen Vieren ihm nachgekrochen ist, so hat der lebendige weiterarbeitende Edmond de Goncourt aus dem Grabe heraus den Blick des toten Bruders auf sich und seinem Tun ruhen gefühlt, während er die Romane „Die Dirne Elisa", „Die Faustin" und „Cherie" und die Bücher über „Watteau", über die Schauspielerinnen des achtzehnten Jahrhunderts und den Japaner Outamaro schrieb. — Die persönlich günstige Situation der Goncourts ist diesem Leser in einer Reihe von Szenen des Romans „Charles Demailly" begegnet, der in der ersten Auflage schlechthin „Die Schriftsteller" hieß. — Die Künstler- und Sammlerfreuden, mit denen die Brüder vielleicht allein die lange Verkennung und geringschätzige Beurteilung ihrer literarischen Versuche überwanden, spiegeln sich in dem Roman „Manette Salomon". — Der gemeinsamen Lust am Experiment und dem sie beherrschenden, fast dämonischen Verlangen nach Experimenten setzte Edmond in seinem Roman „Die Faustin" ein Denkmal. Die unheimliche Szene, in der die Schauspielerin die Krämpfe ihres mit dem Tode ringenden Geliebten vor dem Spiegel nachzuahmen versucht, faßt in einem Bilde den rast- und rücksichtslosen Drang der Beobachtung zusammen, der die Goncourts erfüllte.

Die deutschen Lobredner des französischen Naturalismus rühmen in dem Brüderpaar die Führer des rechten aristokratischen Flügels dieser Bewegung, während ihnen natürlich Zola als Häuptling des linken Flügels gilt. Die Besonderheit der Umstände, unter denen die Goncourts lebten und arbeiteten, wurden beinahe als Gesetze für eine glückliche Entwickelung des literarischen Talents angesehen. Schilderte Edmond de Goncourt in einem sehr interessanten Briefe an Georg Brandes die Art ihrer gemeinsamen Arbeit („Sobald wir über den Plan einverstanden waren, plauderten wir rauchend eine Stunde oder zwei über den Abschnitt oder richtiger den Absatz, der jetzt zu schreiben sei, und wir schrieben ihn, jeder für sich, in zwei getrennten Zimmern, dann lasen wir uns das Stück vor, das jeder von uns gemacht hatte und wählten entweder ohne irgend eine Erörterung das Beste oder wir bildeten eine Zusammensetzung von dem, was in den zwei Kompositionen am wenigsten unvollkommen war. Aber selbst wenn

der eine der beiden Versuche völlig geopfert wurde, war doch immer in der definitiven Vollendung und Politur des Absatzes ein wenig von beiden Arbeiten, ob auch nur durch die Hinzufügung eines Adjektivs, die Wiederholung einer Wendung oder dergleichen"), so folgerte der dänische Literarhistoriker und Kritiker, daß die Goncourts ihre Höhe nur dadurch erreicht hätten, daß sie zu zwei waren und charakterisierte sie als geistige Zwillinge, die mit zwei Gehirnen dachten, mit zwei Herzen fühlten und vor allem mit vier Augen sahen. Er gibt allerdings zu, daß ebenso wie das Ausgesuchte, auch das Überladene, der „gespickte Stil" durch die Doppelarbeit erklärt werde. Doch auch er behauptet nicht, daß in der ganzen Reihe der späteren Arbeiten Edmonds, die dieser ohne seinen Bruder ausführen mußte, ein wesentlicher Vorzug oder Mangel, gegenüber den gemeinsamen Werken, hervorgetreten sei. Eine Reihe anderer Bewunderer des Experiments, der angeblich wissenschaftlich exakten Beobachtung im Roman, erkennt in der Kompositions- und Vortragsweise der Goncourts nicht bloß die Eigenart selbständiger Talente, sondern eine vorbildliche und mustergültige Bereicherung der erzählenden Literatur, durch die die Naturstudie über das willkürliche Gebild der dichterischen Phantasie erhoben werde. Eine dritte Gruppe weist auf die Tatsache hin, daß die Schriftsteller eine aufs höchste gesteigerte Feinfühligkeit mit vollständiger Objektivität verbinden und dem Ideal ganz unpersönlicher Darstellung so nahe kommen als nur möglich, ohne den Widerspruch zu erkennen, der in ihrer Behauptung liegt. Eine vierte endlich erklärt, gegenüber der außerordentlichen Bedeutung des eigentlich hervorragendsten Werkes der Brüder oder vielmehr des älteren Bruders, dem „Tagebuch" Edmond de Goncourts, sei die Frage nach dem Gehalt und der Form ihrer Romane gewissermaßen untergeordnet. Man braucht zunächst nur an diese Äußerungen zu erinnern, um sofort einen Teil der Schwierigkeit klarzumachen, die jede in engen Rahmen gedrängte Charakteristik dieser eigentümlichen Schriftsteller, jede knappe und kurze Darlegung ihrer Verdienste und vollends jede kritische Auseinandersetzung mit ihrer Kunstanschauung, jede Untersuchung ihres Verhältnisses zur Entwickelung der vergangenen und der gegenwärtigen Literatur, zu überwinden hat. Denn in Wahrheit führt alles, was sich über die Brüder Goncourt sagen läßt, auf Grundfragen der Kunst und Literatur zurück, regt eine Fülle von Betrachtungen und Zweifeln an. Auch ist es um so unmöglicher, die ganze Bedeutung ihrer Tätigkeit kurz zu schildern, als es sich bei ihnen nicht nur um eine höchst vielseitige, ausgebreitete Arbeit und Wirkung als erzählende und dramatische Poeten, als Historiker und Kunsthistoriker, als Ästhetiker der Gewerb- und Kleinkunst, als Biographen und Kritiker handelt. Das innerste Wesen ihrer künstlerischen Originalität ist das Mitgefühl und Verständnis für jede Art gesteigerten, überreizten und abnormen Nervenlebens, ist die Teilnahme für das Versteckte, Rätsel- und Widerspruchsvolle in der

Überkultur ihrer und unserer Zeit, ist die unermüdliche, der Überfülle des Details zugewandte Empfänglichkeit für alles Sichtbare und Greifbare. Das Wesen ihrer Besonderheit als Kulturhistoriker ist das Vertrauen auf ihre Kenntnis eines erstaunlichen, geradezu ungeheuren Details der von ihnen geschilderten Zeiten und Menschen. Sie ließen sich nicht bloß von Bauten und Bildern, von Büchern und Broschüren, von Aktenstücken und Briefen, sondern auch von Möbeln und Nippes, von Tapeten und Trachten, von Schmuck und Putz, von allen Resten, die sie aufzutreiben wußten, belehren; sie fürchteten niemals den überwältigenden Reichtum gleichwertiger Einzelheiten, aber sie haßten die Grundlinien, die hervortretenden und herrschenden Hauptzüge, die irgend ein Detail gefährden konnten. Bei solchen Schriftstellern ist es leicht, jede Zusammenfassung unzulänglich zu schelten. Es wird immer scheinen, als sei man ihrer Gesamterscheinung nicht gerecht geworden, wenn auch nur etwas von dem unendlichen Kleinen, auf das sie Gewicht legten, nicht zu seinem Recht kommt.

Zwar würde es nicht unmöglich sein, die ganze ungeheure Zahl der Eindrücke, die die Lebensarbeit der Gebrüder Goncourt beim nachsinnenden Betrachter hervorruft, die Reihe von Fragen, die ihre poetischen wie ihre sittengeschichtlichen Werke anregt, mit der berühmten Formel ihres Vorgängers und Landsmanns Balzac: Ou est le mécanisme? Wo ist die bewegende Kraft? in eine Art Einheit zu zwingen. Es ist klar genug, daß ein starkes, ja zuzeiten überreiztes Verlangen nach dem Neuen, dem Neuen im höheren geistigen, aber auch im niederen Wortsinn, im Sinn des Nieerhörten, Verblüffenden, daß die Neugier neben der Wißbegier, die geheime Lust an der Mißbildung und Mißgeburt, neben der Freude an der Fülle der Erscheinungen, ein leidenschaftlicher, fast fanatischer Trieb das Wahre um jeden Preis zu erkennen und zu fassen, all ihrem Träumen, Beobachten und Wiedergeben, Sammeln und Darstellen zugrunde liegt. Wenn man sagen würde, sie seien willenlose, gleichsam nachtwandelnde Verkünder eines mit Augen, ihren Augen, geschauten neuen Stückes von Lebenswahrheit gewesen, so würde man sich nicht allzu allgemein und allzu abstrakt ausdrücken.

Gleichwohl darf man sich nicht an einer solchen Formel genügen lassen. Und wenn es sich darum handelt, die Summe des Lebens und Wirkens dieser eigenartigen Künstler zu ziehen, ihre Stellung innerhalb der französischen und der allgemeinen Literatur zu bestimmen, das Bleibende ihrer berechtigten und das Vergängliche ihrer irrtümlichen Ansprüche an die Nachwelt zu ergründen, so läßt sich immerhin auf die Eindrücke und Erinnerungen, die im allgemeinen Bewußtsein leben und bei jeder Nennung der Namen beider Brüder erwachen, zurückgreifen und an sie anknüpfen. Die tiefe, in ihrer Art einzige brüderliche Freundschaft, die Edmond und Jules de Goncourt verband, eine zweiundzwanzigjährige Gemeinschaft des Genusses, der Arbeit, des literarischen und künstlerischen Ehrgeizes, die ihr Zusammenleben beherrschte, deren Gedächtnis das weitere Dasein wie die

Erfolge des älteren Goncourt erfüllte, die bevorzugte gesellschaftliche Stellung und die glückliche Unabhängigkeit, deren sie sich niemals rühmten, mit der aber die Eigenart ihrer Arbeit und ihres ganzen literarischen Lebens in der Tat zusammenhing, die enge Beziehung, in der sie als Ausübende, Kenner und Sammler zu den bildenden Künsten standen und schließlich wieder ihre tiefe Abneigung und ihr hartnäckiger Kampf gegen die klassizistische Überlieferung und gegen die französische Akademie, gleichen für uns ebensoviel Strömen elektrischen Lichtes, die uns die Natur, die Schicksale, die Bildung, die hervorragenden Vorzüge wie die Mängel und Grenzen ihres Talents, die Wahrheit und den Irrtum ihres literarischen Glaubens und ihrer Bekenntnisse mächtig aufhellen.

In den „Idées et sensations“ (Auszüge aus dem Tagebuche des Edmond de Goncourt) findet sich eine Stelle, wo es heißt: „Diderot, Beaumarchais, Bernardin de St. Pierre sind die großen Vermächtnisse des achtzehnten an das neunzehnte Jahrhundert.“ Kein Zweifel, daß die Brüder sich richtig erkannten, wenn sie eine innere Verwandtschaft ihrer scharfen Beobachtungslust, ihres Sinnes für das Neue und Abnorme, ihrer Freude am Experiment, an Ergründung dunkler, seelischer Vorgänge und Regungen, ihrer vielseitigen Bildung, ihrer Unersättlichkeit bei der Häufung von Zeugnissen über die Beschaffenheit der menschlichen Natur, mit dem Talent Diderots fühlten. Auch läßt sich nicht verkennen, daß der Zug zur kühnen Opposition, der Stachel eines geistreichen Frondierens, der Beaumarchais' Seele erfüllte, in den Goncourts wiederkehrt und daß ein Abglanz der schmerzlichen Sentimentalität, des träumerischen Behagens an der Einsamkeit, die den Verfasser von „Paul und Virginie“ und der „Indischen Hütte“ beglückt hatte, über dem Wesen und Leben der Gebrüder Goncourt lag. Sie durften die Ausnahmestellung, die die genannten drei Schriftsteller in der französischen Literatur des philosophischen Jahrhunderts eingenommen hatten, die Nachwirkung, die von dem Kleeblatt Diderot, Beaumarchais und Bernardin de St. Pierre ausgegangen ist, ohne weiteres auch für sich in Anspruch nehmen. Doch wenn sie die Parallele, die sich hier ergibt, zu Ende gezogen hätten, so würden sie sich gesagt haben, daß die Eigenart und Selbständigkeit jener großen Vorläufer des neuen Frankreich weder die Wiederkehr eines Pseudoklassizismus unter dem Kaiserreich, noch das Eindringen der abstrakten Kontraste, der logischen Symmetrie, der pathetischen Rhetorik in die französische Romantik und die Tendenzliteratur des neunzehnten Jahrhunderts gehindert hatten. Sie würden begriffen haben, daß die lateinische Fiber im französischen Volke stärker ist als die gallische, daß nicht nur Ponsard und Emile Augier mit historischer Notwendigkeit auf Viktor Hugo und de Vigny gefolgt waren, sondern daß schon Alfred de Musset und Prosper Merimée, obwohl Romantiker, sich den Überlieferungen der klassischen Kunst wieder angenähert hatten.

Die Brüder Goncourt würden endlich, hätten sie sich selbst noch ein wenig tiefer ergründet, als sie es getan, wohl entdeckt haben, daß auch in ihnen trotz aller Anknüpfungen an Diderot, Beaumarchais und Bernardin de St. Pierre, trotz leidenschaftlichen Hasses gegen die Akademie, das Théâtre français und die Revue des deux mondes, ein starker Zug zur scharfen Verständigkeit, eine geheime Neigung, die Individuen in Typen zu verwandeln, ein unbewußter Hang zur Rhetorik vorhanden und wirksam seien. Weder die abstrakten Kontraste, noch die logische Symmetrie, noch die Abhängigkeit von den Instinkten der lateinischen Rasse waren ihnen so fremd, wie sie behaupteten.

Wir Deutschen brauchen nur das „Tagebuch" Edmond de Goncourts von 1870 und den nächstfolgenden Jahren aufzuschlagen, um klar zu erkennen, wo diese scheinbar so isoliert stehende, sich von der französischen Masse scharf und stolz abhebende Natur, diese vornehme Bildung und Wahrheit fordernde Beobachtung geradezu der Sklave des brutalen Germanenhasses, der sinn- und schamlosen Verleumdung, des Kneipen- und Reporterklatsches wurde. Daß der vaterländisch gesinnte Franzose den Siegern von 1870 und dem Deutschland Bismarcks keine Sympathien entgegenbrachte, der Pariser den deutschen Anschauungen und Lebensformen fremd und abgeneigt blieb, verargt ihm niemand. Aber daß sich der gewissenhafte Prüfer der Dinge zum Träger zynischer Lügen über Kaiser Wilhelm erniedrigte (Journal des Goncourt. Deuxième Serie. Bd. I. Pag. 226), daß er in seiner Erbitterung, wider besseres Wissen, den Feinden eine Reihe von Abscheulichkeiten andichtete, daß der Aristokrat, als der Goncourt sich fühlte und bekannte, sich zur gehässigen Leichtgläubigkeit des Pöbels herabließ, daß der scharfe Beobachter aus Abneigung gegen die Deutschen sich in einen Berichterstatter vom Schlage der Schelmufsky verwandelte, deutet auf Mängel, die uns gerechtes Mißtrauen gegen die Zuverlässigkeit seiner Berichte und seiner Schlüsse einflößen. Mehr als einmal wirkt die Leichtfertigkeit, mit der er verfährt, geradezu komisch. Daß er sich erzählen läßt, in Deutschland gehe, wie in Rußland, der Winter unmittelbar in den heißen Sommer über und dieser Mangel des Frühlings übe eine starke Einwirkung auf Gemüt und moralischen Zustand der Deutschen, möchte noch hingehen. Aber er durchfährt das bayrische Hochland zur Zeit der Heuernte und sieht die Kinder von Großmüttern und bejahrten Muhmen gewartet, weil natürlich alle ländlichen jungen Frauen und Mütter auf den Wiesen beschäftigt sind. Auf der Stelle entdeckt er als neues Kennzeichen des unliebenswürdigen nüchternen Deutschlands, daß unserem Lande „der Reiz der jungen Mutterschaft" fehle. So könnte man noch lange fortfahren, Sätze aufzuzählen, die von phantastischer Willkür und beinahe frevler Unzuverlässigkeit zeugen. Edmond Goncourt hat es mit Recht als beleidigend und feindselig empfunden, daß F. Brunetière eines Tages in

der „Revue des deux mondes“ die Versicherung abgab, daß mehr Wahrheit und sichere Beobachtung in einem Roman von Gaberiau oder Ponson du Terail enthalten sei, als in sämtlichen Romanen der Gebrüder Goncourt. Doch diese gröbliche Ungerechtigkeit mag immerhin in falschen Verallgemeinerungen und schlecht erwiesenen Behauptungen wurzeln, wie sie Goncourts „Tagebuch“ in bezug auf Deutschland und deutsche Dinge aufweist. Und jedenfalls ist von vornherein gewiß, daß trotz des Anspruchs auf wissenschaftliche Exaktheit, den die Goncourts so energisch erhoben, störende und trübende Elemente gar viele ihrer Beobachtungen und Ergebnisse gefährdet haben. An der Richtung ihrer Beobachtungen mindestens hatte das melancholische Temperament, das dem älteren der beiden Brüder vorzugsweise zu eigen gewesen zu sein scheint, entscheidenden Anteil. Sie sehen beinahe überall nur Feigheit, Schwäche, nervöse Überreizung, die Abnormität sensitiver Frauennaturen oder Künstlernaturen, sie übersehen halb bewußt, halb unbewußt, so entschieden die ganze zwischen diesen modernen Krankheiten liegende Welt, wie Edmond de Goncourt in seinem „Tagebuch“ keinen Blick für die Wahrheit und den Kern des deutschen Wesens hat.

Die eigentliche Poesie und das tiefere Glück ihres Lebens und Wirkens lag in der Tat in der ganz einzigen brüderlichen Freundschaft, die sie zusammenhielt, ihr Leben und Schaffen zu einem einheitlichen gestaltete und den älteren Bruder die eigene Tätigkeit eines vollen Vierteljahrhunderts nur als Fortsetzung des gemeinsamen Lebenswerkes ansehen ließ. Wohl verwahrt sich Edmond de Goncourt hundertfach dagegen, als Glückskind gepriesen zu werden. Nach seiner Versicherung schlossen die Natur ihres Talents und die besondere künstlerische Richtung, der sie angehörten, im allgemeinen die Freude am Leben und den unbefangenen Genuß aus. „Alle Beobachter sind traurig und sollen es sein. Sie sehen leben. Sie sind nicht Mithandelnde, aber Zeugen des Lebens. Sie können nichts ergreifen, was sie täuschte oder berauschte. Ihr Durchschnittszustand ist eine melancholische Heiterkeit.“ Doch darüber hinaus gibt Edmond de Goncourt zu erkennen, daß er auch persönliche Ursachen genug habe, das Glück, das seine Gaben ohne Wahl und Billigkeit verstreut, hart anzuklagen. In den Schreckenstagen des Bürgerkrieges, der Belagerung des in den Händen der „Kommune“ befindlichen Paris durch die Versailler (am 7. Mai 1871) ruft er sich in seinem Tagebuche die trüben Erinnerungen vieler Jahre zurück. Die Schultage sind ihm, bei einem frühreifen Verlangen nach Unabhängigkeit, härter gefallen, als allen anderen. Seine vergeblichen Anläufe zum Künstler, seine Studententage, „ohne einen Sous, zu niedrigen Liebschaften verdammt, von gewöhnlichen und kleinbürgerlichen Kameraden umgeben, die meine künstlerischen und literarischen Neigungen nicht verstanden“, muten ihn beim Rückblick trübselig an. Er vergißt nicht, daß er noch in frischer Jugend völlige Freiheit erlangt und den gemeinsamen Haushalt mit dem

geliebten jüngeren Bruder Jules begonnen habe. Aber „kaum habe ich das wunderbare, schöne Zusammenleben mit meinem Bruder begonnen, so packt mich bei der Rückkehr aus Afrika eine Krankheit, die mich zwei Jahre zwischen Leben und Tod stellt und mich in einem Gesundheitszustand zurückläßt, bei dem ich mich keinen Tag völlig wohl gefühlt habe. Ich habe den hohen Genuß, mein Leben der Arbeit, für die ich geboren bin, widmen zu können, aber inmitten von Angriffen, Gehässigkeiten, Schrecknissen, wie sie, ich darf es sagen, keinem anderen Schriftsteller unserer Zeit widerfahren sind. Ein paar Jahre verstreichen in diesem Kampf, am Ende derselben ist mein Bruder hart an der Leber angegriffen, während sich bei mir ein bedrohliches Augenübel zeigt. Und dann wird mein Bruder krank, schwer krank, siecht ein ganzes Jahr an einer jener entsetzlichen Krankheiten, welche ein Herz und einen Geist, die an Herz und Geist des Kranken geknüpft sind, vernichten können. Er stirbt. Und ich bin nach seinem Tode niedergewuchtet, ohne Widerstandskraft, da beginnen der Krieg, die Invasion, die Belagerung, der Hunger, das Bombardement und der Bürgerkrieg. — Ich bin in Wahrheit bis zum heutigen Tage nicht glücklich gewesen!“ Doch in die Schatten, in die er sich hier hüllt, brechen, mit den Erinnerungen an das Leben und die Arbeit mit dem Bruder, fort und fort die goldensten Lichtstrahlen hinein. Die Erfolge, die Jules, wie es scheint, am heißesten ersehnt und nicht mehr gesehen hatte, heimste Edmond ein, und es ist begreiflich genug, daß die melancholische Heiterkeit sich dabei oft zu einer melancholischen Bitterkeit wandelte. — Und immer deutlicher wurde ihm, daß die Zeit des Ringens, der bangen Hoffnungen und Enttäuschungen, die Zeit, in der das Schauspiel „Henriette Maréchal“ ausgepfiffen und die Romane „Renée Mauperin“ und „Madame Gervaisais“ kalt abgelehnt worden waren, doch die gute und beste Zeit gewesen war. Dies um so mehr, als ihn die späte Würdigung seiner Tätigkeit, die Geltung seines, ihres Namens, keine Beruhigung über die Zukunft Frankreichs und der französischen Literatur gab. Er ließ sich durch ein Vierteljahrhundert der Republik nicht davon überzeugen, daß die Franzosen ein republikanisches Volk wären, erblickte in der zunehmenden Demokratisierung den Ruin seines Landes. Er sah die Aristokratie des Talents durch das „Kleine Journal“ getötet, das über den Ruhm verfügte und diesen nur an seine Leute austeilte. Er sah die Reporter und die Zeitungsköche die erste Rolle spielen und prophezeite, daß diese in fünfzig Jahren die einzigen Schriftsteller sein würden, die Frankreich kenne. Er war geneigt, in den Ruf eines seiner Dinergenossen bei Brébant einzustimmen, daß die Nuance in Frankreich tot sei. Und die Nuance war Frankreich, war seine besondere Auszeichnung, war die seltene, die einzige Gabe, die es unter den Völkern allein besaß.

Ob die feinen Unterschiede und Farbenabstufungen in der Tat der einzige Ruhmesanspruch Frankreichs und der französischen Kunst sind,

kann dahingestellt bleiben. Aber die Bedeutung und Auszeichnung der Gebrüder Goncourt lag allerdings in der „Nuance". Sie waren recht eigentlich deren Vorkämpfer auf Leben und Tod, sie schätzten in der Hauptsache nur die Nuance, trachteten ausschließlich nach ihr und beklagten den Stumpfsinn der Massen, die für diese Göttin nur mäßige Ehrfurcht an den Tag legten. Wie sie als Schilderer und Kulturgeschichtsschreiber des achtzehnten Jahrhunderts mit Hilfe unendlicher Einzelheiten ein völlig neues und verändertes Bild des philosophischen Säkulums hinstellten durch den Wechsel des Gesichtspunktes: daß nicht der Aufklärungsliteratur, sondern der Rokokokunst die führende Rolle in dem bunten Schauspiel der Zeit zwischen Ludwigs XIV. Tode und dem Beginn der Revolution zukomme, daß der große Dichter dieser Zeit der Maler Watteau sei und durch nachdrückliche Heraushebung des malerischen Elements in der französischen Kultur jener Tage die Bewunderung für das seidene und porzellanene Zeitalter neu erweckten, so verfuhren sie auch als Erzähler. Ihre Romane waren durchaus auf Einzelheiten gestellt, auf Überraschungen, bei denen es sich zumeist um seelische Erläuterung äußerer Eindrücke handelt, die als Bilder oder Züge zu Bildern vor ihr Auge getreten sind. Sie prüfen die Wahrheit seelischer Regungen und vorausgesetzter Nervenreize fast immer an der Möglichkeit, sie in eine äußere Geberde, Haltung oder Bewegung umzusetzen, sie erblicken in viel stärkerem Maße als andere Erzähler und Beobachter in den sichtbaren Dingen den Schlüssel zu inneren Vorgängen. Und da sie immer auf das Seltene, Ungewöhnliche, das Rätselvolle selbst im scheinbar Alltäglichen ausgehen, so müssen sie zwischen lebendiger Schilderung der Wirklichkeit und reflektierter Ergründung verborgener, aber in einzelnen Augenblicken zutage tretender Gefühle und Gelüste schwanken. Die „Nuance", bald als feine Farbenabtönung, bald als Abstufung menschlicher Wandlungen und Leidenschaften, bald als Mischung physischer und psychischer Stimmungen, bald endlich als Vision eines überreizten, künstlich emporgestachelten Nervenlebens spielt in allen Büchern des Brüderpaares die große Rolle. Das starke Übergewicht der malerischen Nuance bei ihnen räumt auch Brandes in seiner Apologie (Jules und Edmond de Goncourt, Deutsche Rundschau. Bd. 31. S. 72) ein. Er sieht in der Art, wie das Äußere, die Umgebung, das Landschaftliche behandelt ist, einen besonderen Reiz ihrer Schriften. „An ihren Beschreibungen fühlt man, daß sie ursprünglich Maler und Radierer gewesen sind. Sie sehen nicht mit dem unschuldigen, das Äußerliche meist nur symbolisch auffassenden Auge des Poeten, sondern mit dem malerischen Scharfblick des Kunstkenners und Radierers. Sie skizzieren nicht flüchtig die Gegenstände, sondern beschreiben sie so genau, daß ein Maler nicht in Zweifel sein kann, wie er sie malen müsse, oder richtiger: ihre Landschaften machen ganz den Eindruck von Gemälden. Sie wollen das und nennen bisweilen selbst den Maler, an dessen Stil sie gedacht

haben. Wenn aber ihre Landschaften so vollständig den Eindruck von Gemälden oder Radierungen machen, so liegt es besonders daran, daß sie den Ausschnitt genau so zeigen, wie er sich dem Auge dargeboten hat."

Von vornherein darf man die Frage aufwerfen, ob diese malerische Treue überall ein Vorzug sei, und ganz gewiß mußte sie nur zu oft die fragmentarische, sprunghafte Weise der Erzählungskunst der Goncourts ausgleichen helfen. In ihren Romanen ruft die Fülle der Einzelheiten nicht leicht den Eindruck des Breiten und Ermüdenden hervor, weil sie große Sprünge machen und sich bei der Motivierung der geschehenden Dinge nicht lange aufhalten. Die Anlage ihrer erzählenden Bücher zeigt zwar starke Verschiedenheiten und sie lassen sich das Gesetz des Vortrags allezeit vom Stoff diktieren, aber die Neigung, wichtige Zwischenglieder im Dunkeln und aus einer späteren Bemerkung gleichsam nur rückwärts erhellen zu lassen, das Überspringen des „Banalen der Begebenheit" kehrt in allen zehn Romanen der Gebrüder Goncourt und Edmond de Goncourts wieder. Von diesen zehn Romanen sind: „Charles Demailly" (in erster Auflage „Die Schriftsteller"), „Renée Mauperin", „Schwester Philomène", „Germinie Lacerteux", „Manette Salomon" und „Madame Gervaisais" die gemeinsamen Werke beider Brüder; „Die Dirne Elisa", „Die Brüder Zemganno", „Die Faustin" und „Cherie" sind nach dem Tode des jüngeren Bruders als Produktionen des älteren hervorgetreten. Und so gewiß es in Deutschland wäre, daß die kultur- und kunstgeschichtlichen Arbeiten der Sammler und Kenner den Vorzug vor den Romanen erhalten hätten, so hat sich doch in Frankreich die späte Anerkennung, die der eigentümlichen Erscheinung der Brüder zuteil wurde, hauptsächlich an die Romane geknüpft. Man hat mit Recht in ihnen die Quintessenz der besonderen Weltbetrachtung und des Entschlusses erkannt, die poetische Phantasie soweit als immer möglich hinter die Beobachtung zurücktreten zu lassen.

Der erste Roman der Goncourts, „Charles Demailly", die Ehegeschichte eines jungen Schriftstellers, der zu seinem Unglück eine Schauspielerin heiratet, schloß, wie unvollkommen und jugendlich schroff er immer erschien, eine Folge charakteristischer Eigentümlichkeiten der Beobachtungskunst, der Darstellungsweise, der besonderen Technik der Goncourts, daneben auch viel von den persönlichen Überzeugungen der jungen Schriftsteller ein, die hier Leben und Treiben der Pariser Schriftstellerkreise vor ihr Forum zogen, geistreich zu skizzieren suchten, während sie doch eigentlich die Frage beantworten sollten, wie sich das angeborene literarische Talent der Außenwelt bemächtigt und wie umgekehrt die Außenwelt mit ihren Erscheinungen auf die Empfänglichkeit und nervöse Empfindlichkeit eines Talents zurückwirkt. In der Spiegelung der Pariser literarischen Welt entfalteten die jugendlichen Verfasser all den entschlossenen, rücksichtslosen Wahrheitsdrang, der die intimsten Geheimnisse dieser Welt ins Licht rückte, all die trotzige Ver-

wegenheit, die die Dinge beim rechten Namen nennt und mit Boileau darauf beharrt, daß eine Katze eine Katze und Rollin ein Schuft ist. Schon hier streben die Verfasser vor allem nach dem, was die Durchschnittsanschauung erschreckt, was „deine Magd und deine Maitresse instinktmäßig abscheulich finden". Umgekehrt gibt „Charles Demailly" der Verzweiflung über die banalen Redensarten, die Zeitungsphrasen, die überlieferten Vorurteile und Urteile, die stumpfsinnige Gleichgültigkeit gegen feinere Unterscheidungen und Sinneseindrücke, die Edmond und Jules de Goncourt erfüllte, scharfen und mannigfaltigen Ausdruck. Die Geschichte des Haupthelden, der den Sinnenrausch, der ihn in Marthas Arme führte, so schwer zu büßen hat, erscheint wie ein Protest gegen die Ehe schaffender Naturen überhaupt. Denn wenn auch die eitle, gefühllose Komödiantin, die für ihres Gatten Tätigkeit weder Verständnis, noch vor ihr Respekt hat, die durch schamlose Lügen und Verrat Charles' Zukunft gefährdet, ein besonders gefährliches Exemplar der Gattung ist, so scheint es die wohlerwogene Meinung der Verfasser, daß die Frau überhaupt das Phantasie- und Nervenleben von Männern gefährden müsse, die eine ernste und schwierige Kunstaufgabe haben. Seltsam berührt dabei nur, daß auch der Held und seine literarischen Freunde kein sympathisches Gefühl bei irgend welchem Leser erwecken können, vielleicht auch keines erwecken sollen. Wie weit die Wiedergabe bestimmter Vorgänge und Typen aus dem Pariser Literaturkreise reicht und wie weit sie zutreffend und getreu ist, läßt sich von keinem außerhalb dieses Zauberkreises Stehenden feststellen. Für uns, und natürlich auch schon für die gegenwärtige Generation der Franzosen, bedeutet die Frage hiernach wenig mehr; die verunglückte Ehe des Haupthelden mit der verführerischen Schauspielerin Martha steht im Mittelpunkt der Teilnahme. Doch auch hier fesselt viel minder der innerliche Vorgang der wachsenden Erkenntnis und Enttäuschung des Gatten und des Hervortretens einer ganz hohlen, herzlosen Natur, als die scharfe Wiedergabe aller Einzelheiten, die ins Gebiet der äußeren Beobachtung fallen. So gewiß dieser Erstlingsroman persönliche Erlebnisse und Eindrücke der beiden Goncourt einschloß, so wußten sie der Erfindung, der Handlung, dem Vortrag den Anstrich kühler Objektivität zu geben, suchten das Gleichmaß in der Darstellung des Anziehenden und des Abstoßenden zu wahren und wußten es offenbar nicht, daß ein Übergewicht des Abstoßenden vorhanden war. Da sie „für Leute, die die Handlung als Begebenheit interessiert" nicht schrieben und der Überzeugung waren, daß die französische Literatur dem Sympathischen, dem Sinnigen und Gefühlvollen, dem vermeintlich Schönen, das mit der Banalität des gesellschaftlich Herkömmlichen identisch sei, schon allzulange und allzuviel gehuldigt habe, so bekümmerten sie sich um die Wirkung auf die Anhänger des Konventionellen nicht. Sie suchten das Häßliche nicht, aber sie schraken nicht davor zurück. Und sie hatten offenbar schon bei ihrem Erstlingsroman „Die Schriftsteller" die

Entdeckung gemacht, daß es viel leichter sei, die ganz besondern und charakteristischen Züge des Häßlichen und Niedrigen zu erfassen und wiederzugeben, als bei der Darstellung des Schönen dem Konventionellen oder dem phantastisch Verschönernden auszuweichen.

Der zweite Roman des unzertrennlichen Schriftstellerpaares „Renee Mauperin" legte ganz entscheidend dar, daß die Goncourts nicht auf Romansensationen im gewöhnlichen Wortsinne ausgingen, und daß ihrer entschlossenen Darstellung des „Wahren" bei aller Schärfe der Beobachtung ihre eigene melancholische Stimmung zu Grunde lag. Die Titelheldin dieses Buches, die Tochter einer wohlhabenden, patrizischen aber bürgerlichen Familie, ist eine durchaus eigentümliche Natur, durch Sportneigungen und künstlerische Talente weit hinausgehoben über das französische junge Mädchen, wie es zwischen Kloster und Heirat erscheint. Renee hat schon einen selbständigen Charakter, ist stark genug, um ihre Freiheit zu behaupten und Freier, die nur ihrer Familie, nicht ihr willkommen sind, abzuweisen. Von entschiedener Reinheit und Rechtschaffenheit, mit feinem Ehrgefühl begabt, besitzt sie männliche Seeleneigenschaften, die sie im Umgang mit einem älteren und geistvollen Freund stählt, der kein Liebhaber, kein Werber, wohl aber ein treuer Kamerad ist. Man erkennt, daß in die Charakteristik der jungen Dame etwas von den Eigenschaften Jules Goncourts, in die Beziehung Renees zu ihrem vertrauten Ratgeber etwas von dem Verhältnis der beiden Verfasser des Romans übergegangen ist. Im völligen Gegensatz zu Renee Mauperin erscheint ihr Bruder, der Typus eines Bourgeois, dem von allen Mächten und Gütern der Welt allein das Geld imponiert, was alles etwa noch Wünschenswerte einschließt. Um eine Millionärin zu heiraten, besinnt er sich kaum, eine Treulosigkeit zu begehen, und trifft mit dieser Ehrlosigkeit die stolze, edelgesinnte Schwester aufs tiefste. Renée will um jeden Preis hindern, daß der junge Mann, der trotzalledem ihr Bruder bleibt, sich so erniedrige, aber ungestüm und unerfahren führt sie durch ihr Eingreifen ein Duell herbei, in dem ihr Bruder den Tod findet. Renee mißt sich die Schuld an diesem Unheil bei und stürzt sich in Reue, verzehrendes Schuldgefühl und eine langsam aufreibende Krankheit, die mit peinlicher Deutlichkeit erzählt wird. Sie stirbt und läßt die Eltern allein zurück. Der Schluß überschattet das Ganze mit dem Gefühl trostloser Unzulänglichkeit des Lebens: die ursprüngliche Renee muß an ihrem eigenen Besten irr werden und ihre reinste und berechtigtste Handlung reuig in Zweifel ziehen. In der Führung der Handlung galt es hauptsächlich die Gegensätze zwischen den Geschwistern Mauperin und die inneren Erlebnisse und Wandlungen Renees herauszuheben. Die eigentümliche Technik der Goncourts: um des eigentlichen Zwecks willen die kleinsten, untergeordnetsten Züge als wichtig zu betrachten, aber vor raschen Übergängen und scheinbaren Lücken nicht zurückzuscheuen, erscheint in „Renee Mauperin" schon völlig ausgebildet, auch

die Besonderheit ihres erzählenden Vortrags, namentlich die sorgfältige Behandlung des Dialogs, der scheinbar ganz unabsichtlich der Charakteristik dient, macht sich gleichfalls viel stärker geltend, als in den „Schriftstellern".

Die Erfindung des Romans „Schwester Philomene" legt wiederum an den Tag, wie entschlossen die Brüder Goncourt ihre eigenen Wege einschlugen. Die Geschichte einer barmherzigen Schwester lag zur Zeit, wo dies Buch entstand, den Vorstellungen und Überzeugungen französischer Erzähler so fern als möglich. Außerordentlich fein wird die Verletzlichkeit, die nervöse Reizbarkeit dieser Schwester durch deren Jugenderlebnisse, die Erziehung in einem Kloster vornehmeren Anspruchs begründet. Das Mädchen aus armer Familie hat hier keine geistige Ausbildung empfangen, aber ihr angeborenes Gefühl für das Schickliche und Feine, ihr Gemüt ist bei dieser Klostererziehung den Gewohnheiten und Anschauungen ihrer Lebenskreise entfremdet worden. Ohne rechten Anhalt in der Welt, zunächst aber noch nicht geneigt, den Schleier zu nehmen, findet die Heldin die einzige Zuflucht bei einer braven Tante, die Haushälterin eines reichen jungen Mannes ist, der auf seine Weise das Leben genießt, anfänglich von der Anwesenheit Philomenes in seinem Hause keine Notiz nimmt, während das Mädchen in rührender unschuldiger Liebe zu dem jungen Mann emporblickt und als eine Art unsichtbaren Hausgeistchens um ihn waltet. Eines bösen Tages aber beschwert sich der Herr über die Anwesenheit der Nichte seiner Haushälterin, die zu seinen Junggesellensitten und der Ungebundenheit seines Lebens nicht paßt. Ins Herz getroffen, fühlt Philomene, daß ihres Bleibens in diesem Hause nicht ist, kommt sich so überflüssig in der Welt vor, daß sie Zuflucht unter den barmherzigen Schwestern, die ihr Leben der Krankenpflege widmen, sucht. Sie wähnt den Schmerzen, wie den Täuschungen des Lebens durch die Hingebung an eine ernste, schwere, ja traurige Pflicht entronnen zu sein. Aber sie lebt noch nicht lange in dem Hospital, als das Leben wieder ein Interesse für sie gewinnt. Unter den jungen Ärzten, die inmitten der Krankheit, des Todes und der Entsagung der pflegenden Schwestern ihre Eigenart und ihre völlig anderen Anschauungen nicht verleugnen und gleichsam den Hauch der gesunden Welt, der farbigeren Wirklichkeit, des hoffnungsvolleren bewegteren Lebens in die Stätte des Elends und der menschlichen Leiden hineintragen, ist einer namens Barnier, der bei verschiedenen Anlässen die außerordentliche Pflichttreue, das feine Gefühl und das seltene Geschick der jungen Schwester mit Wohlgefallen bemerkt, indes Philomene ihrerseits an der ärztlichen Tüchtigkeit des jungen Mannes ein Wohlgefallen verspürt, von dem sie nicht ahnt, daß es die Wurzel einer wachsenden Neigung ist. Eine zarte, zwischen Barnier und der barmherzigen Schwester herüber und hinüber gleitende Sympathie, die sich in der gemeinsamen Teilnahme an gewissen Kranken äußert, wächst bei Philomene wiederum zu einer stillen Neigung empor, und aus dem Lob, das der Arzt

der Pflichttreue der Pflegerin spendet, schöpft sie wunschloses Glück und erhöhten Eifer. Erst durch die Eifersucht kommt die Arme zum Bewußtsein ihrer Liebe für den jungen Mediziner. In das Hospital wird ein Mädchen namens Romaine aufgenommen, die hoffnungslos erkrankt ist, eine leichtfertige Schönheit, die ehedem die Geliebte Barniers gewesen ist und ihn um anderer willen verlassen hat. Der junge Arzt ist viel zu erschüttert durch das Zusammentreffen, als daß er seine früheren Beziehungen zu der Unglücklichen verbergen könnte. Romaine ist an dem mörderischen Brustkrebs erkrankt, ihr Geliebter von ehedem hat die unvermeidliche Operation, die ihr gleichwohl keine Rettung bringt, an ihr zu vollziehen. Während all dieser Zeit wird Schwester Philomene von den Qualen wütendster Eifersucht zerfoltert. Die Gewißheit, daß Barnier das todkranke Mädchen nicht nur geliebt habe, sondern auch Romaine noch einen Teil der alten Neigung bewahre und über die Hoffnungslosigkeit ihres Zustandes tief betrübt sei, die Erkenntnis ihrer eigenen Leidenschaft erzeugen in der bis dahin lauteren Natur Philomenes einen schlimmen Zwiespalt: sie haßt die Ärmste, die sie pflegen, der sie religiösen Trost spenden muß; noch in der Sterbestunde Romaines ringt sie wider ihr eifersüchtiges Gefühl. Der Tod des Mädchens kann ihr keine Hoffnung eröffnen, für Barnier bleibt sie die Nonne, die an ihr Gelübde gebunden ist. Von ihm durch ein Mißverständnis getrennt, bewahrt sie gleichwohl die liebende Sorge für ihn. Der Arzt überlebt den Tod Romaines nicht lange, in seiner letzten Krankheit wird der fromme Sinn Philomenes durch den Gedanken beunruhigt, daß Barnier, wie alle Ärzte, ein Ungläubiger ist, und sie setzt sich selbst ein, um seine Seele zu retten. Im letzten Teil der Geschichte erscheinen die Vorzüge der ersten Hälfte: die frische Anschaulichkeit und unmittelbare Wahrheit, einigermaßen abgeschwächt. Das Ganze aber lag mit seiner Erfindung wiederum weit ab von den herkömmlichen Romansituationen, freilich trat dafür auch kein starkes poetisches Motiv zwingend und hinreißend in den Vordergrund. Ein Stück Leben, eine Folge von Zustandsschilderungen und Beobachtungen, die sich mit Vorliebe auf einem neuen, seither wenig berücksichtigten Boden bewegen, beinahe mehr eine Studie, als eine dichterische Schöpfung und Offenbarung, verleugnete „Schwester Philomene“ die seelische Feinheit ihrer Urheber keineswegs, und inmitten des experimentierenden Triebes, der die Verfasser erfüllte und sie vor dem Peinlichen und Widrigen nicht zurückschrecken ließ, regte sich ihre natürliche Sympathie für das Zarte und Anmutende.

Und doch forderte die Anschauung, die Edmond und Jules de Goncourt vom Wesen des Realismus und der Zukunft des realistischen Romans gewonnen hatten, noch weit stärkere Befassung mit den Nachtseiten und Schrecknissen des Lebens. Der Roman „Germinie Lacerteux“ entstammte erschütternden persönlichen Eindrücken. Mit lebendigem Anteil an den

Schicksalen der unteren Klassen, wurde hier der allmähliche entsetzliche Verfall eines braven und gutartigen Dienstmädchens dargestellt, einer Person, die ursprünglich nur hysterisch gewesen ist, dann sich geheimen Ausschweifungen und dem Trunk ergibt und während sie von den verborgenen Lastern nach und nach zerstört wird, dennoch arbeitseifrig und pflichttreu zu bleiben versucht. Die lastende Wucht der freudlos eintönigen Existenz und die damit verknüpfte Versuchung waren nie zuvor mit so scharfer Deutlichkeit, so unheimlicher Wahrheit dargestellt worden, die Goncourts und ihre Freunde durften später mit Recht darauf hinweisen, daß „Germinie Lacerteux" die Anregung zu Zolas „L'Assomoir" gegeben habe, auch behaupten, daß der letztgenannte Roman um vieles brutaler und gröber sei. Nur blieb es immer wahr, daß die häßliche und brutal materielle Wirklichkeit, die in beiden Romanen dargestellt wird, durch keine Kunstmittel vergeistigt werden kann, und daß auch „Germinie Lacerteux" neben dem Mitleiden, das die unselige Hauptperson der Geschichte erweckt, genug des Abschreckenden und, alle Wahrheit in Ehren, des Abscheulichen aufweist. Diese Analyse der heimlichen, lange verborgenen Entartung mag, wie Brandes meint, dem Bedürfnis der Verfasser entsprungen sein: „all das Trostlose, was sie gesehen, all die Leiden ihrer Nerven, all die Bitterkeit, die sie bei der Berührung mit Menschen und Dingen empfunden haben, in einem nackten, blutigen, schaurigen Werk hinauszurufen," doch ohne Zweifel wäre lebendig anschauenden, nicht so völlig auf die einzelne exakte Beobachtung gestellten Erzählern die enge Begrenzung, die Stickluft, die ihre soziale Studie erfüllte, besser zum Bewußtsein gekommen. „Germinie Lacerteux" brachte den Brüdern Goncourt ihren ersten größeren Erfolg, allein es war nicht der Erfolg, den sie erstrebten. Sie wollten doch etwas anderes als die Sensation des Nieerhörten, des Neuen um jeden Preis, und die Aufnahme, die dieser Roman aus der „Kloake" (wie sich die akademische Kritik auszudrücken beliebte) fand, glich verzweifelt einer solchen Sensation.

Der Zeit nach fiel das Aufsehen, das der Roman „Germinie Lacerteux" erregte, mit der 1865 stattfindenden demonstrativen Ablehnung des Schauspiels „Henriette Maréchal" der Brüder im Théâtre français zusammen. Hier war es viel weniger eine literarische Opposition gegen die naturalistische Kühnheit und Rücksichtslosigkeit als die Annahme, daß die Schriftsteller, die im Hause der kunstsinnigen Prinzessin Mathilde verkehrten (ein Verkehr, den der überlebende Edmond de Goncourt aufrecht erhielt, auch nachdem 1870 das zweite Kaiserreich zusammengebrochen war), Anhänger der damals schon nicht mehr gefürchteten, im Quartier latin verhaßten Herrschaft Napoleons III. wären. Das Schauspiel wurde gründlich ausgezischt und die Wiederholung unmöglich gemacht. Die Neigung für die Bühne, die der jüngere Bruder Jules stärker als der ältere gehegt zu haben scheint, erlosch seitdem, und briefliche und Tagebuchäußerungen lassen erkennen, daß

sich die beiden Goncourt nicht leicht über die bittere Erfahrung hinwegsetzten.

Der zwei Jahre später (1867) erschienene Künstlerroman „Manette Salomon", die umfangreichste Komposition der Brüder, verrät nicht bloß durch seine Breite und die Fülle der Einzelszenen, daß sich die Verfasser durchaus auf einem ihnen gehörigen Boden bewegten. Wonnen und Fährlichkeiten des Pariser Atelierlebens und die Mannigfaltigkeit der in ihm agierenden Gestalten sind hier sowohl mit außerordentlicher Kennerschaft, als auch mit einem gewissen Behagen dargestellt, das der Goncourtschen Erzählungsweise sonst fremd ist. Der Held Antalole Bazoche, erscheint als der echte künstlerische Zigeuner, der am Schluß die volle freie Empfänglichkeit des Malers für die lebendigen Eindrücke der Natur bewahrt hat, angesichts der Bäume und der Tiere des Jardin des plantes die Freuden des Gartens Eden kostet und sich beinahe zur himmlischen Glückseligkeit des ersten Menschen gegenüber der jungfräulichen Natur erhebt. Er durchmißt im Verlauf des Romans alle Höhen und Tiefen des Malerdaseins und muß im Vergleich mit den Schicksalen seiner Kameraden Chassagnol und Coriolis sein Schicksal preisen. Die Titelheldin Manette Salomon, die Geliebte und schließlich die Frau Coriolis, ist ein Meisterportrait, das der völligen Vertrautheit mit der Bohême und ihren weiblichen Anhängseln entstammt. Ohne scharfe Silhouette, ohne feste Verknüpfung und entscheidende Steigerung, so undramatisch, wie ein episches Werk nur zu sein vermag, ist die Darstellung des Romans voller Leben, in ihrem Spiegel fehlt nicht eines der hundert wechselnden Bilder des Pariser Malerdaseins, und selbst von der Überladung mit Einzelheiten kann man noch sagen, daß es malerische Einzelheiten sind, in denen die Verfasser gleichsam geschwelgt haben.

In die Region der ganz intimen Lebensvorgänge und der wunderbaren Seelenwandlungen, die für die Goncourts mindestens ebenso starke Anziehungskraft besaßen, als die Probleme, die in den letztgenannten Romanen behandelt wurden, führt der Roman „Madame Gervaisais", die Geschichte der Bekehrung einer französischen Freidenkerin zum Ultramontanismus, zurück. Daß bestimmte persönliche Eindrücke und Erfahrungen der sorgfältig durchgeführten, völlig auf Nuancen, auf feine Einzelheiten gestellten Darstellung dieser seelischen Vorgänge zugrunde liegen, deutet die Schlußbemerkung „Rom 1866 und Auteuil 1868" an. Die Erzählung behandelt in ihrem Zusammenhang und ihrer Folge einen Ausnahmefall, ist in all ihren Einzelzügen aber typisch für die Art, wie Gnadenwunder und Wandlungen stattfinden und wie die römischen Umgebungen darauf einwirken. Die Einleitung, die ersten Kapitel dieses Romans, die ersten Schilderungen des römischen Lebens und seines leisen, aber beständigen Einflusses auf die ausländischen Gäste der ewigen Stadt, sind mit außerordentlicher Kunst und aller Feinheit der Beobachtung wiedergegeben. Das

Beziehen eines Mietquartiers unter der Höhe von Trinita dei Monti in der einsamen Via Carozze, die vom spanischen Platz zur Kirche San Carlo al Corso führt, das träumerische Einspinnen in die unabänderlich wiederkehrenden Gewohnheiten der Tageseinteilung, bis auf das unmerkliche Hingleiten der Abendstunden nach der Hauptmahlzeit, die Musik der rauschenden Brunnen, charakteristisch wie keine andere für Rom, bilden das Muster einer Milieuschilderung. Und in diese Schilderung hinein, die für viele gilt, ist die Charakteristik der Heldin gesetzt, eine Doppelcharakteristik. Die siebenunddreißigjährige Frau von Gervaisais tritt uns als eine Schönheit, aber von auffallender, unsinnlicher, beinahe seraphischer Magerkeit entgegen, mit den strengen Linien eines rein seelischen Geschöpfes, mit dem Ausdruck ausschließlichen Gedankenlebens, das sie aus französischen und deutschen Philosophen geschöpft hat. Zum Überfluß betonen die Verfasser, daß Frau von Gervaisais noch dem kleinen Kreise bürgerlicher Damen aus der Zeit König Louis Philippes angehört, die Geschmack an ernsten Studien und wissenschaftlichen Dingen fanden, eine „Rasse von Frauen, die heutzutage verschwunden ist". Eine solche Frau scheint völlig unempfänglich für die Einflüsse, die die Propaganda auf menschliche Gemüter ausübt. Aber in allmähliger Anschwellung beginnt die unter der Priesterherrschaft stehende Stadt eine fremdartige Anziehungskraft auch für die Halbphilosophin zu entfalten. Von dem wunderlichen Eindruck, den eine große Prozession bei ihr erweckt, einem Eindruck, der sie nicht lachen sondern weinen macht, ohne daß sie es weiß warum, von den Pasquinaden ihres römischen Arztes, des Doktors Monterone, der die Priesterherrschaft, unter der Rom steht, von der komischen Seite schildert, aber unwillkürlich das Interesse der Französin an dieser ihr neuen, unbekannten Welt weckt und steigert, von der geheimen unbestimmten Lockung der leeren, kühlen, stillen Kirchen um die Nachmittagszeit, bis zu dem Verkehr im Hause der Prinzessin Liverani, entgeht uns nicht eine Stufe zur Vorhalle der Umstimmung und der Konversion der beklagenswerten Frau. Madame Gervaisais, die anfänglich noch so gut versteht, warum ihr römischer Diener, nachdem er gebeichtet und Absolution empfangen hat, ein erhaltenes Zwanzigfrankstück kühn und kecklich für ein Zwanzigsousstück erklärt, gerät Schritt um Schritt immer tiefer in die Traumstimmung hinein, die sie für die Anschauungen ihrer unmittelbaren Umgebung empfänglich macht. Und es ist ein Meisterzug, daß die Ärmste während einer Krankheits- und Todesgefahr ihres Angstkindes, des schönen, aber geistig zurückgebliebenen Pierre Charles, sich zum erstenmal instinktiv dem Glauben ihrer römischen Umgebungen beugt und einem wundertätigen Madonnenbilde die Füße küßt. Die weitere Entwicklung, die Einwirkung der Schriften des heiligen Franz von Sales auf ihren Geist, des geschmacklosen Pompes der Jesuitenkirche auf ihre Sinne, vollenden eine unsichtbar begonnene Umkehrung; die Intelligenz, das selbständige Urteil, die eigenen Ideen und die in ihrem Geschlecht seltene

Energie verschwinden in einer Umstimmung ihrer ganzen Natur, ihres moralischen Temperaments. Es folgen die Hingebung an die ganze neue Welt der kirchlichen Pflichten, der Pönitenzen, das Schwelgen im Schuldgefühl und Erlösungsgefühl, die fieberhafte fortgesetzte Aufnahme der halb geistigen, halb sinnlichen Eindrücke, die allesamt den zarten, wenig widerstandsfähigen Körper der reuig in den Schoß der Kirche Heimgekehrten schwächen. Seelische und leibliche Krankheit gehen Hand in Hand, Madame Gervaisais allmählich aufzureiben. Und je mehr ihre körperlichen Kräfte unter dem Einfluß der Ekstase abnehmen, um so tiefer versinkt sie in ekstatische Wallungen. Erschütternd wirkt der Schluß, wie die Mutter, die nur für ihr armes, der mütterlichen Liebe zehnfach bedürfendes Kind gelebt hat, ihr Vermögen an die Priester und die von den Priestern empfohlenen Armen verschwendet, sich zur bedürfnislosen Armut herabstimmt, aber auch den Blick für die Bedürfnisse ihres Pierre Charles verlernt, trotzig den Vorstellungen ihres herbeigeeilten Bruders widersteht und schließlich vor einer Audienz beim Papst, dessen Segen sie für sich und ihren Sohn begehrt, tot zusammenbricht, Pierre Charles als Waise in einer gleichgültigen und grausamen Welt zurücklassend.

Niemand kann sagen, daß in diesem Verlauf der Geschichte, in den Einzelheiten der Umwandlung gerade dieser Konvertitin phantastische oder tendenziöse Übertreibung liege. Die vielgerühmte Objektivität der Goncourts läßt allenfalls nur im letzten Auftreten des soldatischen Bruders der unglücklichen Frau, in dem die Stimmen der Familie und des französischen gesunden Verstandes zusammenklingen, ahnen, wohin die eigenen Sympathien der Verfasser neigen. Die Erfindung selbst, so schlicht in den Grundlinien, so klar in der Entwickelung, so traurig in der letzten Wirkung, erweckt etwas stärkeren Anteil, als die meisten vorangegangenen Romane des Brüderpaares, und schließt im Verhältnis der Mutter zu ihrem Schmerzenskinde und dieses Kindes zur Mutter, das Element der Rührung ein, das am sichersten zum französischen Gemüt spricht. Nichtsdestoweniger muß man sich eingestehen, daß auch dieser Roman, trotz all seiner Vorzüge, eine gewisse Unzulänglichkeit aller auf bloßer Beobachtung beruhenden Dichtung erweist. Die beiden Goncourt und die wenigen ihrer Nachfolger, die ernstlich in Betracht kommen können, leugneten im Grunde den eigentlich schöpferischen Funken, die poetische Intuition. Sie hatten entdeckt, welch eine Fülle von verborgenen Charakterzügen und Seelenregungen sich von außen her ergründen lasse, und glaubten die Wahrheit des Ganzen durch die Unwiderlegbarkeit ihrer exakten Beobachtungen im einzelnen verbürgt. Nun kann aber niemand „Madame Gervaisais“ oder einen der früheren Romane der Brüder lesen, ohne entweder den inneren treibenden Fluß der ursprünglichen, der schöpferischen Menschendarstellung durch die eigene Phantasie zu ergänzen oder seinen Mangel zu fühlen. Naturen und Schicksale wie die der

unglücklichen Frau, gehen voll doch nur dem Poeten auf, der in irgend einem Sinne an der Totalität der Erscheinung und deren innersten Lebensnerv unmittelbaren Anteil gewonnen hat. Das Goethische Wort zu Eckermann, daß der Dichter das Beste und Meiste durch Antizipation besitze, bleibt trotz Realismus und Naturalismus genau so in Ehren, wie jenes andere, daß „den Franzosen der Verstand im Wege sein wird, und sie werden nicht bedenken, daß die Phantasie ihre eigenen Gesetze hat, denen der Verstand nicht beikommen kann und soll.“ Die experimentelle Kunst der Goncourts ist freilich nicht ohne die Ahnung, daß zur genauen Beobachtung ein Unbewußtes, Unmeßbares hinzutreten müsse; aber selbst in „Madame Gervaisais“ erscheint dies Element, aus dem zuletzt die Wärme und tiefste Überzeugungskraft poetischer Werke hervorgeht, nur kümmerlich entwickelt. Das experimentelle Bedürfnis, keine Seite der Sache unbeobachtet zu lassen, die malerische Kraft, durch glücklich wiedergegebene Bewegungen, Züge und Lichter auch ein Stück Innenleben zu offenbaren, genügen eben doch nicht zum vollpoetischen Ausdruck und Eindruck, so töricht es ist, sie gering anzuschlagen.

„Madame Gervaisais“ war, wie gesagt, das letzte Buch, das Edmond und Jules de Goncourt in der trauten Gemeinsamkeit und der Zusammenstimmung schrieben, die weit über alle literarischen Kompagniegeschäfte und Mitarbeiterschaften hinausging. Bald nach dem Erscheinen und der abermaligen kaltsinnigen Aufnahme des Romans begann die schwere Krankheit und das letzte Leidensjahr des jüngeren Bruders. Die Jahre, wo sie sich in Augenblicken der Hoffnungslosigkeit sagen durften: „Umarmen wir uns, das wird uns Mut geben,“ waren unwiderruflich vorüber. Das Tagebuch Edmonds verzeichnet und wiederholt in Augenblicken schmerzlicher Erinnerung die einzelnen Leidensstationen: die Nacht, wo sie im Bois de Boulogne promenieren und Jules dem Bruder vertraut: „Ich fühle, daß ich nie wieder arbeiten können werde, niemals!“, den Tag, wo der Kranke mit lauter Stimme aus Chateaubriand vorlesen will und sich plötzlich außerstande sieht, ein Wort hervorzubringen, das Diner in einem Restaurant, wo Jules auf den mahnenden Zuruf, aufmerksamer und geschickter zu sein, in die schmerzlichen Worte ausbricht: „Es ist nicht meine Schuld, ich will oft etwas und kann nicht!“, der Ausruf des schon Leidenden beim Billardspiel, wo Edmond dem Zerstreuten mit der Queue einen Klaps auf die Finger gibt: „Was bist du hart mit mir!“ ein Ausruf in einem Ton, den der ältere Bruder nach dem Tode nicht hinwegscheuchen kann, treten immer wieder vor die Seele des Überlebenden. Wahrscheinlich hätte es nicht einmal der Schrecknisse des Krieges, der Belagerung und der Kommune bedurft, um Produktionskraft und Ehrgeiz Edmond de Goncourts auf lange Zeit hinaus zu lähmen. Am Tage vor der ersten großen Niederlage Frankreichs, am 5. August 1870, dem Tage vor Wörth, schrieb der Überlebende in sein Tagebuch: „Auteuil. Täglich

in diesem Hause zu kommen, zu gehen, wie eine verdammte Seele! Das ist das rechte Wort!" Und diese Grundstimmung beherrschte ihn Jahre hindurch.

Als Edmond de Goncourt es endlich versuchte, wieder zu schaffen, allein zu schaffen, hielt er sich zunächst an einen Stoff, den er mit seinem Bruder durchgedacht und bis an die Ausführung heran durchgesprochen hatte. Es war der Roman „Elisa" („La fille Elisa"), neben „Germinie Lacerteux" das Goncourtsche Buch, das den besonderen Neigungen des Naturalismus, das Peinliche, schlechthin Widerwärtige in den Vordergrund zu drängen und durch scheinbar wissenschaftliche Kühle und trockene Objektivität den Glauben hervorzurufen, als ob es ein Gewinn, ein Triumph für die Erzählungskunst sei, auch dergleichen darstellen zu können, die weitesten Zugeständnisse machte. Der Erfolg dieses Romans galt entschieden mehr dem Stoff als der Form, die Edmond de Goncourt ihm gegeben hatte. Der Zweck war auch hier, die bloße Naturstudie, gegen deren schauerliche Wahrheit sich nichts einwenden ließ, an die Stelle der poetischen Lebensoffenbarung zu setzen, deren Bedeutung über die Zuverlässigkeit der Beobachtung hinausgeht, wenn sie diese Beobachtung natürlich auch einschließt. Die Berufung auf den Umstand, daß Menschen aus dem Volke, Männer wie Frauen, einfache, wenig komplizierte Geschöpfe seien, traf hier freilich zu, aber es muß gleich hinzugefügt werden, daß diese Einfachheit mit jener, die höchstes Ziel lebensvoller Dichtung ist, nichts gemein hat.

Einen entschiedenen Schritt von der Wiedergabe der objektiven noch so feinen und scharfen Beobachtung zur subjektiv erlebten Poesie hin bedeutet der eingangs genannte Roman „Die Brüder Zemganno", der das beste Werk der Gebrüder Goncourt ist. Ich sage der Gebrüder, obschon Jules Goncourt an dem fast ein Jahrzehnt nach seinem Tode geschriebenen Roman bekanntlich keinen literarischen Anteil genommen hat und es selbst fraglich ist, ob eine Artistengeschichte zu den zukünftigen Aufgaben gehört hat, die zwischen ihm und dem älteren Bruder besprochen worden sind. Da aber der Roman, trotz seiner Hülle, die Geschichte und Verherrlichung der seltenen brüderlichen Freundschaft darstellt, die zwischen beiden Goncourts obwaltete, da er ein Denkmal ihres gemeinsamen künstlerischen Strebens bildet, uud der alleinige Verfasser gerade in dieser Erfindung lebendiges Zeugnis dafür ablegt, was alles er dem Zusammenleben und der Arbeit mit seinem jüngeren Bruder zu danken hatte, so meint man, daß der Geist dieses Frühgeschiedenen durch „Die Brüder Zemganno" hindurchgeht, und spricht auch Jules seinen Anteil an dem eigentümlichen Gebilde zu. Ich kann nicht finden, daß die Einkleidung des poetischen Kerns der Geschichte so gar phantastisch bizarr sei. Es steht beim Dichter, welches äußere Gewand er seinem Erlebnis und seinem leidenschaftlichen Gefühl geben will. Daß der französische Naturalist, nachdem er einmal sein und seines Bruders Leben und Streben in den Gestalten der beiden Clowngeiger verkörpert hatte, die ihre

Künste im Zirkus vorführen, in den gewagtesten Stellungen, auf Stuhllehnen sitzend, auf den Köpfen stehend, geigen, ohne je den Einklang ihrer Violinen vermissen zu lassen, so lag es im naturalistischen Prinzip, daß er alles daransetzte, auch die Zirkusatmosphäre, die Artistengewohnheiten und den Artistenjargon so treu als möglich wiederzugeben. In der Vorrede des Buches bekennt Edmond de Goncourt, daß er den Herren Victor Franconi, Léon Sari und den Brüdern Hanlon-Lees für viele realistische Züge seiner Fabel zu danken habe, Männern, die nicht nur die ausgezeichnetsten Gymnasten sind, denen ganz Paris Beifall zollt, sondern „die außerdem wie Gelehrte und Künstler über ihre Kunst zu sprechen wissen". Und so erscheint der Roman, der die freudigsten und wehmütigsten Erinnerungen und Gefühle seines Erfinders in sich aufgenommen hat, zunächst nur wie eine exakte Schilderung des Lebens der Artisten und als scharfer Spiegel der schweren Bedingungen, unter denen diese zur Virtuosität in ihrer Kunst gelangen und immer höhere Vollkommenheit erstreben. Die literarische Experimentierlust der Gebrüder Goncourt kehrt im Spiegel des Versuchstriebes des Gianni Zemganno deutlich wieder. Wenn Gianni am Trapez tausend Übungen vornimmt, um seinem Körper die Geschmeidigkeit zu verschaffen, die japanische Künstler in Bronzefiguren den Körpern der Affen ablauschen, wenn er suchend und probierend jeden Gegenstand in eine Stellung bringt, in der er vernünftigerweise nicht stehen kann, stundenlang Tische und Stühle in allen Richtungen hin und herschiebt und wendet, um irgend eine äußerste Möglichkeit zu finden, in denen sie sich brauchen lassen, wenn er über den großen Sprung nachsinnt, der um einen Fuß höher gewagt werden soll, als der höchste Sprung, den Nello, der jüngere Bruder, bis dahin unternommen hat, so fühlen wir überall, daß es sich um eigentümlich eingekleidete Erinnerungen aus dem Leben der Goncourts handelt. Schließlich drückt der ergreifende Schluß, wo Gianni, der ältere Zemganno, Abschied von den Werkzeugen seines Berufes nimmt und Nello dem jüngeren zuruft: „Umarme mich, Kind, die Brüder Zemganno sind tot, es gibt jetzt nichts mehr als zwei Geigenkratzer, die nun mit dem Hintern auf dem Stuhl spielen werden!" den Verzicht auf jeden Ehrgeiz aus, zu dem sich Edmond Goncourt schweren Herzens und dennoch willig entschlossen hätte, wäre ihm nur ein stilles Weiterleben mit dem geliebten Bruder gegönnt worden.

Die Wärme und Unmittelbarkeit dieser Seite des Romans wird durch die in der Kunst der beiden Goncourt üblichen Sonderfiguren und ablenkenden Episoden der Erfindung nicht wesentlich beeinträchtigt. Die Schilderungen aus dem Zirkusleben und den Artistenkreisen, die Charakteristik der Tompkins, der schwerreichen Amerikanerin, die eine vollständige Zirkusdame geblieben ist, und des nordischen Herzogs Olaus, der zwar unter seinen nächsten Verwandten eine regierende Kaiserin und Königin zählt, aber eine Kunstreiterin zur Großmutter gehabt hat, die Darstellung wunderlicher

Beziehungen zwischen der großen und der Zigeunerwelt, die genauen Studien des Handwerklichen in den halsbrecherischen Künsten, die den „Brüdern Zemganno“ ihr höchst eigentümliches Kolorit geben, lassen doch den eigentlichen Gehalt und Reiz des Romans, die brüderliche Freundschaft und Zusammengehörigkeit der Titelhelden keinen Augenblick vergessen. Die Ausführung der „Brüder Zemganno“ ist die vollendetste, die eine Schöpfung von Edmond de Goncourt aufzuweisen hat; die Lücken und willkürlichen Sprünge, die sich in früheren Romanen finden, werden in diesem nicht fühlbar, weil es dem Verfasser gelingt, Sinne und Seele des Lesers an die Liebe zu fesseln, mit der Gianni den kleinen Nello erzieht, fördert, trägt, hebt und in seinem Unglück nach dem Sturz tröstet. Der Roman, in dem Edmond de Goncourt das Beste aus seinem und seines Bruders Leben konzentriert hatte, blieb der Höhepunkt, den seine poetische Produktion zu erreichen vermochte. In den beiderseits späteren Romanen „Die Faustin“ und „Cherie“ kehrte er zur reinen Beobachtung, zum Experiment, zur Demonstration eines psychologischen Problems zurück und zeigte natürlich auch in ihnen die geistige Schärfe, die Besonderheit einer Anschauung, der es durchaus um die Lebenswahrheit zu tun war, die aber diese Lebenswahrheit doch meist in der Nuance, in der Aufspürung des Seltsamen, des Neuen, des Widerspruchsvollen, des Rätselvollen, Krankhaften und Zurückschreckenden der menschlichen Natur und der gesellschaftlichen Zustände zu finden vermeinten.

Das inhaltreiche, in seiner Weise unschätzbare „Tagebuch der Goncourt“, wie Edmond in unerschütterlicher Pietät auch seine Aufzeichnungen aus den Jahren nach 1870 genannt hat, belegt diese Anschauung tausendfältig. Charakteristisch sind der Zug zum Unerhörten und Versteckten, die Überzeugung, daß das Seltene fast immer auch das Wertvolle sei, daneben die gespannte Aufmerksamkeit, die alle äußersten Kennzeichen und Lebensäußerungen menschlicher Brutalität, Vertierung, geistigen Verfalls als Zeichen der Zeit bucht, die dumpfe Besorgnis, daß „wir alle krank sind, beinahe Narren und wohlvorbereitet, vollständig verrückt zu werden“ (Tagebuch. 21. Juni 1872). Die leidenschaftliche und fast wilde Abneigung gegen die Überlieferungen des siebzehnten Jahrhunderts, die Edmond de Goncourt in dem geflügelten Wort: „Frankreich wird an einem Pronunziamento der Akademiker untergehen“ zusammenfaßte, hindert nicht, daß er gleichwohl in hundert Fällen und Äußerungen von jener Überlieferung abhängig blieb. Wirft im politischen Geträtsch ein Italiener hin, daß Victor Emanuel von Italien der wahre König der lateinischen Völker sei, so wallt der Tagebuchschreiber gegen den Gedanken, daß das Haus Savoyen in Frankreich herrschen solle, als gegen die äußerste Schmach auf, die seinem Lande angesonnen werden könne, und spricht unbewußt im Stil des Jahrhunderts Ludwigs XIV., wo man am Hofe die Herzogin von Burgund „die Savoyardin“ schalt und sie damit wer weiß wie tief zu demütigen meinte.

Doch neben solchen Widersprüchen, neben der hochgradigen Nervosität und der oft allzu impulsiven Beweglichkeit in Sympathien und Antipathien treten uns natürlich alle gewinnenden und glänzenden Eigenschaften der französischen Schriftsteller aus den Blättern dieses „Tagebuchs" entgegen. Die durch und durch vornehme Gesinnung, die durch ihre naturalistischen Neigungen nicht beeinträchtigt wurde, weil sie eben tiefere Wurzeln hatte als das gesellschaftliche Übereinkommen, offenbart sich in hundert Einzelzügen. Auf ihre Abstammung berufen sich die Brüder, so viel ich sehe, nur ein einziges Mal im zweiten Band des „Tagebuches". Sie machen am Neujahrstag ihrer alten Cousine Cornelie, die verarmt in einem Quartier im fünften Stock lebt, ihren Besuch und erklären es für eine der schönsten Wirkungen edler Geburt, niemals vor der Armut zu fliehen, im Gegensatz zu den Bourgeoisfamilien, „in denen man keine Verwandten hat und kennt, als solche, die sich in einer gewissen Glückslage befinden." Als Schriftsteller und Künstler berufen sie sich lediglich darauf, daß sie ernste, unermüdliche Arbeiter sind, und lassen durch lange Jahre vieles dahingestellt, was ihre ungestümeren Zeitgenossen mit unverhohlenem Selbstgefühl ohne weiteres für sich in Anspruch nahmen. Natürlich wußten beide und erhielt es wenigstens Edmond de Goncourt im letzten Vierteljahrhundert seines Lebens auch von außen her hinreichend bestätigt, daß sie einen Platz in der Entwickelung der französischen Literatur und unter den Vorkämpfern einer Kunstrichtung zu beanspruchen hatten, die sie sogar für viel neuer hielten, als sie tatsächlich ist. Doch über den unruhigen und mannigfach unklaren Drang zum Neuen hinaus, der der vollen Wahrheit der Darstellung ebenso oft feindlich als förderlich war, bekundet das „Tagebuch" die Stärke geistiger Interessen, die rasche, aber auch die ausdauernde Empfänglichkeit für die Fülle der Natur- und Lebenseindrücke, bei denen ihre Vorlieben und ihre Vorurteile der Frische und Unmittelbarkeit der Auffassung nicht in den Weg traten. Wo immer man diese Aufzeichnungen aus einer langen Reihe von Jahren aufschlagen mag, spürt man, daß beide Goncourt bei aller Neigung für die Einzelheit, für die Nuance, für die Schwäche und die Skepsis, mit unbesiegbarer Energie und Widerstandskraft ausgerüstete Naturen waren. Wer in der Geschichte nur ein Brevier der Entmutigung sah, in dem man nur Schurken und unfähigen Ehrenmännern begegne, mußte in selbstloser Kunstbegeisterung und Naturliebe starke Gegengewichte gegen so pessimistische Erkenntnis haben, und es lohnt auch unter diesem Gesichtspunkt die lange Folge der Goncourtschen Tagebuchaufzeichnungen zu prüfen.

Hat man aus dem „Tagebuch" den vollen Eindruck der Persönlichkeiten gewonnen, so begreift man alsbald, daß Edmond de Goncourt, obschon er noch in der Vorrede zum sechsten Band dieses Werkes (Auteuil, Dezember 1891 datiert) sich darauf berief, daß er seit vierzig Jahren im Roman, in der Geschichte, in allem gesucht habe, die Wahrheit zu sagen, nur rückhaltend

und widerstrebend sich den Ehrenplatz eines Hauptes oder Häuptlings der naturalistischen Schule anweisen und aufdrängen ließ. Des starken Gegensatzes, der zwischen ihm und dem Häuptling der naturalistischen Linken, dem demokratischen Zola bestand, mußte sich Edmond de Goncourt bewußt sein und während des Erscheinens des großen Romanzyklus „Die Rougon-Macquardt" immer mehr bewußt werden. In einer denkwürdigen Unterredung am 27. August 1870, wenige Tage vor dem Sturze der schon wankenden napoleonischen Herrschaft, hatte ihm Zola den Plan seiner großen Arbeit, der zehnbändigen Epopöe, die die Naturgeschichte und soziale Geschichte einer weitverzweigten Familie unter dem zweiten Kaiserreich einschließen sollte, mitgeteilt. Er hatte Goncourt gesagt, daß nach den unendlich feinen Gefühlsanalysen eines Flaubert, nach den künstlerischen plastischen und nervösen Analysen, den kostbaren und fein ziselierten Werken der Gebrüder Goncourt, für die Jüngeren nur noch mit dem großen Umfang der Bücher, mit der Wucht der Arbeit zum Publikum zu sprechen sei, hatte also den Gegensatz seiner naturalistischen Bestrebungen zu denen seiner Vorläufer selbst klargestellt. Der ungeheure Erfolg, der Zolas Arbeit krönte, konnte Edmond Goncourt natürlich nicht überzeugen, daß er und sein Bruder sich auf falschem Weg befunden hätten. Nach wie vor, man braucht nur an Bücher wie die „Gebrüder Zemganno" und „Die Faustin" zu erinnern, setzte er seine ganze Kraft für eine Verfeinerung und Vergeistigung der Darstellung ein, die sogar, wie wir gesehen haben, in einzelnen Fällen mit den Stoffen in Widerspruch stand. Der Instinkt, der den jüngeren naturalistischen Erzähler, der, wie er nie geleugnet, von den Brüdern Goncourt außerordentlich viel gelernt hatte, auf die breite Straße der großen Weltwiedergabe zurückwies, auf der es für eine unendliche Mannigfaltigkeit der Temperamente, der Charaktere, der Laster, der Tugenden Raum gab, war Goncourt fremd. Ob er klar vorausgesehen hat, daß auf diesem Wege an die Stelle der Naturstudie wiederum das Bild treten müsse und zwar nicht das Pastellbild und die feinabgetönten Aquarelle, für die er einstand, kann dahingestellt bleiben. Denn den Anspruch, daß die ganze moderne Erzählungskunst an die Stelle der Phantasie Logik setzen müsse, daß der erfindende Schriftsteller nichts geben könne, als ein getreues und vollständiges Protokoll der Natur, kein Verdienst beanspruchen dürfe, als das „der exakten Beobachtung, des möglichst tiefen Eindringens in den Gegenstand, der logisch notwendigen Verknüpfung der Tatsachen" erhob auch Zola. Ja während sich die Gebrüder Goncourt doch in erster und letzter Instanz als Maler, als Künstler gefühlt hatten, die von der sorgfältigen Auffassung des Äußeren zum Kern der Dinge durchzudringen strebten, wollte Zola nur „Gelehrter, Analytiker, Anatom und Sozialhygieniker sein" und in seinen Romanen „die Sicherheit, die Solidität, die praktische Nützlichkeit der Werke der Wissenschaft erreichen," und es bedurfte vieler Jahre, ehe sich die Erkenntnis Bahn

brach, daß die ungeheure Empirie, die Überfülle der Tatsachen, die Masse des Materials und der endlosen eintönigen Wiederholungen in Zolas Romanen nur durch eine starke Phantasie und ein leidenschaftliches Temperament zusammengehalten und in Fluß gebracht worden waren. Von vornherein aber schied den aristokratischen und den demokratischen Naturalistenführer die grundverschiedene Auffassung vom Wesen und letzten Zweck literarischer Produktion. Zola schloß sich, halb bewußt, halb unbewußt, den moralisierenden Schriftstellern an, die den Ruhm des Bußpredigers und Apostels weit über den Ruhm des echten Dichters und Künstlers setzen. Edmond de Goncourt kannte umgekehrt keinen höheren Ruhmesanspruch als letzteren. Sein Ehrgeiz ging nach der künstlerischen Wirkung und weder sein und seines Bruders Mitgefühl für die Leiden der Armen, Niedrigen und Dienenden, noch der Blick, den er für die geheime Tragik des scheinbar Alltäglichen besaß, ließen ihn jemals die soziale und tendenziöse Wirkung über die künstlerische hinaussetzen. Edmond de Goncourt wußte sehr wohl, warum er Daudets „Sappho" höher stellte als Zolas „Nana", und die ganze Folge seines „Tagebuches" verrät in hunderten von Urteilen und flüchtig hingeworfenen Bemerkungen, daß eine gewisse Überfeinerung, die höchste Überfeinerung, die wiederum Einfachheit geworden ist, Vorbedingung seines unmittelbaren, unreflektierten Anteils an Menschen, Büchern und Bildern blieb.

Die literarische Eigenart und das künstlerische Evangelium der Gebrüder Goncourt erscheinen als das Produkt ästhetischer Kämpfe, die uralt, sozialer und literarischer Zustände, die durchaus modern sind. Ihre Originalität hat mit der Ursprünglichkeit naiver Dichterfreude an der Welt und deren Reichtum nichts gemein. Man kann unbedenklich zugeben, daß die Brüder, die einen so eigentümlichen als geistvollen Schriftsteller abgaben, genau darstellten, was sie sahen. Doch um so zu sehen, wie Edmond und Jules de Goncourt, muß eine der Reflexion entstammende, von dem parisischen Kulturraffinement des neunzehnten Jahrhunderts unterstützte, besondere Schulung des Auges vorangegangen sein. Ihr Versuch und ihre Forderung, den modernen Roman lediglich auf die Beobachtung zu stellen, hat Vorzüge und Mängel ihrer Erzählungen im Gefolge gehabt, die man gewissenhaft, und mit der Erkenntnis, daß es sich hier um bedeutende Erscheinungen handelt, gegen einander abwägen mag. Das Entscheidende bleibt doch immer, daß ihre Bücher in dem Maße, wie sie bloße objektive Naturstudien sind, einen Hauch von Kälte ausströmen, in dem Maße aber, in dem ein Stück persönlichen Lebens, unmittelbarer Freude an verborgener hochherziger Güte oder Schönheit mitwirkt, an Wärme und nachhaltiger Wirkung gewinnen. Die Feindseligkeit der akademischen Kreise gegen Tun und Lassen der Gebrüder Goncourt mochte die Heimzahlung der tiefen Abneigung sein, mit der das Schriftstellerpaar und weiterhin der ältere Bruder allein den „Klassizismus" und alles, was ihm anhing, betrachtet hatte. Immerhin

darf man nicht vergessen, daß die Anschauung Goncourts das Ideal einer die Welt, das Weltganze umfassenden poetischen Darstellung aufrecht erhielt, wie denn die vielberufene Vorrede zu den „Brüdern Zemganno“ noch ausdrücklich aussprach, daß der Klassizismus und sein Gefolge erst an dem Tage tot sein würden, an dem die Analyse, mit der man die unteren Klassen der Gesellschaft dargestellt habe, durch die Wiedergabe der oberen Lebenskreise, im Milieu der Bildung und Auszeichnung, vervollständigt würde. Daß dies im Sinn des äußersten Naturalismus eine Kapitulation war, ist klar genug. Aber der, trotz überreizter Antipathien und krankhafter Neigungen, dennoch von der Wahrheit durchdrungene Künstler erkannte, daß eine Literatur niemals ihre ganze Entwickelung verleugnen und heute oder morgen aus dem Nichts neu beginnen könne, sah voraus, daß die lärmende Lust am Unerhörten und Niegewagten, die er selbst mit entfesselt hatte, unmöglich die Zukunft der französischen Literatur bedeuten werde. Kritik und Literaturgeschichte kommender Tage mögen der Besonderheit unseres literarischen Brüderpaares mit warmer Teilnahme gegenüberstehen und ihr volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, aber sie werden niemals zugeben, daß die Schranken Goncourtscher Darstellung auch die Schranken aller wahren, nicht konventionellen Weltdarstellung wären.

# Guy de Maupassant.

Guy de Maupassant.

Das dunkle persönliche Schicksal eines Lebensdarstellers wie Maupassant und die Verflechtung dieses Schicksals mit der Entwickelung und Vertiefung seiner Kunst, die rätselvolle Tatsache, daß der klarste, schärfste Schilderer des modernsten französischen Lebens, der entschlossenste Vertreter der „ganzen Wahrheit“ zuletzt und anscheinend noch in der Fülle seiner Kraft von geistiger Umnachtung betroffen worden ist, hat den „Fall Maupassant“, das „Problem Maupassant“ zum Mittelpunkt widerspruchsvoller, sich kreuzender Untersuchungen, Erörterungen und Hypothesen erhoben. Der Verwandte und Schüler Flauberts, der gefeiertste Nachfolger Zolas hatte etwa ein Jahrzehnt lang im Vordergrund der Teilnahme gestanden und war für die zahlreichen Geister, die jederzeit nur einen Namen kennen und verehren, der Träger aller Vorzüge der französischen und der europäischen modernen Literatur gewesen, als ihn sein Verhängnis ereilte. Die Entwickelung Maupassants vom kecken, jedem Eindruck des Lebens offenen, aber auch jedem Eindruck gewachsenen objektiv kühlen Darsteller der ganzen Breite der französischen Wirklichkeit zu einem Erzähler, der sich zu den dunkelsten Fragen des menschlichen Daseins, den großen Fragen des Warum und Wozu hingedrängt sieht, der mitten im Erscheinungsreichtum und Genußtaumel des Lebens die entsetzliche Trostlosigkeit des Einsamen empfindet, der die Verzweiflung am Leben in all ihren Formen kennt, der sie sich näher und näher kommen fühlt, ist innerhalb weniger Jahre erfolgt. Schon in seinem ersten und erfolgreichsten größeren Roman „Der Liebling“ (Bel ami) hatte Maupassant neben den skrupellosen Helden den unseligen verdüsterten Poeten Norbert de Varenne gestellt, der umsonst die Arme ausgestreckt, um Hilfe, Liebe, Trost und Rettung gefleht hat, der es weiß, wie wenig die Künstlerfreude und Künstlergenugtuung neben dem entsetzlichen Gefühl des Verlorenseins im Rätselhaften und Ungewissen bedeutet. „Ich, ich bin ein verlorenes Wesen! Ich habe nicht Vater, nicht Mutter, nicht Bruder noch Schwester, nicht Weib noch Kind, ich habe keinen Gott. Ich, ich habe nichts als den Vers!“ Und es ist nach allem, was wir über Maupassants Leben hören und wissen, nur natürlich, daß die Verzweiflung über die seelische Einsamkeit, an die er gleichsam wieder und wieder stieß, wie ein

freudiger Schwimmer an verräterische Klippen, trotz allem, was er ihr entgegensetzte, immer mächtiger in ihm ward. Die Zuversicht, mit der er ein Stück vom bon sens, dem Besitz- und Arbeitsernst des französischen Bauern den ungeheuren Widersprüchen und Ekelverhältnissen des gesellschaftlichen Lebens entgegengesetzt hatte, kam ins Wanken. Maupassants phantastische Sehnsucht nach einem mächtigen übermenschlichen Wesen, einem Geist, der den in seine Sinne gebannten Menschen lenkt, mag die Wurzel zu den späteren Bekehrungen eines Bourget und Huysmans sein. Aber eine eigentlich religiöse Sehnsucht ist sie nicht, ihr fehlt jede Selbstentäußerung, sie bleibt durch und durch selbstisch, sie gleicht der Sehnsucht des im tiefsten Dunkel von Nachtträumen Gefolterten nach irgend einem blendenden Licht. Nichtsdestoweniger ist gewiß, daß die Kluft, die sich, je länger, um so fühlbarer, zwischen dem strotzenden und trotzigen Lebensgefühl Maupassants und dem völligen Mangel irgend eines festen Pols in der Flucht der Erscheinungen auftat, Maupassants letztes Schicksal zum unvermeidlichen gemacht hat.

Die Vorteile, die in Maupassants Geburt, als Abkömmling eines alten Geschlechts, in der Besonderheit seiner engeren Heimat, der Normandie, in seinen Jugendeindrücken (zu denen auch die Teilnahme des Zwanzigjährigen an dem Verteidigungskriege gehörte, den Frankreich im Herbst und Winter von 1870 zu 71 tapfer, wenn auch sieglos gegen die Deutschen führte), in seiner Verwandtschaft mit einem strengen und vielfordernden Meister, wie Gustave Flaubert, lagen, der den poetisch literarischen Ehrgeiz des Schülers zu strenger Selbstkritik zügelte, wurden von früh an aufgewogen durch den vollständigen Skeptizismus, die halb humoristisch-frivole, halb verächtlich-bittere Anschauung über die Welt oder vielmehr die französische Gesellschaft, die Maupassant die Welt war. Der ungeheure Widerspruch, in dem der geniale Franzose unablässig das Philistertum der Familie, die ganze bürgerliche Mitte seines Volkes bekämpft, verhöhnt, ihr zum wenigsten ein Schnippchen schlägt, um sich dann dem Abenteurertum, der Welt des Schwindels gegenüber, darauf zu berufen, daß er nach Mutterrecht doch auch zu jener Mitte gehöre, tritt bei Maupassant mit besonderer Schärfe hervor. Der völlige Unglaube an höhere menschliche Eigenschaften erfüllte schon den jugendlichen Autor, und gleich sein Erstlingswerk, die vielgepriesene Erzählung „Fettchen" (Boule de suif) zeichnete sich durch erbarmungslose Schilderung menschlicher Erbärmlichkeit aus. Die buntgemischte Gesellschaft, die die Heldin, eine arme Dirne, erst überredet, ja zwingt, sich den Begierden eines preußischen Offiziers preiszugeben, um die arme Elise nachher im Bewußtsein höherer Tugend unter die Füße zu treten, sucht an Infamie ihresgleichen, ist aber typisch für Maupassants frühreife Skepsis und seine ironische Geringschätzung gesellschaftlicher Heuchelei. Allein es ist ein Unterschied zwischen der kalten Sicherheit und der aristokratischen Überlegenheit, mit der Maupassant während

der ersten Jahre seines Schaffens auf die tolle Welt der Leidenschaften, der Begierden, des schlecht versteckten oder ganz brutalen Egoismus herunterblickt, und zwischen der schwermütigen Fassung, mit der er später in Schöpfungen wie die Romane „Stark wie der Tod", wie „Pierre und Jean" und „Unser Herz" die erschütterndsten Konflikte seiner entgötterten Welt mitfühlend darstellt. Das freudige und starke Triebleben, die jauchzende Hingebung an die Natur, die ihn anfänglich erfüllt und aufrecht erhalten hatten, wichen dem Bewußtsein, daß auch dies eitel sei; der Wahrheitstrieb, dem er anfänglich mit einer Art studentischen Übermuts huldigte, nahm so gespenstische Formen an, wie in der Geschichte „Die Tote", in der der getreue und trauervolle Liebende auf dem Grabstein der geliebten Frau statt der Worte: „Sie liebte, wurde geliebt und starb" die furchtbare Inschrift liest: „Sie ging eines Tages aus, ihren Geliebten zu betrügen, erkältete sich und starb", der lachende Humor, in dem Elemente aus Villons fröhlichem Vagantentum und aus Rabelais zynischer Weisheit wiederkehren, bekommt einen Beigeschmack des Schrecklichen in mehr als einer der späteren Erzählungen. Die geistige Stärke, die den furchtbarsten Dingen ohne Zagen ins Auge gesehen hatte, wechselte mit den Anwandlungen, in denen die Furcht vor der Furcht, die Empfindung unfaßbarer Schrecknisse, die entsetzliche Unruhe zerstreuter, verwirrter Gedanken, des trotzigsten Geistes Herr wurden. Das Verhängnis Maupassants war es, das ihn keine versöhnende, keine ethisch gebietende Macht erkennen oder auch nur ahnen ließ. Von ihm galt, was der französische Literarhistoriker Doumic der ganzen jüngeren Generation französischer Talente vorwirft: „den Franzosen erschien keine Idee mehr falsch oder mehr wahr, sondern abwechselnd falsch oder wahr oder beides zugleich. Zwischen Gut und Böse kein Gegensatz. Nirgends überhaupt eine scharfe Unterscheidung, sondern nur unmerkliche Abtönungen, die sich ineinander in fortschreitenden Abstufungen auflösen. Keine Behauptung, die nicht sofort durch die genau entgegengesetzte korrigiert wird." Die Schriftsteller, die nur allzuwohl wissen, aus wieviel Unwissenheit und Lügen die sogenannte „allgemeine Moral" entstanden ist, vermeiden's ängstlich, für plumpe Tugendhelden zu gelten. „Vor großen Empfindungen zog man sich scheu zurück, weil sie den Schmerz in sich tragen, tiefe Leidenschaften ersetzte man durch leicht zu verschlafende Räusche. Nichts erschien törichter als Verantwortlichkeiten auf sich zu nehmen, die die freie Möglichkeit des Genießens einschränken. Genüsse aufsuchen, unerhörte, unbekannte, schien der Zweck des Daseins geworden."

Wenn eine Natur, ein Talent von Haus aus berufen geschienen hatte, diesem kalten und müden Genußkultus, der zuletzt auf das Raffinement neuer Nervensensationen hinauslief, den kräftigsten und erfolgreichsten Widerstand entgegenzusetzen, so war es Guy de Maupassant. Nicht bloß weil er mit derber physischer Gesundheit, ein leidenschaftlicher und unermüdlicher

Sportsmann, Reiter, Jäger, Ruderer, Schiffer, außerhalb der Kaffeehaus- und Absinthatmosphäre lebte, weil er vom Erfolg, soweit der Erwerb in Frage kam, ganz unabhängig, seine Laufbahn begann. Vor allem: weil er im Gegensatz zu den Talenten, die kein anderes als das Stadtleben, das Leben von „ganz Paris" kennen, seine ländlich normännische Abstammung, seine Vorliebe für Wald und Feld, Strom und Meer, seine ursprüngliche Abneigung gegen städtische Geselligkeit und den Salon im üblichen Wortsinn nicht verleugnete. Die elementare Lust an der freien Natur, der Drang, der unverdrossen die irdische Brust in Morgenrot taucht, war in und über ihm. „Ich liebe den Himmel wie ein Vogel, die Wälder wie ein wilder Wolf, die Felsen wie eine Gemse. Ich sehne mich im hohen Gras zu wälzen oder darüber hinzujagen wie ein Pferd und im klaren Wasser wie ein Fisch zu schwimmen. Ich fühle in mir das Leben aller Wesen nachzittern, alle Instinkte, alle dunkeln Triebe untergeordneter Geschöpfe. Ich liebe mit einer Liebe, die zugleich tierisch und erhaben, verwerflich und heilig ist, alles was lebt, sich regt, alles, was ich schaue. Denn alles, was meinen Geist ruhig läßt, erregt mir das Herz und die Sinne, alles: die Tage, die Nächte, die Stürme, die Flüsse, die Meere, die Wälder, die Morgenröten, der Blick und der Leib der Frauen. — Wenn es schön ist, rollt in meinen Adern das Blut der alten, begehrlichen und schweifenden Faune, ich bin dann nicht mehr der Bruder der Menschen, sondern der Bruder aller Wesen und aller Dinge." Diese elementare Kraft und sinnliche Unmittelbarkeit Maupassants schien wenigstens eine Schutzwehr gegen das Raffinement und die Hyperkultur von Paris. Ihr gesellte sich die aristokratische Geringschätzung des Ränkespiels, der Machtkämpfe und der feilen Korruption, die Maupassant unter der Herrschaft der demokratischen Republik gedeihen sah, eine Verachtung, die als Grundton durch das in seiner Weise unübertreffliche Sittenbild vom schönen Georg (Bel ami) hindurchklingt. Feind jeder Pose und Phrase, mit dem schärfsten Blick ausgerüstet, hinter den Masken der Mienen und der Worte, die wahren Triebe und Beweggründe der Menschen zu erkennen, war der Schriftsteller schon in seinen Anfängen jeder Bewunderung falscher Werte entrückt. Und die harte metallische Klarheit seines Wesens war nicht danach angetan, irgend welche Lebenserscheinungen schwächlich zu bevorzugen, seine Augen waren für die ganze Breite der Welt offen, seine Teilnahme an der unabsehbaren Mannigfaltigkeit der Lebenserscheinungen überall gleich stark, unermüdlich und eindringlich. Freilich sah er mit den Augen des Pessimisten, des Satirikers, die echte dichterische Freude an den edelsten Kräften und Regungen der Menschennatur brach bei ihm nur selten hindurch. Dennoch ist es falsch, ihn nur als einen hervorragenden sozialen Kritiker zu charakterisieren und ihm den Namen eines poetischen Darstellers abzusprechen. Der Drang und Genuß des Künstlers, verborgene Charakterzüge und Seelenregungen, überraschende Beziehungen des Menschen

zum Menschen zu offenbaren, war viel mächtiger in ihm, als die abstrakte Genugtuung, Kritik an der Verkommenheit eines guten Teils seiner Zeitgenossen zu üben.

Die tiefe und wohlberechtigte Abneigung Maupassants gegen ganz Paris und die verführerische Anziehungskraft der Gesellschaft, die sich selbst als die Blüte des Pariser Lebens betrachtet, hielt so wenig stand, als die robuste Gesundheit des Landedelmanns und Yachtschiffers gegen die verhängnisvollen Einwirkungen parisischen Raffinements, physischer Reizmittel wie Caffein und Äther. Man mag drei Viertel dessen, was über sein Leben in den letzten Jahren erzählt wird, als Klatsch und Übertreibung ansehen, immer bleibt noch der schlimme Rest einer durch glänzende Erfolge und überreiche Einnahmen erweckten und genährten, schier unglaublichen Eitelkeit und Genußsucht, der fast komische Widerspruch des illusionslosen Wahrheitsinstinktes Maupassants mit den Täuschungen und Enttäuschungen, die ihm Pariser Frauen und Pariser Zelebritäten bereiteten. Was dem großen Erzähler von Haus aus gefehlt hatte, das undefinierbare Etwas, das den Menschen über die Angst des Irdischen hinweghebt, war auf dem Wege seiner späteren Entwickelung vollends nicht zu gewinnen, und so läßt sich wohl sagen, daß er an Paris zugrunde gegangen, daß er ein Typus aller derer gewesen sei, „die aus der freien, fruchtbaren, windumwitterten, regendurchnäßten Scholle in das große, steinige Treibhaus der Metropole verpflanzt werden. Je gesünder da das Exemplar, um so leichter wird es verkümmern.“ (J. F. von Grotthuß, „Probleme und Charakterköpfe“, Stuttgart 1898, S. 388.)

Im Grunde sind bei einem Schriftsteller wie Maupassant alle größeren und kleineren Schöpfungen für eine Seite seines Wesens symbolisch. Sucht man aber nach einem Werk, das an sich keineswegs das beste, doch der treueste Ausdruck des Mißverhältnisses der positiven und der zersetzenden auflösenden Kräfte seines Geistes, des inneren Widerstreits seiner Weltanschauung ist, so möchte ich vor allem an den kleinen Roman „Yvette“ erinnern. Dem Blick des Dichters, der die Typen, die Durchschnittserscheinungen der Halbwelt von Paris und die Wirkungen dieser Welt auf die lebesüchtigen vornehmen Genießer so gut kennt, entgeht es gleichwohl nicht, daß inmitten dieses Sumpfes wunderbare Menschenblumen erblühen. Die Charakteristik der Titelheldin, dieses reinen jungfräulichen Kindes der Halbweltdame, der erst nach und nach die furchtbare Wahrheit über ihre Mutter über die „Freunde“ ihres Hauses aufgeht und die nun in überwallender Scham und Verzweiflung den Tod sucht, gehört mit zum Allerbesten, was Maupassant geschaffen hat. Doch erwäge man die Art, wie Maupassant sich selbst gegen die eigene Rührung wehrt und seine Leser rasch wieder auf den Standpunkt hebt, daß auch solche Blüte den Fluch ihrer Abstammung zu tragen hat und daß der vielerfahrene eiskalte Weltmensch sie schließlich pflückt,

nachdem der Todesentschluß Yvettes in einer Farce untergegangen ist und der Wille zum Leben in seiner schnödesten Gestalt in dem armen Opfer erwacht. Ein Nachtbild aus den Zuständen der französischen Hauptstadt, in dem gleichwohl das Lustspiel hart an die Tragödie herangerückt ist und das mit der frivolen Ironie seines Schlusses die tiefinnerliche Teilnahme, die der Dichter selbst gefühlt hat, hinwegspottet. Die verborgeneren Züge der Erzählung und die Rolle, die eine der männlichen Gestalten in ihr spielt, verraten die völlige Skepsis des Autors auch den gesellschaftlichen Kreisen und den Individuen gegenüber, die seine Sympathien besitzen und wie die Welt nun einmal ist, als die besten gelten müssen.

Maupassant steht, darüber hat sich französische und ausländische Kritik rasch geeinigt, als Novellist höher, erscheint reicher, tiefer, künstlerisch geschlossener und vollendeter denn als Romanschriftsteller. Nichtsdestoweniger haben in einer Zeit, die den Roman aus einigen guten und vielen schlechten Gründen vor allen erzählenden Formen bevorzugt, seine größeren Romane, namentlich die früheren, mit ihrer scheinbar kalten Objektivität und ihrer glänzenden Natürlichkeit, in der bei aller Gedrängtheit kein Zug fehlt, der die Hauptcharaktere, die Erfindung und und das „Milieu“ vollkommen deutlich und überzeugend machen kann, den stärksten äußeren Erfolg erlangt. Hier stehen „Der Liebling“ und „Mont Oriol“ voran, Meisterstücke, die scheinbar auf die mitwirkende Sympathie des Lesers vollständig verzichten und lediglich durch die klare Schärfe, die unwiderstehliche Wahrheit und die erbarmungslose Offenbarung der seelischen Niedertracht und Niedrigkeit ihrer bedenklichen Helden die beabsichtigte Wirkung erzielen. „Der Liebling“, der schöne Georges, ein Bursche von stattlichem Äußern, bäuerischer Abstammung, durch ein paar Lycealklassen gelaufen und durch etliche Dienstjahre im französischen Heer in Algerien geschult, verwandelt sich binnen wenigen Jahren aus einem kleinen Bureaubeamten in einen gefeierten Journalisten und einflußreichen Politiker. Obschon er die erste Sprosse der Leiter als geschickter und skrupelloser Reporter mit einer Halbbildung betritt, die nicht einmal zur Herstellung von ein paar lesbaren Artikeln ausreicht, so bringt er doch einen wilden, eiteln Ehrgeiz, eine rasende Genußsucht, eine energische Begehrlichkeit mit. Seine körperlichen Vorzüge sichern ihm die Vorliebe und Gunst der verschiedensten Frauen. Immer aufsteigend, spielt er bald eine Rolle in der papiernen Welt, in der die schlechten menschlichen Eigenschaften des völlig gewissenlosen, völlig seelenlosen Strebers Hilfsmittel zum Vorwärtskommen sind. Die Geschichte der beiden Heiraten, die er schließt, die Kaltblütigkeit, mit der er die junge Witwe seines Kameraden Charles Forestier heimführt, obschon er ganz gut weiß, daß sie die Maitresse eines Grafen ist, der als Hausfreund beim ersten wie beim zweiten Gatten der klugen und vielgewandten Frau Madeleine verkehrt, der Tigersprung, mit dem er dieser Frau im rechten Augenblick die Hälfte der Erbschaft ihres gräflichen Freundes ent-

reißt, die Grausamkeit, mit der er die Dummheit wett macht, die ihn ein Verhältnis mit der reifen Gattin des Eigentümers seiner Zeitung, des elsässischen Juden Walter, anknüpfen ließ, die kaltblütige Berechnung, mit der er handelt, als er erkennt, daß er an die Stelle der Mutter die ganz jugendliche Tochter Walters setzen kann, die Entschlossenheit, mit der er einen Ehebruch seiner eigenen Gattin Madeleine, um deren Beziehungen er sich seither gar nicht gekümmert hat, amtlich konstatieren läßt und dann die Entführung der hübschen Mademoiselle Walter in Szene setzt, dem millionenreichen Vater die Tochter und ein paar Millionen Mitgift abzwingt, während die unglückliche schuldbewußte Mutter beinahe dem Wahnsinn verfällt und dem ruchlosen Schwiegersohn kein Wort gönnt, sind mit klarer Einfachheit, einer zwingenden Logik und einer ihresgleichen suchenden Anschaulichkeit vorgetragen. Die Schilderung alles Zuständlichen, von der Nachtszene, in der Georg Duroy um Madeleine Forestier an der Leiche ihres Gatten wirbt, bis zu der glänzenden Trauung des „Lieblings" mit der kleinen Susanne Walter und dem unheimlichen Gegensatz, in dem die stumme Verzweiflung der Frau Walter zur lauten Schönrednerei des trauenden Bischofs steht, ist so meisterhaft, als die Charakteristik der Gestalten. Und noch vollendeter als dies alles erscheint die Art und Weise, mit der die Ruchlosigkeit des Helden, als das ganz Alltägliche und Natürliche mit dem Alltag und dem gewöhnlichen Verlauf des modernen Lebens verflochten ist. Ob es Maupassant zum Bewußtsein gekommen ist, daß die Geringschätzung, die der Erzähler für den erfolgreichen Helden und seine Lebenskreise tatsächlich empfindet, bei einer großen Klasse von Lesern in dem bewundernden Neid auf die Genüsse und Erfolge des schönen Georg untergeht, kann man dahingestellt lassen. An der unbeabsichtigten Wirkung aber war nicht zu zweifeln.

Wenn um die Geschichte des schönen Georg ein gewisser zweideutiger Schimmer schwebt, als ob der Verfasser den schnöden Gesellen ganz verachte und doch halb bewundere, so läßt der Roman „Mont Oriol", die Gründung eines großen Modebades auf dem Besitztum der auvergnischen Bauernfamilie Oriol darstellend, keinen Zweifel, daß Maupassant den Schwindel, die Reklame, die Bauernschlauheit und Habgier, den Lug und Trug, die Menschen gegen die Welt ausüben, die sich untereinander wieder belügen und betrügen, der gleichen kalten Verachtung preisgibt, die ihn selbst gegen dies Treiben erfüllt. Natürlich ist er weit entfernt davon, zu moralisieren. So wie die Welt einmal ist, kann aus dem Zusammenwirken der Pariser Geldmänner und Ärzte mit der brutalen Begehrlichkeit und der Verschlagenheit französischer Bauern eben nichts anderes hervorgehen als das große Andermattsche Etablissement zu Enval. Die Heilungen zu Mont Oriol sind höchst ungewiß, die seelischen Erkrankungen namentlich in dem leidenschaftlichen Verhältnis zwischen Christiane, der Frau des Bankiers und

dem jungen Paul Bretigny, der die Geliebte dann schmählich aufgibt, um so gewisser. Wir begleiten die Schicksale der auf Mont Oriol vereinigten Gesellschaft vom Beginn der Leidenschaft Christianens und Bretignys bis zur Heirat des abtrünnigen Liebhabers mit Charlotte Oriol. Ein Hauch von Eiseskälte in der Schätzung und Schilderung der Menschen, absoluter Gleichgültigkeit gegenüber den rohesten und niedrigsten Instinkten der handelnden Personen, durchdringt die Erzählung. Aber sowohl die Naturschilderungen als die Wiedergabe der Seelenkämpfe, die die schuldvolle und getäuschte Christiane zu bestehen hat, bezeugen entscheidend, daß Maupassant denn doch mehr war als „ein junger Hurone, der sich der Schärfe seines Auges und der untrüglichen Witterung seiner Nase erfreute", wie sich ein französischer Landsmann (Jules Lemaitre) über den Roman ausdrückte.

Der kleinere Roman „Die Erbschaft" („Das Erbe der Mademoiselle Cachelin") zeigt jene Freude und das Gelächter fröhlichen Spottes über die Lumperei der Welt, die sich so ehrbar gebärdet, am deutlichsten. Die reiche Jungfer Cachelin, außer sich, daß die von ihr patronisierte Ehe ihres Verwandten kinderlos bleibt, macht ein Testament, das ihr Ehepaar mit dem Verlust aller Hoffnungen auf eine glückliche Zukunft bedroht. Gegenüber solchem Unheil müssen alle Mittel gelten: der vortreffliche Ministerialbeamte, der auf keinen Fall um die Erbschaft kommen will, führt bei seiner Gemahlin einen Kollegen ein, und gerade vor Ablauf des letzten Termins, den Mademoiselle Cachelin gestellt, wird der ersehnte Erbe geboren. Die handelnden Personen kennen einander alle und wissen, was vorgegangen ist, aber sie verletzen den äußeren Anstand, die herkömmliche Respektabilität nicht. Die Art, wie der Helfer in der Not, der Hausfreund auf Zeit aus der Familie, in die man ihn erst gleichsam mit Haaren hineingezogen hat, wieder hinausgeödet wird, um das Bewußtsein der eigenen Vortrefflichkeit und bürgerlichen Moralität, ungestört durch unerfreuliche — für Madame vielleicht auch erfreuliche — Erinnerungen, zur Schau tragen zu können, krönt dies wunderbare Sittenbild. Was sich von häßlichen Eigenschaften, von Verlogenheit, kriechendem Strebertum, ja sittlicher Heuchelei in einer Bourgois- und kleinen Beamtenfamilie zusammendrängen kann, lebt in den Persönlichkeiten und den gegenseitigen Beziehungen der Familie, und doch könnte nur von Übertreibung sprechen, wer alles Blicks über die eigentliche Beschaffenheit landläufiger Moral bar wäre.

In den genannten Romanen, wie in der Mehrzahl seiner gleichzeitigen Novellen, war Maupassants Skepsis und Menschenverachtung von jedem Zug zur Trauer und elegischen Betrachtung des Weltzustandes noch völlig frei. Daß der Keim auch zu dieser Auffassung, die Neigung, die immer mit gleicher Sicherheit beobachteten und wiedergegebenen Dinge in eine völlig andere Beleuchtung zu rücken, gleichwohl in ihm vorhanden war, beweist der kleine Roman „Ein Leben", die Geschichte einer Frau, die das

langsame Verblühen, Welken und einsame Dahinsterben, die das Los von Tausenden ihrer Schwestern sind, an sich erfährt. Die innere Demütigung und müde Entsagung, die von der Mädchenzeit bis zum Matronenalter das Leben immer ärmer werden, die Illusionen und Glücksträume immer mehr verblassen sieht, wird mit so zartem Anteil wiedergegeben, daß man wohl fühlt, wie die gerühmte naturalistische Objektivität hier versagt. Der Dichter fühlt die herbe Ungerechtigkeit des Lebens, die den einen alles entzieht, um, wenigstens scheinbar, den andern alles zu gewähren und wird angesichts der herben, trostlosen Enttäuschungen, die seine Heldin als Braut, als Frau, als Mutter duldet, sichtlich weicher. — Die späteren Romane „Pierre und Jean", „Stark wie der Tod" und „Unser Herz" gehörten schon dem Ende der achtziger Jahre, der Zeit an, zu der sich Maupassants robuster Wirklichkeitssinn merklich vertraurigt hatte. Er sah noch immer mit gleicher Deutlichkeit, aber er sah anders. Auch in dem von Zola als Maupassants bestes Werk gepriesenen Roman „Pierre und Jean", der die Ungleichheit, die feindselige Eifersucht zweier Brüder darauf zurückführt, daß Pierre und Jean zwar die Söhne einer Mutter, aber zweier Väter sind. Frau Roland hat in der schuldvollen Leidenschaft für einen Geliebten Namens Maréchal das einzige Glück ihres Lebens gefunden, sie lebt ohne Reue in der Zurückgezogenheit von Havre dieser Erinnerung. Pierre, der Arzt, der ältere Sohn, eifersüchtig auf Jean, den sanfteren, minder begabten Bruder, faßt aus dem Verhalten der Mutter zu diesem und aus dem reichen Erbteil, das Maréchal dem Jüngeren, seinem Sohne hinterläßt, den Verdacht des wahren Sachverhalts und wird von Stunde an der Dämon der Mutter und des Bruders. Die Vermutung des Verstörten, Erbitterten, der übrigens den aufrichtigsten Schmerz darüber fühlt, daß er seine bis dahin verehrte Mutter in diesem Licht erblicken muß, wird schließlich, nachdem er sie rücksichtslos gegen Jean ausgesprochen, durch Frau Roland selbst bestätigt. Sie gesteht dem jüngeren, dem, weil er der Sohn des Geliebten ist, mehr geliebten Sohne, was hinter ihr liegt, fordert, daß Jean das Andenken seines wirklichen Vaters ehre und liebe und mit dessen Verlassenschaft sein Glück gründe. Jean, obschon anfänglich von der Wahrheit hart getroffen, söhnt sich doch alsbald und vollständig mit der Mutter aus, heiratet die von ihm geliebte Witwe und Pierre Roland, der rechtmäßige Sohn des Hauses, geht als Schiffsarzt in die Welt hinaus. Eine Episode, der nach deutschen Begriffen der innere Abschluß fehlt, wenn man nicht annehmen will, daß Maupassant in dieser Erfindung eben nur ein Stück von der Gebrechlichkeit und dem Widerspruch der Welt habe darstellen wollen.

Auch der Roman „Stark wie der Tod" beruht auf der Voraussetzung eines jahrelangen geheimen Verhältnisses eines gefeierten Pariser Künstlers, hervorragenden Malers, zu einer verheirateten Frau der guten Gesellschaft. Der Künstler hat diese Liebe als Abendsonnenschein für sein Leben fest-

gehalten und muß nun die furchtbare Erfahrung machen, daß in seiner Phantasie, in seinem Herzen die eben aufblühende Tochter der geliebten Frau an deren Stelle tritt. Das tragische Verhängnis erwächst nicht an sich aus der früheren Schuld, weder Henri noch seine Geliebte fühlen die leiseste Regung der Reue, aber es hängt mit der Vorgeschichte des Helden zusammen. Die wachsende Leidenschaft eines alternden Mannes für eine jugendliche Schönheit, beinahe immer ein Unheil, wird in diesem Fall zum Frevel; der Künstler begehrt die Einzige, die er nicht begehren darf, da er der Geliebte ihrer Mutter ist. Die feinfühlende Frau sieht den Funken, die leise schwelende Glut, die emporschlagende Flamme in der Seele ihres Freundes, sie errät, daß dieser in ihrer Tochter ihr jugendliches Bild erblickt und den eigenen Jugendtraum in heißem Gefühl für das junge Mädchen erneuert. Halb ausgesprochen, halb verborgen, wird die Leidenschaft des Künstlers unüberwindlich, das Bewußtsein, daß die Freundin, der er seit so lange verbunden ist, seinen Zustand erkennt, steigert diesen zur Folter. Die kluge Frau hofft durch Verheiratung ihrer Tochter der Flamme die Nahrung zu entziehen. Der Maler aber, wissend, daß nichts die leidenschaftliche Glut dämpfen, die ungestillte Sehnsucht vernichten kann, sieht keinen Ausweg, als den freiwilligen Tod. Er begreift die Unmöglichkeit seines Verlangens und fühlt dessen Unbesiegbarkeit, und so wirft er sich — scheinbar verunglückend — unter einen in voller Fahrt begriffenen Omnibus und sühnt mit dem Verzicht auf das Leben die Schmerzen, die er seiner Geliebten bereitet hat. Der außerordentliche Vorzug dieses Romans liegt minder in der durchsichtigen Klarheit des Motivs, der gewaltigen Steigerung ohne jede Gewaltsamkeit, als in der Feinheit der psychologischen Übergänge, in der zwingend wahren Wiedergabe leidenschaftlichen Innenlebens, erschütternden Gefühlskampfes, der gleichwohl nur in halben Worten, in einzelnen unbeachteten Augenblicken zum Ausdruck kommt. Das allmählige Anschwellen der vollen, unentrinnbaren Tragik, der stumme Zwiespalt, das stumme Ringen der beiden Menschen, die sich einander so lange alles gewesen sind, drängt die Frage nach einer ursprünglichen Schuld ganz zurück. Nach Maupassants Meinung soll sie gar nicht gestellt werden, sie ist dennoch unvermeidlich und durchweht die ganze Erfindung mit dem Hauch einer im verborgenen wirkenden Nemesis. Die vorzüglichen Atelier- und die Salonschilderungen, die das Zuständliche des Romans abgeben, dienen dem Hauptzweck, das Ganze in einen feinen und doch durchsichtigen Schleier zu hüllen. Aber der Wert des Romans beruht durchaus auf seiner Innerlichkeit und der psychologischen Folgerichtigkeit, mit der der Held aus dem Leben hinausgedrängt wird.

Der letzte vollendete Roman „Unser Herz" ist von vielen Seiten als ein schwaches Buch erachtet worden, weil Maupassant in ihm nach Eigenschaften und Wirkungen getrachtet habe, die nicht seine ursprünglichen waren. Als ob ein großes Talent im Lauf seiner Entwickelung nicht naturnotwendig

zur Erweiterung seines Darstellungskreises gedrängt würde und als ob der Dichter die Anschauung, die dieser Erfindung zugrunde liegt, den Bourget und Rod verdanke, in deren Schule er hier angeblich gegangen sein sollte! Mag es sein, daß äußerliche Beweggründe ihn veranlaßt haben, in psychologischer Filigranarbeit, in Schilderung des Luxuslebens, in der Wiedergabe modernster Reflexionen und des modischen Problemgeschwätzes, mit den Schriftstellern einer Schule um die Wette zu laufen, auf die er sonst achselzuckend herabgeblickt hatte. Es bleibt nicht minder gewiß, der Kern der Erfindung dieses Romans, die Darstellung des ewigen Konflikts zwischen weiblicher selbstsüchtiger Koketterie und männlicher Begier, die immer von neuem das Unerreichbare zu erreichen strebt, war von altersher ein Lieblingsproblem Maupassants. In dem Verhältnis von André Mariolle zu der vielumworbenen Frau von Burne wiederholte sich nur die alte Erkenntnis des Skeptikers: „Wie tief gegründet auch die Liebe sein mag, die den Mann mit dem Weibe verbindet, so bleiben sie sich doch im Geist und in der Seele fremd, führen Krieg miteinander und gehören verschiedenen Rassen an. So ergeben sich aus dem Verhältnis mit Naturnotwendigkeit immer Gebändigte und Bändiger, Sklaven und Herren, nie sehen sie einander als ebenbürtig an.“ Frau von Burne, die Pariser Salonkönigin, ist die echte Vertreterin der Frauen, die ohne Herz, ohne warmes Blut, ohne Leidenschaft, doch von Sucht nach dem Neuen, von begehrlicher Phantasie und dem unstillbaren Verlangen zu herrschen und zu glänzen, erfüllt sind. Sie besitzt nach einem treffenden Wort des jugendlichen Goethe das gefährliche Talent „ihre Liebhaber mit Freundschaft einzusalzen“. Sie hat einen ganzen Hofstaat berühmter Männer um sich, die sie umsonst angeschmachtet haben und doch ihre Freunde geblieben sind. Als jedoch André Mariolle, der wohl Geist, aber zuviel Leidenschaft und männlichen Trotz besitzt, um sich in die Schar der verehrungsvoll Entsagenden einreihen zu lassen, im Begriff steht, sich lieber von ihr loszureißen, als sich in hoffnungsloser Glut zu verzehren, kostet es der Dame kein zu großes Opfer, ihn durch den letzten Beweis weiblicher Liebe von neuem an sich zu fesseln. Der Himmel, der sich für den Beglückten aufgetan hat, trübt sich allzubald wieder; André erkennt, daß seine Geliebte der Liebe in jedem Sinne unfähig ist, und während sie ihm gehört, dennoch nur danach trachtet, neue Bewunderer und Anbeter an sich zu ketten. Im Widerwillen gegen all diese Unnatur, dieses Spiel mit dem, was sein Leben bestimmt und erfüllt, flüchtet André Mariolle aufs Land und lernt in seiner Waldeinsamkeit ein frisches Kind aus dem Volke kennen, mit dem er eine Liebschaft anspinnt. Das naive und unverdorbene Mädchen widersteht seiner Werbung nicht lange, er findet junges frisches Leben, frischen Genuß in ihren Armen. Aber bei dieser rauhen und einfachen Lösung beharrt der Erzähler nicht, nach einiger Zeit fängt André doch wieder an, Sehnsucht nach der koketten eleganten Dame zu empfinden, erbittet

sich Nachricht von ihr, Frau von Burne kommt selbst, und da sie die wahre Sachlage auf der Stelle durchschaut, reizt es sie, den Ungetreuen abermals in Fesseln zu schlagen, sie erlangt sein Versprechen ihr wiederum nach Paris zu folgen. Das ländliche Mädchen, das gleich beim Erscheinen der Pariserin Unheil für sein junges Glück geahnt hat, will ihren Herrn und Geliebten verlassen, Mariolle aber, dem es zum Bewußtsein kommt, was er an ihr gehabt hat und was ihn im Dunstkreis der Frau von Burne erwartet, eilt ihr nach, beschwört sie, bei ihm zu bleiben, verspricht sie nach Paris mitzunehmen und dort so zu lieben, wie es in der ländlichen Zurückgezogenheit geschehen ist. Mit diesem Fragezeichen schließt der Roman; unser Herz ist eben so unstet, daß es nach Wechsel und Aufregungen beständig verlangt, aber daneben die Sicherheit schlichter Gewöhnung, mühelosen Behagens nicht entbehren mag. Das Beste in André Mariolle wird seiner bescheidenen kleinen Liebe gehören, wenn er auch nicht die Kraft besitzt, auf das nervenerregende Spiel um die Gunst der Weltdame zu verzichten.

Im Grunde wohnt der Zweifel, den dieser letzte Roman hinterläßt, allen großen Lebensbildern Maupassants inne, sobald man über den dargestellten Fall hinaus irgend eine allgemeine Folgerung an sie zu knüpfen versucht. Wenn der Kritiker Camille Mauclair in „Notre Cœur“ ein Abbild von Maupassants Natur, die Geschichte seiner nervösen Kraft, die einen Abstecher in den Snobismus machte, um nie mehr dahin zurückzukehren, erblickte, so vergaß er, daß nach diesem Roman Maupassant so gut wie keine weitere Entwickelung, daß aber seine nervöse Kraft, auch in der Zeit völliger Gesundheit, „Abstecher“ nach der einen oder anderen Richtung hin nicht gescheut hatte. Die überraschende Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit Maupassants als Novellist beruhte wohl hauptsächlich, doch nicht ausschließlich, auf seinem offenen Blick für die unabsehbaren Fülle der Erscheinungen in Natur und Leben, auf seiner entschlossenen Beherrschung aller Formen, die die Novelle in der neueren Literatur angenommen hat, seinem Anschlagen jeder Tonart. Daneben auch darauf, daß er sich zuzeiten poetischer Elemente bedient und die Dinge unter Gesichtspunkten sieht, die der dogmatische und stilgerechte Naturalismus ohne weiteres abgelehnt hätte. Der Gesamteindruck der Maupassantschen Novellen ist der schier unerschöpflicher Erfindungskraft, blendenden Reichtums der Beobachtung, völliger Beherrschung der verschiedensten Menschenkreise und Zustände, in denen allen er fort und fort das Neue, nur einmal Vorhandene, das der echten Novelle zu eigen sein soll, sicher erkannte und heraushob. Seine Weltanschauung war nicht überall die gleiche, und unter dem Eindruck des Augenblicks erschien der Skeptiker, der Menschenverächter, der satirische Betrachter des Menschlichen, Allzumenschlichen auch ein und das andere Mal ergriffener, positiver, ja idealistischer als sonst. Alles aber, was Maupassants rastlose, kräftige Phantasie schaute und schuf, steht in dem Licht, als ob wir es so, wie er

es sieht, niemals erblickt hätten. Die Energie, mit der er das unmittelbare Leben anpackt, erweckt das Gefühl, als ob es vor ihm keinen Darsteller dieser Dinge gegeben hätte.

Am verhältnismäßig unselbständigsten, am abhängigsten in Überlieferung und Vorurteil erscheint der große Erzähler in etlichen Novellen, die gleich seinem gepriesenen Erstlingswerk (Boule de Suif) die Schrecknisse des siebziger Krieges und der deutschen Invasion zum Hintergrunde haben. Hier wird der Realist (um die Wette mit Edmond de Goncourt) zum Sprecher chauvinistischer Instinkte und sinkt gelegentlich zum Träger der volkstümlichen Kolportagefabel herab. Bewahrt der Novellist in dem Genrebild „Die Gefangenen" wenigstens noch das Bewußtsein, wie es um ein gewisses Heldentum und dessen Ruhm eigentlich bestellt ist, so schwelgt er in „Vater Milon", dem Ulanenmörder, in Verherrlichung des Blut- und Rachedurstes wie der verzweifelten Schlauheit französischer Bauern. In „Mademoiselle Fifi" und „Mutter Sauvage" führt er die Darstellung germanischer Brutalität und gallischen Vergeltungstrotzes noch mehr ins Gebiet des tragisch Grausigen hinüber. Vollen Haß gegen die Feinde Frankreichs atmet ferner die Geschichte „Zwei Freunde". Natürlich fehlen auch in diesen Novellen ein Hauch der Wirklichkeit und überwältigend wahre Züge nicht. Doch wenn der Novellist irgendwo geschildert hat, nicht wie er sah, sondern wie er zu sehen wünschte, so ist es in der Gruppe dieser Novellen, denen die patriotischen Beklemmungen die kühne Unbefangenheit des Sehens und Bildens einengen.

Sehr anders stellen sich die französischen Bauern und Kleinbürger dar, die Maupassant nicht auf das Piedestal der patriotischen Leidenschaft und Opferfähigkeit hebt, sondern mit der ganzen frisch zupackenden Beherztheit seines Wirklichkeitssinns und seines warmen Lebensgefühls charakterisiert. Hier reiht er in starken sichern Zügen Handlung an Handlung, Gestalt an Gestalt. Die Grundlage seiner Wiedergabe bäuerlicher und kleinbürgerlicher Lebenskreise ist ein skeptischer Humor, dem das schallende, breiteste, übermütigste Lachen ebenso zu Gebote steht, als das heimliche Lachen und das ironische Lächeln. In etlichen größeren Novellen begegnen sich all diese Lachgeister. Das „Haus Tellier" in der kleinen Handelsstadt mit seinen „Pensionärinnen", deren unzweideutige Lebensstellung mit heiterer Kürze gezeichnet wird, das Haus, das in corpore auf Reisen geht und der Firmelung einer ländlichen Nichte der Patronin Madame Tellier beiwohnt, wächst zu überwältigender Kontrastwirkung durch den Gegensatz der Szene im Dorfe, wo die welterfahrenen Mädchen sich in die tränenreichste Rührung, andächtigste Unschuld und sittigste Frömmigkeit hineinsteigern, so daß ihnen der arme Dorfpriester tief ergriffen öffentlich dankt, und der tollen Lustigkeit bei der glücklichen Heimkehr der Reisenden, wo die Kellnerinnen im Kreis ihrer Freunde wieder ihrem Beruf obliegen. Wer kann sich des hellen

Vergnügens erwehren, wenn er die Geschichte von Toine Macheblé, dem „Gebrannten“ liest, den, als er zu anderer Arbeit untauglich wird, sein Weib zum Eierbrüten unter den Achselhöhlen anhält und der es endlich dazu bringt, den Beruf einer Henne zu erfüllen. Die halb schadenfrohe, halb gespannte Teilnahme des ganzen Dorfes an dem endlichen Gelingen ist mit knappen Meisterzügen geschildert. Wer lächelt nicht wenigstens, wenn er erfährt, „Wie Vater Bonifacius ein Verbrechen entdeckt“. Selbst die Novelle „Boitelle“, deren Held den schmutzigsten und übelriechendsten Beruf ergriffen hat, weil er in seiner Jugend die Negerin nicht heiraten durfte, in die er verliebt war, bringt doch mehr eine komische als tragikomische Wirkung hervor. Unter den Kleinstadt- und Kleinbürgergeschichten ist „Ein Staatsstreich“ von übermütigstem Humor, die Proklamierung der Republik in einem Nest vorführend, das seine Bramarbasse und fortschrittlichen zeitgemäßen Schreier so gut hat, als irgend eine Vorstadt von Paris. Auch „Der Rosenjüngling der Madame Husson“ glänzt als humoristisches Genrebild. Madame Husson stiftet einen Tugendpreis, und da dank der Klatschsucht ihres Nestes weit und breit keine Rosenjungfrau zu entdecken ist, so wird ein keuscher Jüngling mit dem Preise bedacht, nach der Krönung ein Fest zu seinen Ehren gegeben, bei dem der Rosenjüngling sich betrinkt und solches Wohlgefallen am Wein findet, daß er sich mit dem erhaltenen Gelde nach Paris aufmacht und von dort, vielleicht immer noch als untadelhafter Joseph, jedenfalls aber als ausgepichter Säufer zurückkehrt. Der „Spazierritt des Herrn Hektor von Gribelin“ und die Ausbeutung des unglücklichen Reiters durch eine schlaue Alte erweckt doch Heiterkeit. Auf der Grenze zwischen dem derben Humor und der Beobachtung und Wiedergabe des Furchtbaren steht der Novellist im „Familienleben“ (En famille), wo der fast zweitägige Starrkrampf der Mutter Caravan Anlaß zur Offenbarung der gemeinsten Habgier des Sohnes und der Schwiegertochter gibt, die vor allen Dingen einmal die besten Erbstücke der Alten, eine Uhr und eine Kommode, als angebliche Schenkungen in ihr Zimmer schaffen, ehe die anderen erbberechtigten Verwandten herbeikommen. Das Wiedererwachen der alten Frau zur tiefsten Bestürzung ihrer liebevollen Familie und des großsprecherischen Doktors, ist allerdings überwältigend drastisch, aber die ganze Atmosphäre der Erfindung herzbeklemmend.

Andere Novellen, bei denen Maupassant angeblich „vor Lachen noch helle Tränen vergießt“, hinterlassen uns zunächst doch nur den Eindruck des Erschreckenden, Furchtbaren. Dahin gehört die in ihrer besonderen Umrahmung ganz meisterhafte Geschichte „Ein Nachtmahl“ (Un reveillon), in der normännische Bauern die Leiche des beinahe hundertjährigen Großvaters, Vater Fournel, um noch an seinem Todestag in den Wiederbesitz des Bettes zu kommen, im Brotkasten zwischen alten Brotrinden bergen und auf demselben Kasten ihr Weihnachtsmahl halten. Dahin „Die Taufe“, in der

die zechlustige bäuerliche Taufgesellschaft den Täufling erfrieren läßt, dahin „Das Fäßchen“, in der ein schlauer habgieriger Bauer einer alten Frau ihr kleines Gut gegen eine Leibrente abkauft, und um diese nicht lange zahlen zu müssen, seiner Klientin den Trunk angewöhnt. Schlechthin entsetzlich wirkt die Novelle „Der Teufel“, in der eine scheußliche Dorfalte, die sich einem geizigen Bauern zu billig als Krankenwärterin seines Weibes verdungen hat, der Sterbenden als Teufel erscheint, um ihr Ende zu beschleunigen. Oder „Frau Baptiste“, in der eine tief unglückliche junge Frau, an der in ihrer Kindheit ein brutales Verbrechen begangen worden ist, von der Gemeinheit des unausrottbaren Vorurteils in den Tod gejagt wird.

Selbst die Novelle „Vater und Sohn“, in der der sterbende Gutsbesitzer Hautot den Sohn mit der Nachricht überrascht, daß er, der Vater, in den letzten Jahren eine Geliebte unterhalten habe und Hautot jeune sich dann Schritt für Schritt in Fräulein Donet, des Vaters Freundin, verliebt, und die „Sonntagserlebnisse eines Pariser Spießbürgers“ (in denen der große Realist mit den Mißgeschicken des Monsieur Patissot beinahe an Paul de Kock streift) sind zwar durchaus humoristisch gedacht und ausgeführt, haben aber für unser Empfinden einen Zusatz von kecker Frivolität, der freilich Erbteil der ältesten französischen Schwankdichter, aber keineswegs das glücklichste Element in Maupassants Weltwiedergabe ist.

Eine charakteristische Gruppe, charakteristisch für die durchaus skeptische, unverhohlen spöttische Anschauung des Schriftstellers von kirchlichen und religiösen Dingen, bilden die Novellen, in denen die Wirkungen der kirchlichen Tradition — für den ungläubigen Maupassant ist es nur eine zuzeiten schwer lastende, ja furchtbare Tradition — auf das französische Leben in wechselnder Weise, doch immer mit der unverhohlensten Abneigung gegen jene Wirkungen verkörpert erscheinen. Als das Meisterstück hat hier „Der Marquis von Fumerol“ zu gelten, zugleich ein entscheidender Beweis, daß der Dichter bei aller Vorliebe für das Faubourg St. Germain auch dies scharf und richtig sah. Benannter Marquis ist ein alter Lebemann und Wüstling, der noch in seinen letzten Tagen zwei gefällige junge Damen im Hause hat. Seine fromme Schwägerin erzwingt es mit Hilfe einer alten Haushälterin, daß der Sterbende gerade noch vor seinem Ende die kirchlichen Segnungen erhält, als sie aber triumphierend abgehen will, ruft ihr die Alte noch zu: „Gnädige Frau, wir haben kein Leinenzeug, um ihn zu beerdigen. Die Wäsche gehört alle den Fräuleins.“ Gleichwohl ist der äußere Anstand gewahrt, der Tote erhält eine schöne Leichenpredigt, und der Chorus: „So verlaufen schließlich alle Bekehrungen in extremis!“ wird von denen nicht vernommen, für die die äußeren Formen die ganze Religion sind. — Um ein gut Teil höhnischer noch klingt die Geschichte „Theodule Sabots Beichte“. Theodule ist ein höchst ungläubiger antikirchlicher Tischler, im steten Krieg mit der Kirche und ihren Vertretern. Allein ein kluger Priester

besiegt ihn. Es handelt sich um Herstellung einer großen Zahl von neuen Kirchenstühlen, Meister Sabot bekommt keinen Anteil an der Arbeit, und der hochwürdige Herr erklärt dem Bestürzten, daß er dies seinem eigenen Verhalten zuzuschreiben habe und daß er, um den gewinnbringenden Auftrag zu erhalten, sich vorher „bekehren", das heißt feierlich und förmlich beichten müsse. Das Schaustück wird aufgeführt und der Triumph des Pfarrers ist groß. — Schlimmer als dem demokratischen Tischler ergeht es einem jungen ungläubigen Arzt, dem Helden der Novelle „Die Reliquie". Er ist mit einer äußerst religiösen, von den weißen oder schwarzen Schwestern in Nancy erzogenen jungen Dame verlobt und bringt seiner Gilberte aus Köln einen Knochensplitter von einer der elftausend Jungfrauen der heiligen Ursula mit. Er hat das doppelte Unglück, die gekaufte Reliquie zu verlieren, und nachdem er sie durch ein Hammelknöchelchen ersetzt hat, seiner Braut vorzuflunkern, daß er die außerordentliche Kostbarkeit für sie aus dem Schreine der elftausend Jungfrauen im Kölner Dom entwendet habe. Gilberte bestimmt ihren Vater, mit ihr nach dem Schauplatz dieser kühnen Tat zu reisen, entdeckt auf der Stelle, daß sie belogen ist und löst die Verlobung auf. Am Ende verspricht sie Verzeihung, wenn der Verlobte ihr zur Sühne nun wirklich eine echte Reliquie irgend einer jungfräulichen Märtyrerin verschafft. In dem Brief an den Abbé Louis von Ennemar in Soissons, in den die Erfindung eingekleidet ist, beschwört der schuldige Doktor Fontal diesen vortrefflichen Priester, ihm irgendwoher und irgendwie das Verlangte zu verschaffen. — Schlägt der Erzähler aber einen andern als den ironischen Ton an, so fällt die Charakteristik französischer Priester nicht besser aus. Der fanatische Pfarrer, dem die Liebe der Inbegriff aller Sünde bleibt und der das Weib, die Versucherin zur Sünde, beinahe noch mehr haßt als die Sünde selbst, der das Liebespaar im Schäferkarren überfällt und vom steilen Strand ins Meer stürzt, ist eine gute Probe dafür, wessen Maupassant die frommen Eiferer für fähig hält.

Die weitaus größte Zahl der Novellen des Dichters behandelt natürlich erotische Erlebnisse und Probleme und vom keckſten Schwank bis zur erschütterndsten Tragödie stellt er die Liebe zwischen Mann und Weib und ihre Rückwirkung auf Geschicke und Charaktere beider Teile in hundertfacher Gestalt dar. Zwischen der Überzeugung, „das Beste, was es noch in der Welt gibt, ist einen Abend mit einer Frau zu verbringen, die man liebt, stumm bei ihr zu sein und schon durch das bloße Gefühl ihrer Gegenwart beglückt zu werden"; zwischen dem Don Juan-Rausch, der einen seiner Helden ausrufen läßt: „Ich wollte, ich hätte tausend Arme, tausend Lippen und tausend Temperamente, um zu gleicher Zeit ein ganzes Heer dieser liebreizenden Wesen genießen zu können"; und zwischen der Erkenntnis, daß die Frau „ein Wesen ist, dessen die Natur sich bedient, um unsere Hoffnungen zu enttäuschen" und vollends zwischen den Erfindungen, in denen die Frauen

schlechthin als verderbliche, niedrig stehende, der Treue und Dankbarkeit unfähige Geschöpfe der Selbstsucht, der Eitelkeit und des flüchtigen Augenblicks erscheinen, liegt ein ungeheurer Abstand. Nichtsdestoweniger hat Maupassant wechselnd beide Grundgefühle, jedes mit wunderbaren Variationen, gehabt und läßt beide ineinander spielen. Kaum daß man sagen kann, daß das letztere in seinen späteren Schöpfungen öfter und stärker hervortritt. Den gemeinsamen Unterton jener wechselnden Hauptmotive gibt dann immer wieder, bald elegisch, bald herb und zürnend, die Erkenntnis ab, daß es sich im Guten und Schlimmen um verwehte Illusionen, um unerfüllbare Glücksträume handle. Und alles Recht, das Maupassant dem frischen Sinnenleben zuspricht, vermag ihn darüber nicht hinwegzuheben, daß das immer neue Verlangen den geheimen Durst nach einem Etwas nicht stillt: „das unseren Träumen Flügel leiht".

Wie aber das Auge des Künstlers und wie die Welt geartet ist, die sich ihm zunächst vor Augen stellt, so behandelt er in einer Folge von Novellen die grausamen Enttäuschungen, die die Liebe bereiten kann. Geradezu furchtbar, von erschütternder Wahrheit und meisterhafter Ausführung ist unter diesen Novellen „Die Ordonanz". Der wackere Oberst, der soviel älter ist als seine junge Frau, daß er sich mit tausend Freuden von ihr Vater anreden ließ, der im tiefsten Weh an dem Grabe der Liebenswürdigen steht, die sich selbst den Tod gegeben hat, empfängt, vom Friedhof heimkehrend, den letzten Brief seiner Frau, der ihm ein grausiges Doppelgeheimnis und die Ursache enthüllt, die sie in den Tod getrieben hat. Sie ist, wie tausend andere, dem älteren Gemahl untreu geworden und hat sich einem jüngeren Offizier seines Regiments ergeben. Ihr Verhängnis hat gewollt, daß der Offiziersdiener des Obersten, ein frecher Bursche, Mitwisser des Geheimnisses geworden ist und diese Mitwissenschaft benutzt, um die Ärmste zur Sklavin seiner Begierden zu machen. Sie vermag diese Schmach nicht fortgesetzt zu ertragen und wählt ein rasches Ende und ein volles Eingeständnis ihrer Schuld und ihres Elends. Der Oberst, obschon halb vernichtet, weiß im Augenblick, was ihm zu tun noch übrig bleibt. Er ruft den schuftigen Philipp herbei, zwingt ihn, die Pistole in der Hand, den Namen des Liebhabers seiner verstorbenen Frau zu nennen und schießt ihn dann ohne Zögern nieder. Damit endet die Novelle, und sie ist in der Tat innerlich abgeschlossen, denn was weiter noch geschehen kann und wird, will gegenüber der Sühne, die in dem dramatischen Abschluß liegt, wenig bedeuten. Erscheint in dieser Novelle die tiefste Demütigung des schuldigen Weibes noch als Resultat einer augenblicklichen Willenslähmung und wirft die Besudelte lieber das Leben weg, als daß sie länger die Schmach trägt, so stellt Maupassant in nur allzuvielen Erfindungen schlimmere Entehrungen dar, die in der Eitelkeit, der begehrlichen Phantasie, ja der bloßen Neugier der Frauen ihre Wurzel haben. Tieftraurig ist die Novelle „Ein Abend", in

der der Erzähler auf einer Reise nach Algerien einen alten Freund in tiefer Vereinsamung wiederfindet, den er in anderen Verhältnissen gekannt hat. Seine Frau ist ihm untreu geworden, untreu mit einem alten General von Fleché, „weil er Marquis, weil er General, weil er der Freund von Prinzen war". Noch düsterer und ergreifender wird die grausame Herzlosigkeit entarteter Frauennatur in der Novelle „Pauls Frau" verkörpert. Ein hochstehender Mann hat ein Mädchen, die schon dem Verderben geweiht war, in echter, warmer, aufopfernder Neigung zu seiner Geliebten gemacht, sie verläßt ihn, als die Gefährtinnen des früheren Lebens locken und zeigt, als ihn diese Treulosigkeit zum Selbstmord treibt, weder Reue noch Mitleid. Ein Seitenstück zu ihr ist die arabische Dirne der Novelle „Allouma". Von der naiven Neugier, die im „Pariser Abenteuer" die kleine Frau eines Provinznotars zum ersten und letzten törichten Fehltritt ihres Lebens verlockt, von der Versuchung des Augenblicks, die in der Novelle „Das Scheit" die junge Frau und den erzählenden Hausfreund überkommt, bis zu den schlimmsten Mysterien sinnlicher Zügellosigkeit, die in Geschichten wie „Die Grabläuferinnen" (Les tombales) oder in „Verrückt" (Un fou) enthüllt werden, wo ein, von rasender Eifersucht verzehrter Gatte seine schöne sinnliche Frau in Verdacht hat, in ihr feuriges, nerviges Pferd verliebt zu sein, behandeln immer neue Erfindungen des Novellisten all die unerhörten Möglichkeiten sinnlicher Wallungen, an denen das Seelenleben keinen Anteil hat.

Dem überschäumenden, maß- und pflichtlosen, nur sich selbst lebenden Sinnendrang steht dann der Zusammenbruch des zuversichtlichen physischen und tierischen Lebens in den denkwürdigen Novellen gegenüber, in denen überreizte Nervosität sich zu einer Art Mystik steigert, aus Folterqualen der Sinne Visionen und Halluzinationen hervorgehen, die Zuversicht der derben Wirklichkeit in das Grauen umschlägt, das unbekannte Gewalten träumt und ahnt. Als das unübertroffene, unheimlich eigentümliche Meisterstück dieser Gruppe gilt das Nachtbild „Der Horla", Selbstbekenntnisse aus furchtbaren Stunden, Aufzeichnungen eines der tiefsten Melancholie Verfallenen, der eine dunkle unfaßbare Gewalt neben und über sich fühlt, die seiner mehr und mehr Herr wird. Daß diese Gewalt in Wahrheit der Wahnsinn und kein Dämon war, der ihm neue höhere Genüsse und neue höhere Erkenntnisse erschließen kann, kommt nicht zum deutlichen Ausdruck. Sobald der entschlossene Naturalist sich einmal zugegeben hatte, daß Hypnotismus und Spiritismus vielleicht die Pforten zu einem Jenseits, einer außer- und überirdischen Welt zu eröffnen vermögen, mußte er auch den Versuch machen, diese Welt in seine Darstellung hereinzuziehen. Wo die Reflexionen und Geständnisse des geistvollen Buches „Auf dem Wasser", wo die Novellen „Selbstmörder", „Er", „Wer weiß es?", „Eine Erscheinung" und andere, wo endlich die Fragmente des letztbegonnenen Romans Maupassants „Angelus" mit der Katastrophe seines persönlichen Lebens, dem versuchten Selbstmord und

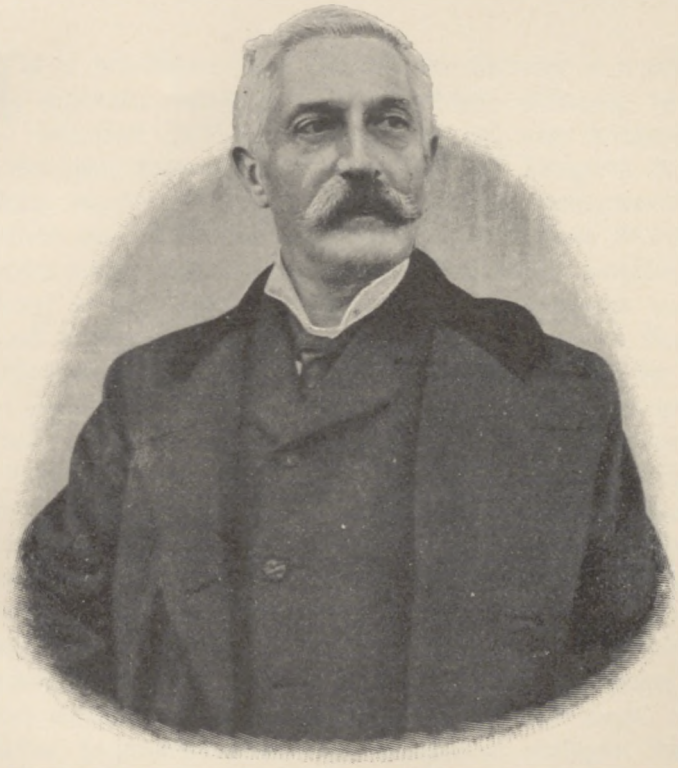
dem Irrsinn verknüpft sind, das zu untersuchen, geht weit über die Aufgabe dieser Skizze hinaus und ist überhaupt mehr die Aufgabe des Psychiaters, des Biographen, als des Kritikers. Denn der Kritiker hat sich wohl davor zu hüten, die künstlerischen Eigenschaften gerade dieser Produkte zu unterschätzen, die an Energie der Darstellung und des Ausdrucks, an eindringlicher Anschaulichkeit und dem vollen Hauch einer vom Erzähler gewollten Stimmung sich dem Besten anreihen, was Maupassant überhaupt hervorgebracht hat.

Um lebendig nachzufühlen, wieviel stärker die zerstörenden als die aufbauenden Kräfte in seiner Erfindung und Weltbetrachtung waren, braucht man sich schließlich nur zu vergegenwärtigen, daß dem Dichter selbst das Mißverhältnis seiner pessimistischen und seiner erhebenden Wahrheit nicht zum Bewußtsein gekommen ist. Sein Wahrheitssinn war zu echt, sein Auge zu offen, um nicht auch das Gute, das Reine, das Edle der menschlichen Natur in den Kreis seiner Weltwiedergabe zu ziehen; ja man meint zu spüren, daß die Novellen, in denen er solche Welteindrücke verkörpert hat, einen gewissen Schimmer der Selbstbefriedigung aufweisen. Wie jedes wahrhafte poetische Naturell gibt Maupassant namentlich der warmen Liebes- und Opferfähigkeit, der entschlossenen Güte ganz schlichter Naturen den Vorzug. Novellen, wie „Clochette", „Simons Vater", „Das Stückchen Brot", „Die Witwe", „Das Kind" reichen vollauf aus, um zu erkennen, daß der Schriftsteller die Lichtseite des Lebens genau so gut als die Nachtseite kannte, sie in allen wunderbaren Schimmer, in die zwingende Klarheit seiner Darstellung zu tauchen wußte. Darf keine Charakteristik und Beurteilung dieses französischen Realisten je vergessen, daß auch seine düstersten und schmerzvollsten Lebensbilder von einer Atmosphäre vollendeter, unendlich mannigfacher Natur- und Zustandsschilderungen um- und durchwebt sind, so wird doch keine behaupten können, daß die leider nicht so zahlreichen Gebilde, in denen die andere, die Sonnenseite der Lebenswahrheit, zu ihrem Recht kommt, minder wirklich, minder anschaulich, minder wirksam wären. Wir werden es sonach als ein letztes Verhängnis des genialen Menschen und Poeten ansehen müssen, daß ihm jene andere Seite der Wahrheit nur unvollständig aufgegangen oder doch nur zu gewissen Stunden anziehens- und darstellenswert erschienen ist.

Die Zeit, in der der neueste Band von Maupassant die Sensation jedes Jahres war, liegt nun schon mehr als ein Jahrzehnt hinter uns. Unmittelbar nach dem frühen Tode des Schriftstellers hob Jules Lemaitre die schauerliche Ironie hervor, daß bei kaum einem zweiten Poeten der Gegenwart die Gesundheit so allgemein als seine unterscheidende Eigentümlichkeit gepriesen worden sei, und daß dieser Gesunde im Irrenhause geendet habe. Wir vermögen einzelne Stellen des Weges, auf dem eine lichtfreudige, sonnendurstige Gesundheit in Nachtdunkel umschlug, zu erkennen, große Strecken dieses Weges werden immer im Nebel der Vermutungen und

Möglichkeiten liegen. So rücken wir der Zeit näher, wo die Anklagen, die in Maupassants Fall unvermeidlich waren, vor der ewig wiederkehrenden Klage verstummen werden, daß soviel Talent und Kraft so frühzeitig gelähmt und zerbrochen werden mußten.

# Giovanni Verga.



Giovanni Verga.

Als in den Jahren 1859 bis 1870 die Italiener in unwiderstehlicher nationaler Bewegung ihre langersehnte Befreiung von heillosen politischen Zuständen errangen, die aus einer dreihundertjährigen Fremdherrschaft hervorgegangen waren, als das Königreich Italien unter der Krone des alten, ruhmreichen Hauses Savoyen erstand, waren die Augen mindestens der halben Welt mit Spannung, lebendigem Anteil und dem Schimmer froher Befriedigung, auf die heldenmütige Entschlossenheit des allzulange geringgeschätzten Volkes gerichtet. Die Zwischen- und Wechselfälle des Kampfes, der von den blutigen Schlachten von Magenta und Solferino bis zu dem 20. September 1870 reichte, an dem die Bersaglieri Viktor Emanuels durch die Porta Pia in das päpstliche Rom hereinbrachen und dem neuen Königreich seine natürliche Hauptstadt gewannen, ja selbst seine Vorspiele zwischen 1846 und 1859 erfüllten die Phantasie der Zeitgenossen derart, daß, von den ultramontanen Lebenskreisen abgesehen, nur Bewunderung, Mitgefühl und Hoffnung auf die Zukunft des wiedererstandenen Italien zu Wort kamen. Man wiegte sich in dem Glauben, daß mit der Einteilung in neunundsechzig Provinzen, dem Bau von Eisenbahnen und Dampfern, dem sichtbaren Aufschwung des Verkehrs und Handels die Schöpfung eines neuen Italien am Ziel sei. Es währte Jahre, bevor, im Ausland wenigstens, eine andere Stimmung herrschend ward. Die leidenschaftlichen, ja erbarmungslosen Parteikämpfe im geeinigten Italien selbst, die erschreckenden Enthüllungen tiefreichender Korruption, die Greuel der Camorra und Maffia in Neapel und Sicilien, die Kunde von tiefer Verarmung großer Volksteile und schweren fast hoffnungslosen wirtschaftlichen Mißständen, die Fortdauer republikanischer anarchistischer Geheimgesellschaften, die Ermordung König Umbertos, des Sohnes Viktor Emanuels, tausend minder grelle, aber peinliche Ereignisse und Eindrücke, dazu die Gewißheit, daß der letzte Strauß des neuen Staates und wiedererstandenen Volkes mit der katholischen Kirche noch nicht bestanden sei, die fortfährt, das Königreich Italien als revolutionäre, widerchristliche Schöpfung zu verdammen, bewirkten tiefreichende Zweifel an der künftigen Entwicklung Italiens. Die allverbreitete Anschauung, daß die Italiener das genialste, geistig höchststehende Volk unter den romanischen Völkern seien, kam ins Wanken, als man Kunst und Literatur der schönen

Halbinsel über ein Menschenalter hindurch von französischen Einflüssen und Vorbildern abhängig sah. Man hatte es verstanden und gebilligt, daß die italienische Dichtung beinahe des ganzen Zeitraums vom Tode Alfieris bis zum Tode Giustis, ja bis zur Errichtung des Königreichs Italien, durchaus Tendenzdichtung, Sprecherin der nationalen Klage und des nationalen Zorns, gewesen war. Der wundersame Gegensatz einer großen Vergangenheit und edlen Bildung, die Italien einen ersten Platz unter den Völkern anwies, und unseliger Zustände, die Land und Volk auf den letzten Platz herabdrückten, hatte einen Quell tief elegischer und leidenschaftlich zürnender Stimmungen abgegeben und hatte die Dichtung Leopardis, Giustis, Silvio Pellicos, Massimo d'Azeglios, Niccolinis und zahlreicher anderer, mit Leben getränkt. Mit der Auferstehung von 1859 und 1860 mußte die Alleinherrschaft der elegischen, satirischen und historischen Tendenzpoesie enden, jetzt hieß es einen neuen Lebensgehalt zu gewinnen und andere Töne an Stelle der ausklingenden anzuschlagen. Je größer und vielverheißender die Aufgabe war, um so erschrockener und betroffener sah man, in welcher Richtung ihre Lösung versucht wurde. Die alte Bewunderung der Opposition und des revolutionären Schwunges zeitigte eine radikale neuitalienische Dichtung, die Hillebrand mit den Worten charakterisierte: „wir können uns große dichterische Begabung nur schwer mit einem ganz hohlen Ideal zusammenträumen. Uns wird es demnach nie leicht werden zu verstehen, wie ein bedeutender Mensch, der über die Marquis Posa-Jahre hinaus ist, sich noch immer mit Worten begnügen, ja berauschen kann, an der Oberfläche kleben bleibt, jeden Kleon für einen Gracchus hält, jeden Cäsar für einen Nero; wie ein Mann, der gedacht und gelesen hat, den Despotismus bewundern mag, sobald er nur eine rote Mütze trägt und in die blinde Wut des Stieres gerät, dem ein rotes Tuch vorgehalten wird, sobald er nur eines Throns ansichtig wird, mag auch die unbedingte Freiheit und die schönste Kultur sich um und unter diesem Thron entfalten" (Hillebrand, Welsches und Deutsches S. 106), der aber Carduccis Genie und die dramatisch pathetischen Talente eines Pietro Cossa und Cavallotti angehörten. Und daneben gedieh, im üppigen Wuchse die Nachbildung französischer Muster, in Ferraris Komödien, in Carcanos und Bersezios Romanen, in leichten und flüchtigen Spiegelbildern des neuitalienischen Großstadt- und Gesellschaftslebens, nach denen man den Eindruck gewinnen mußte, daß Pariser Anschauungen, Sitten und Unsitten, Geistesrichtungen und Moden das befreite Italien beherrschten und daß seine Schriftsteller es aufgegeben hätten, aus dem Brunnen italienischer Volksnatur und Eigenart zu schöpfen. Wohl lief hierbei eine Täuschung unter, die fremden Beurteiler kannten die italienische Literatur zum Teil nicht besser, als die nordischen Frühlingsgäste, die im Schnellzug von Mailand nach Neapel reisten, das gesamte Italien. Doch blieb immer wahr, daß die maßgebende Gesellschaft dieses Landes der

Städte, trotz allem, was dagegen sprach, eine wachsende Vorliebe für das blutsverwandte Frankreich und unter Mißachtung der eignen großen Kultur, für die Leistungen, Elemente und Äußerlichkeiten der neuesten französischen Geistesentwicklung verriet.

Da war es denn in gewissem Sinne ein Glück, daß mit anderen Schlagworten auch die Losungen des französischen Naturalismus seit den achtziger Jahren nach der appeninnischen Halbinsel hinüberklangen. Wollte man Ernst machen mit der Wiedergabe unmittelbar angeschauten und nach irgend einer Seite hin charakteristischen Lebens und sich nicht auf das Leben der Signorenkreise in den großen norditalienischen Städten beschränken, wo man sich in der Kopie gallischer Vorbilder gefiel, so mußte man ganz von selbst auf eine italienische Wirklichkeit zurückkommen, die sich vom Scheitel bis zur Sohle von der französischen unterschied. Je eifriger man sich zum Evangelium unerbittlicher Wahrheitsdarstellung bekannte, Natur und gesellschaftliche Zustände, Überlieferungen und Gewohnheiten der bürgerlichen und ländlichen Volksschichten ins Auge faßte, um so gewisser war man, hundert und aber hundert eigentümlichen Gestalten, tausend Besonderheiten körperlicher und seelischer Art, unzähligen Einflüssen von Land und Luft, von Gebirg und Meer, von ehrwürdigem Herkommen und starr gewordener Sitte zu begegnen, die uralt und für die dichterische Darstellung doch völlig neu waren. Dieweil sich Regierung und Parlament und Presse abmühten, „aus Trümmerstücken verkommener Staaten ein Reich und eine Nation zu schaffen", währte in Zehntausenden von Gemeinden und Hunderttausenden von Häusern das Dasein fort, das die lange Verödung und Verarmung dem weitaus größten Teil des italienischen Volkes, des süditalienischen Volkes zumal, auferlegt hatten. Darstellern italienischen Lebens der Gegenwart sprangen auf Schritt und Tritt die Vermächtnisse unheilvoller Vergangenheit entgegen. Die Freude am Charakteristischen und Malerischen empfing reiche Nahrung aus provinziellen und lokalen Erscheinungen. Wenn diese Erscheinungen zu gleicher Zeit fast barbarische Zustände in den Maremnen, in Calabrien und Apulien, auf Sizilien und Sardinien, zutage brachten, so war dies den literarischen Vorkämpfern des Naturalismus oder vielmehr des Verismus, wie er in Italien hieß, vielleicht doppelt willkommen. Denn der dem modernen Geiste gemeinsame eigene Zug zur Hervorkehrung der dunkelsten Möglichkeiten des Lebens und der schlimmsten Seiten des Menschen, fand bei der Abspiegelung jener Zustände und überhaupt aller gemeinen Deutlichkeit der Dinge, zwiefach seine Rechnung. Es war ebenso leicht und wahr, das verwüstende Hereinbrechen moderner Gewissenlosigkeit, Genußsucht und Selbstüberhebung in die fromme Ergebung und überlieferte Gebundenheit altitalienischer Familiensitte und Begnügsamkeit zu schildern, als umgekehrt die urwüchsige Bildungslosigkeit und traditionelle Verkommenheit italienischer Dörfer und kleiner

Nester als Hemmnisse jeden freien Lebensschwunges, jedes menschenwürdigen Daseins darzustellen. Doch in einem wie im andern Fall trat immer ein Stück italienischer Wirklichkeit zutage, die, wo sie nicht Poesie war, doch den Boden zu wirklich poetischer Gestaltung abgeben mochte und jedenfalls höher stand, als die flache Übertragung des Gesellschaftslebens von ganz Paris und seiner Romane nach Mailand oder Florenz.

Unter den Talenten, die diese Wendung der italienischen Literaturentwicklung vertraten und hervorragende Geltung als Träger des Verismus erlangten, ist der Sizilianer Giovanni Verga (geboren 1840 zu Catania) auf eigentümliche Art zu europäischer Berühmtheit gediehen. Seine dramatische Dichtung „Bauernehre" (Cavalleria rusticana) gab die Textgrundlage zur gleichnamigen Oper Pietro Mascagnis ab, die ihren Weg über die Bühnen aller Länder machte, und was die vortrefflichsten Schöpfungen des realistischen Erzählers nicht bewirkt hatten, ward mit diesem einen Werke erreicht. An der Hand der Musik ließ sich die sensationsdurstige Kulturwelt in die von Verga bevorzugte süditalienische Welt mit ihren wirksamen Gegensätzen strenger Gebundenheit und elementarer Leidenschaft hineinziehen und fand es tröstlich, daß auf dem vulkanischen Boden Siziliens noch soviel Glut, stummer Grimm und Todestrotz gedeihe. Die Zusammendrängung grundverschiedener Stimmungen in dem Rahmen eines Bühnenaktes entsprach dem modernen Bedürfnis nach überreicher Sättigung in kürzester Zeit, und da man sich bei Mascagnis Oper auch einmal für Handlung und Text erwärmte, so wurde eine starke und weitreichende Teilnahme auf die knappe Novelle, aus der Vergas Volksschauspiel und der Text zur Oper erwachsen waren, und weiterhin auf Vergas sizilianische Dorfgeschichten und die Folge seiner größeren Romane gelenkt.

Tatsächlich war die Novelle, aus der Drama und Operndichtung hervorgingen, eine der besten Vergas, und das besondere Talent mit rauher, aber anschaulicher Kürze, unter starker Betonung der Hauptpunkte zu erzählen, das er in seinen sizilianischen Bauerngeschichten entfaltet, tritt aus der knappen „Bauernehre" mit aller Kraft hervor. Die erschütternde Einfachheit des Todeshasses, mit dem Alfio der Fuhrmann dem Versagliere Turiddu, dem Liebhaber seines Weibes, gegenübertritt, wirkt auf das tiefste. „Gevatter Alfio," sagt Turiddu, „so wahr es einen Gott gibt, ich weiß, daß ich im Unrecht bin und würde mich von Euch umbringen lassen. Aber ehe ich hierherkam, habe ich meine alte Mutter erblickt, die aufgestanden war, um mich fortgehen zu sehen. Sie sagte, sie wolle die Hühner füttern, mir war's, als spräche ihr Herz und — beim Heiland! — ich werde Euch töten, wie einen Hund, um der guten Alten das Weinen zu ersparen." „So ist's recht," antwortete Gevatter Alfio, indem er seine Jacke auszog, „wir wollen beide unsern Mann stellen!" Das Motiv leidenschaftlicher Eifersucht, das natürlichste und am häufigsten wiederkehrende unter dem heißblütigen Volke

und in der Eintönigkeit des ländlichen Lebens auf der großen Insel, erfüllt und belebt auch die Novellen „Das Passionsspiel“, „Pentolaccia“, lauter nach Vergas eigenen Worten „auf Feldwegen gesammelte volkstümliche Berichte“. Die Liebe ist bei seinen sizilianischen Bauern nur aus dem Blute geboren, und ihre Begleiterscheinungen sind das naive Selbstgefühl weiblicher oder männlicher Eitelkeit, da und dort ein dämonischer Trotz, der sich fest an die Sünde klammert. „Die Wölfin“, die ihre Tochter Maricchia zwingt, den Nanni, nach dem die Gevatterin Pina selbst lechzt, zu heiraten, um dann ihren Schwiegersohn mit ihrer wilden Leidenschaft zu verfolgen und ihn wie ihre Tochter dem Wahnsinn zuzutreiben, ist eine lebendige Verkörperung des düsteren Volkstraums von bluttrinkenden Vampyren. Und die Hilflosigkeit des Mannes drängt sich mit ergreifender Wahrheit in ein paar Sätzen zusammen. „Er hätte sich die Augen ausstechen mögen, um die Lupa nicht mehr zu sehen, die ihn mit ihren Satansblicken versuchte. Er wußte nicht mehr, wie er aus dieser Bezauberung loskommen könnte. Er ließ Messen lesen für die armen Seelen im Fegefeuer und fragte den Pfarrer und den Brigadier um Rat. Zu Ostern ging er beichten und tat Buße, indem er auf zehn Fingerlängen den geweihten Boden vor der Kirche küßte.“ Auch „Die Brigantenbraut“ hat in der willenlosen Hingebung der Peppa von Licodia an ihren phantastischen Traum, daß sie dem berüchtigten Briganten Gramigna gehöre, etwas Dämonisches, das keine Erklärung findet und vielleicht keine bedarf. Sie folgt dem Räuber kräftelos, vom Fieber geschüttelt, barfuß, überallhin, sie schaut zu den Carabinieri, die ihren Liebsten gefangen und gefesselt haben mit einer Art ehrerbietiger Zärtlichkeit auf; der Instinkt, der die rohe Gewalt bewundert und ihr anhängt, beherrscht sie. — Stärker aber als diese Motive sind in den meisten Novellen Vergas die urwüchsige Habsucht und die geizige Sparsamkeit der sizilianischen Landbevölkerung. Die eine muß für die unvermeidliche Frucht der bittern Armut gelten, in der die untern Volksklassen Italiens seit Jahrhunderten hingelebt haben, und die andere wird angesichts jener Armut beinahe zu einer Tugend. In alle Lebensverhältnisse spielen sie hinein, bei Verlobungen und Heiraten ist die Frage nach der Mitgift das Entscheidende; in der Novelle „Die Verlobten“ führt sie die Trennung zwischen Bruno Alessi und Nunziata herbei, in dem Nachtstück „Die Waisen“, in dem Compare Meno am Todestag seiner zweiten Frau, sein kleines Mädchen von der ersten zwischen den Knien, die Möglichkeit einer dritten Heirat erwägt („Verwalter Nino wird Euch die dritte Tochter nicht mehr zur Frau geben, denn die Frauen sterben Euch ja wie die Fliegen, und er verliert die Aussteuer. Und dann ist die Santa zu jung, und es ist Gefahr vorhanden, daß sie Euch das Haus mit Kindern überfüllt. Da ist aber die Comare Alfia. Die ist nicht mehr zu jung, versteht ihre Sache und nennt ein Häuschen und ein Stück Weinberg ihr

eigen") tritt uns die unwiderstehliche Gewalt, mit der die Frage des Besitzes und des Brotes auf den unfreien Menschen Süditaliens lastet, in schlichter, doch voll überzeugender Weise entgegen. Nicht minder in der größeren Novelle „Schwarzes Brot", und halb humoristisch, halb ergreifend in den Geschichten vom Theaterdirektor Don Candeloro „Don Candeloros Theater" und „Die sprechenden Marionetten", in denen das Elend fahrender Künstlerschaft und der geheime Einfluß, den die Richtung der Zeit auf die Volksvergnügungen ausübt, in drastischer Deutlichkeit verkörpert werden. Der Marionettentheaterdirektor, dem es bei wachsender Familie immer übler ergeht, sieht sich gezwungen, an Stelle seiner Marionetten selbst zu spielen. Das tölpelhafte und geizige Bauernpublikum aber will nichts mehr vom rasenden Roland und den Paladinen König Karls wissen. „Es verlangte die albernen Späße Pulcinells und die Zotenlieder der kurzgekleideten Frauenzimmer, die die Beine hoch hoben. „Nun meinethalben!" sagte endlich Don Candeloro ingrimmig zu seiner Frau, „zeig ihnen die Beine! Den Schweinen gebühren Eicheln!" Er selber mußte eigenhändig seiner Grazia die Röcke kürzen helfen, und sie beteuerte dabei weinend, sie sei nicht zu solchen Dingen geboren, und sie müßte schamrot werden, wenn das Publikum über ihre Beine schlechte Witze machte. — „Du bist wohl zur Prinzessin geboren, he? Wer nicht arbeitet, braucht nicht zu essen!" — Er wollte diesen Leuten nun alles zeigen, was sie verlangten. Und wenn ihnen die Beine seiner Frau nicht mehr genügten, so mußte auch seine Tochter die Kleider kürzen. Die war noch jung, und da mußten ja die Leute herbeigelaufen kommen und die Augen aufsperren vor Lüsternheit. „Auch ich, wenn sie wollen! Auch ich will mich sehen lassen. Ich will vor diesen Bestien meine Hosen ausziehen." Und er lachte bitter auf, der arme Don Candeloro. Er suchte die dümmsten und frivolsten Possen hervor. Er bemalte sich das Gesicht, um den Bajazzo zu machen. Und hinter den Kulissen spie er dann aus gegen das Publikum: „Schweine! Schweine!"

Setzt sich in diesen charakteristischen Lebensbildern Verga aus der Volksseele gleichsam heraus und stellt sich auf die Seite der fahrenden Komödianten, so fühlt er sich in anderen Novellen um so tiefer in die dumpfe Gewöhnung süditalienischer Bauern hinein. Staat und Kirche gelten ihnen durchaus als fremde, unverständliche, zumeist feindliche Mächte. Die katholische Gewöhnung zwar beherrscht ihre Seelen durchaus, sie stehen im Bann des kirchlichen Herkommens, ihr Glaube ist Aberglaube, von tiefrer Frömmigkeit zeigt sich kaum eine Regung. Die Priester betrachten sie wie vor Jahrhunderten, mit der wunderbarsten Mischung von scheuer Ehrfurcht und tiefster Geringschätzung; wenn Don Angiolino, der Dorfpfarrer, Ölbaum- und Eichenzweige für das Passionsspiel fordert, sind sie überzeugt, daß er bloß Holz für den Winter haben will, wenn Bettelsacks Sohn, Vito Scardo, Guardian bei den Kapuzinern wird, sein Vater aber umsonst auf ein

besseres Leben hofft, sagt der Alte verächtlich: „Ein Mönch, ich hätte es gleich wissen sollen. Lauter Feinde Gottes!“ Wenn sich der Schafhirt Arcangelo, dem der hochwürdige Herr Pfarrer sein Häuschen mit Gewalt abkaufen will, in einen Prozeß einläßt, sagen ihm alle: „Seid Ihr verrückt, Euch mit Hochwürden einzulassen? Holz gegen Stein. Der geistliche Herr nimmt sich den besten Advokaten, bezahlt ihn gut und macht Euch zum Bettler.“ Denn tiefgewurzelt ist daneben die Überzeugung, daß der Staat nichts als Steuern will, daß die Justiz nur für diejenigen gut ist, die zahlen können, daß der Bürgermeister wie der Brigadiere nur da sind, um den Leuten das Leben sauer zu machen, daß die armen Teufel im Dorf bei allen früheren Kämpfen zwischen den Patrioten und den Königlichen von beiden Seiten geplündert und geschädigt wurden und daß es genau wieder so kommen wird, wenn es neue Kämpfe gibt. Darum wissen sie von nichts und wollen von nichts wissen und stehen dem Königreich Italien so dumpf argwöhnisch gegenüber, wie seinerzeit den Bourbonen von Neapel.

Nur ganz selten, aber dann mit Zügen, die jahrhundertlangen Druck, uralte Befangenheit malen, läßt Verga die Weltlage und das außerdörfliche Leben in die sizilianischen Bauernnovellen hineinragen. Es ist eine Welt für sich, die wir hier kennen lernen, eine Welt, wahrscheinlich der Mehrzahl der welschen Signori ebenso fremd, wie uns Deutschen. Doch Verga vermag es, sie zum Greifen deutlich heraufzubeschwören und in die knappste Form, die sich gelegentlich wie bloße Skizze ausnimmt, die volle Kraft und den Reichtum der Wirklichkeit zu legen. Er ergeht sich nicht in historischen Rückblicken, und doch offenbart die stumpfsinnige Gleichgültigkeit des Bauern aus der Revolutionszeit, der weder unterscheiden kann noch mag, ob „die Unsrigen“ (sizilianische) oder fremde Soldaten an ihm im Sonnenschein vorbeiströmen, ganze Bände der Vergangenheit. Er schildert nicht eigentlich, und doch versetzt er uns auf den Boden der alten Trinacria. Wir sehen unter der glühenden Junisonne die unendliche Ebene, in der alles versengt ist. Wir fühlen das Wesen des Sirocco im Sommer, wenn die Maultiere die Köpfe hängen lassen und die Männer erschlafft zu Boden sinken. In der Stunde zwischen Vesper und Nona, in der man keinen Hund vor die Tür jagt, irrt seine unselige Heldin Gevatterin Pina als einzige lebende Seele durch die Stoppelfelder, unbekümmert um den glühenden Boden und die drückende Schwüle. „Wie ein Gespenst schlich sie daher auf der weiten, weiten Ebene, in deren Hintergrund nebelgleich der Ätna sichtbar ward und der bleigraue Himmel den Horizont verdüsterte.“ Er befaßt sich niemals mit den Einzelheiten des Milieus. Aber wir sehen die stillen Dörfer, aus denen nur der Glockenschall vom Campanile, die Laute der Tiere, die Schritte der ausziehenden und heimkehrenden Schnitter hallen, ab und zu Gesänge der Burschen, Mandolinenspiel und Tamburellenschlag oder auch ein Schuß und ein Schrei klingen. Er hält sich nicht bei den Äußerlich-

keiten seiner Menschen auf, aber wie erblicken wir sie alle: den ehemaligen Soldaten, der in der Uniform der Bersaglieri und die rote Mütze auf dem Kopfe einherstolziert, die Dorfkokette, weiß und rot wie ein Apfel, mit glänzenden neuen Stiefelchen und bunten seidenen Tüchern, den Landpfarrer, der im Passionszug mit der Dornenkrone einhergeht, den Dorfbüttel, der die umherlaufenden Hühner und Schweine für das Municipio einfängt, mit Gevatterin Santas Ferkel auf dem Buckel, das den Rüssel laut grunzend himmelwärts kehrt. Die einfachsten Begebenheiten allein, „nackte, unverfälschte, ungeschmückte Begebnisse", sagt Verga, sollen zu uns sprechen, ihre Wiedergabe indes wirkt mit glücklichster Verwendung aller Mittel psychologischer Schärfe und malerischer Schilderungskunst.

Als Romandichter trat Verga nicht ohne besonderes Programm auf. Was dem Naturalismus recht war, mußte dem italienischen „Verismo" billig sein, und die „wissenschaftliche Genauigkeit der modernen Analyse" stand in seinen Ansprüchen an sich selbst voran. „Ich habe die Überzeugung" schrieb er, „daß der Triumph des Romans, des vollkommensten und menschlichsten aller Kunstwerke, dann erreicht werden wird, wenn Zusammengehörigkeit und gegenseitige Anziehung aller seiner Teile den Grad der Vollkommenheit erreichen, bei dem der Schöpfungsprozeß ebensosehr Geheimnis sein wird, als die Entwicklung der menschlichen Leidenschaften selbst. Wenn der Einklang seiner Formen so vollkommen, die Echtheit seiner Wirklichkeit so klarliegend, sein Wesen und sein Recht zu bestehen den Grad der Notwendigkeit erreicht haben, bei dem die Hand des Künstlers absolut unsichtbar bleibt, dann wird auch der Roman den Stempel des wirklichen Ereignisses tragen, und es wird scheinen, als wäre das Kunstwerk aus sich selbst heraus entstanden, als sei es selbständig gereift und spontan erstanden, gleich einer natürlichen Begebenheit, ohne auch nur einen einzigen Berührungspunkt mit seinem Autor zu haben, ohne in seinen lebendigen Formen das Gepräge des Geistes zu tragen, dessen Erzeugnis es ist, ohne einen Schimmer des Auges, das es erschaute, ohne eine Spur der Lippen, die dessen erste Worte stammelten als das schöpferische „fiat". Der Roman wird also dann erst auf seinem Höhepunkte stehen, wenn er um seiner selbst willen sein wird, so wie er sein muß, voll frischpulsierenden Lebens und dabei unveränderlich gleich einer Bronzestatue, deren Schöpfer den göttlichen Mut gehabt hat, sich unsichtbar zu machen und in seinem unsterblichen Werke zu verschwinden."

Verga läßt bei diesem Erguß die Deutung zu, daß sein Roman noch nicht der Roman der Zukunft, sondern allenfalls nur ein Vorläufer dieses völlig unpersönlichen und gleichwohl lebengetränkten Kunstwerks der Zukunft sei. In Wahrheit erging es dem italienischen Verismus nicht anders, als dem Naturalismus Zolas und seiner Genossen. Zuletzt waren es denn doch die gestaltende Phantasie und das subjektive Temperament, die künst-

lerische Persönlichkeit, aus denen die tiefste und dauerndste Wirkung floß, das Geheimnis des eigentlichen Schöpfungsprozesses teilten Veristen und Naturalisten mit den geschmähten Dichtern früherer Epochen der Dichtung, die künstlerische Hand blieb in ihren Ausführungen genau so erkennbar, als sie in den Novellen der alten Toskaner und den Romanen der italienischen Romantiker gewesen war. Selbst die Gleichgültigkeit der Veristen dagegen, ob ihre Lebensbilder einen erhebenden und herzerfreuenden, oder einen quälenden und niederschlagenden Eindruck hinterließen, durften sie kaum als eine nur ihnen gehörige Künstlereigenschaft in Anspruch nehmen. Was ihnen allein blieb, und was Verga allen anderen voran für sich in Anspruch nahm, war die tiefe Geringschätzung der umgebenden Welt und die Überzeugung von der Entartung einer Kultur, in der das Wohlbehagen und der Genuß die letzte „Wahrheit" sind. Als Gegensatz zu der modernen Luxuswelt, hinter deren großen Worten überall „der Tisch und das Weib" stehen, stellt Verga die altitalienische Familie in ihrer bis zum Grotesken und Komischen reichenden Verkümmerung, mit ihren überlieferten und typischen Gestalten hin. Er zeigt hierin eine gewisse Verwandtschaft mit Gerhart Hauptmann, dessen Stärke auch in der Herausbildung von Menschen liegt, die in freudloser Entsagung fest geworden sind und die ihr nüchternes Pflichtgefühl jedem höheren Anspruch entgegensetzen. Vergas von verzehrender Leidenschaft und Sinnendrang ergriffene Menschen heben sich meist von dem Hintergrunde eines Daheims ab, in dem, wo nicht das Glück, doch der Friede und die Gewissensruhe wohnen. Der junge Diplomat Giorgio La Ferlita, der Sohn des sizilianischen Schwefelhändlers, der sich zur Ehe mit Erminia Ruscaglia, „einer schönen Ehe, die ihm sechshunderttausend Lire und eine Brünette verschaffte", bekehrt hat und dann doch in Gefahr kommt, von einer „Königstigerin", einer schwindsüchtigen nordischen Schönheit, zerrissen zu werden, der arme Maler Enrico Lanti, der sich den Tod in der Leidenschaft für die verführerische Tänzerin Eva holt, kennen das Gegenbild zu der Fata Morgana, die sie so unwiderstehlich anzieht. Am Krankenbett seiner Frau erinnert sich Giorgio „der Zeit, wo es noch kein Fieber, keine Unruhe, keine fernen anspruchsvollen, eifersüchtigen Gespenster gab. Jetzt, wo er diese vergangene Zeit in allen Regenbogenfarben eines Ideals sah, versenkte Giorgio seine müden Gedanken mit der ganzen Kraft eines Menschen hinein, der nach Ruhe lechzt." Und Enrico, der Künstler, sagt, ehe er dem Erzähler, dem Landsmann aus Catania seine Geschichte vertraut, ihm von seiner Familie in Sizilien „du wirst sie kennen lernen, es sind brave Leute; keine Herrschaften, aber du kannst ihnen ruhig die Hand drücken und von mir reden. Aber sprich nicht von dieser Wette und im Fall eines Unglücks auch nicht, wie ich gestorben bin; meine arme Mutter würde auch das Verderben meiner Seele beweinen ... Sage, daß ich am Typhus gestorben bin, in einem guten Hause, da in Sizilien der Gedanke

an das Hospital das Herz zerreißt und daß ich bis zum letzten Moment von Freunden umgeben war."

Dieser Hintergrund hält die Helden der Vergaschen Romane nicht ab, sich ins Verderben zu stürzen und dient dem Erzähler zur Dämpfung der allzu grellen Lichter in Romanen wie „Königstigerin" und „Eva". Die Kompositionsweise beider läßt die Erfindungen als persönliche Erlebnisse Vergas erscheinen, der erste setzt mit ein paar zufälligen Begegnungen in Florentiner Restaurants, der andere mit einem Maskenball in der Pergola ein, wo Enrico Lanti im Kostüm des Arlechino die Wette eingeht, einer von einem Troubadour begleiteten Schönheit einen Kuß geben zu wollen. Die Natürlichkeit, die auf diesem Wege gewonnen wird, hat ihre Bedenken, weil der Dichter unmöglich bei allem gewesen sein kann, was vorgehen und uns fesseln soll, aber sie erleichtert allerdings die ersten Einführungen der Gestalten und das Verknüpfen der ersten Fäden. Wer sieht nicht La Ferlita, den Günstling des Glückes, im gemeinen Weltsinn vor sich, der von der Schule an seinen ganzen Lebensweg zu Wagen zurückgelegt hat, aus dem Wagen seines Vaters in den seiner Frau gestiegen ist. „Mit zwanzig Jahren hatte er einen Band Gedichte veröffentlicht, der ihm vorzeitig einen Glorienschein auf die blonden Haare gesetzt hatte, und mit dreißig Jahren trieb er sich auf Kosten des Staates in den Hauptstädten und auf Hintertreppen herum, wobei Papa La Ferlita den Staat, wenn auch brummend, unterstützte. Während der dreihundertfünfundsechzig Tage all der Jahre hatte sich Giorgio demnach nur mit dem Siegel Sr. Exzellenz und dem Lächeln der Frauen zu beschäftigen gehabt. Nun er ein ernster Mann und ein wenig Materialist geworden war, wie sich das für einen Diplomaten schickt, machte er keine Verse mehr, ja er schämte sich sogar, jemals gedichtet zu haben, überließ sich aber mit Vergnügen seiner alten Gewohnheit, in die Luft zu sehen, seinen Horizont blau zu färben und die in seinem Dichterorganismus kreisenden Säfte dadurch auszunutzen, daß er sich die Kissen des Gefährts, das ihn vierspännig vergnügt durchs junge Leben trug, noch weicher machte. Prallten die Räder einmal gegen einen Stein, so empfand er zehn Minuten lang ein gewisses Mißbehagen, eine kurze Reue, ein unwillkürliches Zusammenziehen des Herzens, ein lästiges Erröten, und dann wandte er sich gähnend nach der anderen Seite, setzte sich mit untergeschlagenen Armen und geschlossenen Augen zurecht, um nichts zu sehen und schlief ruhigen Gemüts ein, nachdem er leise vor sich hingemurmelt hatte: „Das kommt von der Leidenschaft." Dies Muster von einem Gesandtschaftsattaché ist naturgemäß der immer erneuten großen Passion preisgegeben, und eine dämonische und geheimnisvolle Schönheit, der er sich zudrängt wie die Motte der flackernden Kerze, kann kaum Besseres für ihn tun, als daß sie ihm schreibt: „Ich liebe Sie; ich reise ab. Leben Sie wohl!" — Als Nata ihn aber trotzdem wiedersieht und einige Zeit

hindurch mit ihm verkehrt, vermag sie ihn lediglich zu quälen, läßt ihn für die Untreue eines früheren Liebhabers büßen, der ihr, wie sie andeutet, die Schwindsucht und den Tod gebracht hat, er erfährt wiederum nur durch einen Abschiedsbrief, daß er ihr teuer gewesen ist: „Es hat Augenblicke gegeben, wenn Sie es am wenigsten ahnten, wo ich Sie mit meinen Armen hätte erdrücken mögen, wie eine eifersüchtige Tigerin. Ich liebe Sie! Ich liebe Sie! Jetzt, wo ich Sie niemals wiedersehen werde, sage ich es Ihnen, damit sich diese Worte in Ihr Herz graben, wie Ihr Bild in meinem Herzen eingegraben ist. Sehen Sie, nachdem ich Ihnen das gesagt habe, jetzt, wo Sie mich nicht mehr wiedersehen werden, können Sie mich niemals vergessen. Keine Leidenschaft Ihrer Seele kann jemals meine Nebenbuhlerin werden: die Liebe, das Spiel, der Ehrgeiz sind alle ohnmächtig im Vergleich mit der Erinnerung an die, der Sie nicht einmal einen Finger geküßt haben. Sehen Sie, so will ich geliebt sein!“ Leider hält die Russin auch diesmal nicht Wort. La Ferlita, der sich inzwischen verheiratet und seinen ersten Sohn in der Wiege hat, erfährt, daß man Eindrücke und Erinnerungen wie die, die ihn an Nata knüpfen, nicht hinter sich wirft, und als die unselige Frau sterbend nach Catania kommt und ihn zu sich fordert, kann er nicht widerstehen. Jetzt hat sie die Sehnsucht, die Laune, den Wahnsinn, man weiß nicht wie man's nennen soll, ihn in ihren letzten Tagen noch an sich zu reißen und spricht es unumwunden aus: „Was liegt mir an der Welt, jetzt, wo ich im Begriff bin, sie zu verlassen? Was habe ich denn noch zu fürchten? Was erwartet mich? Ich habe nichts als dich, und dich will ich haben! Trotz deiner Frau, trotz deinem Sohne, trotz allem.“ In die Trunkenheit einer entsetzlichen Liebesnacht mischen sich für La Ferlita die Bilder seiner Frau, seines kranken Söhnchens, seines friedlichen Heims, seines häuslichen Glücks. Über Verdienst wird dem mit schwerem Schuldbewußtsein Heimkehrenden durch die Erkrankung seiner Frau die Wiederholung des Besuches bei Nata erspart, und nachdem er sich selbst wiedergefunden und mit Erminia ausgesöhnt hat, erlebt er nur noch zwei erschütternde Augenblicke. Auf der Fahrt zu einem Landgute seiner Frau trifft er einen Sonderzug, mit dem eine Leiche abgeht, und als er auf dem Landsitz Giarra anlangt, findet er ein Telegramm vor, das, außer Adresse und Datum, nur noch das einzige Wort „Addio!“ enthält. Wie er geartet ist, wird ihm in kurzem das ganze erschütternde Erlebnis nur noch wie ein banger peinlicher Traum erscheinen. Man kann nicht sagen, daß der Erzähler die Gestalt der russischen Gräfin irgendwie über die Linie hinaushebt, auf der gewisse Damen der großen Welt stehen, die für Müßiggänger ihrer Kreise verhängnisvolle Anziehungskraft besitzen. „Sie ist eine seltsame Frau, ganz Nerven, blendend wie ein Lockvogel für Lerchen, und was das Angenehmste und Interessanteste ist, sie regt einen an, rüttelt einen auf, so daß man im Verkehr mit ihr das Gefühl hat, als ob man in einem

Dampfbad säße." Da es „den Kopf kosten kann, solche Damen zu lieben," so bleibt der letzte ziemlich düstre Eindruck der ganzen Erfindung der, daß La Ferlita ein Schoßkind des Glückes ist, insofern er den seinen in der elften Stunde aus der Schlinge gezogen hat.

Der Maler Enrico Lanti, der Held des Romans „Eva", ist minder glücklich. Er hat eine Zeit gehabt, da er jung und gesund und hoffnungsreich war: ein zukünftiges Genie, eine Hoffnung der italienischen Kunst, mit langen Haaren und einem Hute à la Rubens. „Das Publikum und die Zeitungen zeigten mir in unmittelbarster Nähe den ganzen Reiz der Ruhmsucht. Wohlan, wer stärker gewesen wäre als ich, der möge den ersten Stein schleudern! Ich taufte meine Eitelkeit pomphaft, nannte sie Liebe zur Kunst und nahm meine langen Haare und die anderen schönen Dinge ernst. Auch war ich glücklich, in den Straßen von Florenz einherzuschlendern, als ob ich Arm in Arm mit Rafael oder Michel Angelo ging. Ich glaubte die Kunst mit vollen Zügen einzuatmen, und ich fühlte im Herzen alle Begeisterung, alle Ab- und Zuneigungen meiner Kunstleidenschaft. Ich lebte in einem Dunstkreis von Cinquecento, der mich die alten schwarzen Paläste, die melancholisch hervorstehenden Dachtraufen und die trübe Flut des Arno anbeten ließ. Wahrhaftig, ich hatte noch nicht an das Spital und den Friedhof gedacht!" Da lernt der junge Künstler, der bis dahin nicht geliebt hat, im Pergolatheater eine jugendliche vielgefeierte Tänzerin Eva kennen und übt, mit seiner naiven Frische und seinem echten Gefühl für deren körperliche Schönheit, auf die Vielumworbene einen solchen Zauber aus, daß sie sich ihm in die Arme wirft. Das Bewußtsein, daß er reiche glänzende Nebenbuhler hat, vergiftet freilich von vornherein dem Beglückten sein Glück, er fühlt Verachtung, Scham, wütende Eifersucht auf die vielen, die sie geliebt hat und die sich an sie drängen. Er gerät, nachdem ihm Eva die zärtlichsten Beweise ihrer Liebe gegeben, in das Fieber einer Leidenschaft, die alle seine Kräfte verzehrt, all sein Denken einnimmt und ihn arbeitsunfähig macht. Er quält dabei die Arme, die voraussieht, welches Ende dieser Liebe droht, mit seiner Selbstsucht, fordert von ihr, daß sie das Theater verlassen, sein dunkles Geschick teilen soll. Ihre Liebe für ihn ist gleichwohl stark genug, auch dies zu tun. Aber die Verwirklichung seiner Luftschlösser wird für Enrico zur Quelle von tausend Schmerzen. Eva, die ihm alles geopfert hat, erscheint ihm plötzlich nicht weniger schön, aber weit weniger anziehend, es gibt in diesem Zusammenleben so gemeine Einzelheiten, daß sie sein Herz bluten machen. „Auch die Kunst," gesteht er, „verweigerte mir ihre Eingebungen: vielleicht war sie eifersüchtig, oder verbrauchte mich das Leben zuviel, daß ich mich hätte bis zu ihr erheben können. Das war noch ein anderer großer Schmerz für mich, den fiebrischen Drang und zugleich die Unfähigkeit des Schaffens zu fühlen. Ich stand stundenlang neben der Staffelei, neben dieser Frau, die

mir die Seele mit soviel Licht und Farbe erfüllte, jetzt aber die Knöpfe an meine Kleider nähte und mich stumpf machte. Manchmal raufte ich mir die Haare, vergoß zornige Tränen oder zog Linien und Bleistiftstriche, die ich anderentages wieder auslöschte." So bricht alsbald die Not über das junge törichte Paar herein, und angesichts der Not fehlt es nicht an bitteren Auseinandersetzungen, bei denen ihm erst der ganze Umfang der Opfer, die ihm Eva gebracht hat, zum Bewußtsein kommt. Beide fühlen, daß es mit ihrer Liebe aus ist, nun er Photographien koloriert und sie Strümpfe strickt. Eva verläßt ihn und meint auch ihm damit Gutes zu tun: „Du mußt träumen, um dir Ruhm und Geld zu erringen! Ich besitze nur meine Jugend und muß sie benutzen, wenn ich nicht im Hospital enden will." Nach ihrem Weggange sinkt Enrico, anstatt sich emporzuraffen, zunächst immer tiefer bis zur Bettelarmut herab. Die Hilfe eines edelmütigen, liebenswürdigen Menschen, der leider bald darauf im Duell wegen einer großen Dame, einer von denen, die ihre intimen Freunde wie ihre Kleider gleich oft wechseln, erschossen wird, hebt ihn wieder empor. Aber eine neue flüchtige Begegnung mit der ehemaligen Geliebten, die jetzt die Freundin eines Grafen Silvani ist, erweckt die alte Leidenschaft, und da sich Eva seinem wilden Werben jetzt versagt, so treibt ihn die Glut seines Blutes und der Stachel der Eifersucht zu der wahnsinnigen Wette, mit der der Roman beginnt. Er gesteht dem Freunde, dem er seine Schicksale erzählt, ein: „Ich bin verrückt und bin mir dessen bewußt. Aber ich hasse die Vernunft. Ich glaube weder an die Kunst, noch an das Leben, von dem ich die Tage, die mir noch bleiben, zählen kann. Ich glaube nicht mehr an die Liebe und bin eifersüchtig!" So treibt er es zu der vorhin erwähnten Wette und einem Säbelduell mit dem Grafen Silvani. Schwerverwundet kehrt der Totkranke dann doch nach Sizilien und zu seiner Familie zurück, obschon er die Aufforderung des Erzählers zu diesem Entschluß, bei der Unterredung, in der Enrico seine Liebesschicksale wie ein Sturzbad ausgießt, mit den heftigen Worten zurückgewiesen hat: „Mein Lieber, die reinen Gefühle sind nur für reine Seelen. Was würde ich in meine Familie, die meinem Egoismus alles opferte, hineinschleppen! Meine infamen Träume, meine Seufzer des Verlangens, meine schuldvollen Täuschungen. Gott sei Dank, so tief bin ich denn doch noch nicht gesunken, um nicht zu wissen, daß ich vor Scham sterben würde, wenn mir in den Armen meiner Mutter die Erinnerung an Eva käme und ich die Lippen meiner Schwester mit den Küssen, die ich diesem Weibe gegeben habe, in gemeiner Weise besudelte." Im Schirm des Elternhauses haucht der Sterbende seine letzten Seufzer aus, doch diese Heimkehr hat ihn nicht über die wilden Zweifel hinweggehoben, was der Sinn des Lebens und das Unbekannte sei, das wir Herz nennen. „Ich habe soviel gelehrte Ungeheuerlichkeiten gesehen, soviel Gemeinheit, vor der man den Hut zieht, so viele Widersprüche

dessen, was man moralischen Sinn nennt, daß ich nicht mehr weiß, wo eigentlich die Wahrheit verborgen ist. Du, der mir von falschen Freuden spricht, sag mir, welche die wahren sind. Die, welche mehr Tränen kosten oder die, welche mehr Reue hinterlassen? Welche ist die wahre Liebe, die, welche stirbt oder die, welche tötet? Und welches ist die der Liebe würdigste Frau — die keuscheste oder die verführerischeste? Wo liegt die Gemeinheit? Bei der Frau, die liebt um zu leben oder bei dem Manne, der lebt um zu genießen? Wer urteilt über das Gute und das Schlechte? Die Welt! Was ist sie? Welches sind ihre Rechte? Und lügt sie nicht, irrt sie nicht, ist sie nicht heuchlerisch? — Die Wahnsinnigen sind glücklicher als ihr! Wenn ihr von Lügen lebt, wenn ihr nichts Sicheres besitzt als die Illusionen, warum sie verfluchen, wenn sie schön sind?"

Bei einem Autor, der seinem sterbenden Helden solche Worte leiht, wird uns die pessimistische Skepsis nicht befremden, die es als besondere Aufgabe der Kunst ansieht: umherschwärmende bittere Trunkenheit und verborgene Leiden zusammenzusuchen und der frech genießenden Welt ins Gesicht zu werfen. Wohl aber muß man fragen, ob sich diese Art Wiedergabe der Schmerzen berauschender Genüsse hoch genug über die Atmosphäre materieller Üppigkeit erhebt, um entscheidend zu erweisen, daß die Kunst mehr Herz habe. Und noch ernster und schwerer drängt sich die Erwägung auf, ob der Gegensatz zwischen der öden Nüchternheit eines eingepferchten, von einer unbeugsamen Überlieferung beherrschten Daseins und dem Rausch sinnloser Verschwendung und zügelloser Glut wirklich ein Bild der gegenwärtigen italienischen Gesellschaft ergibt? Vergleicht man Vergas Sittenschilderungen mit denen anderer Veristen oder mit dem gesteigerten überreizten Pathos, mit der leidenschaftlichen Nervosität eines neuromantischen, symbolistischen Poeten wie Gabriele d'Annunzio, dessen Erfindungen doch zumeist eine ähnliche Spitze zeigen, so steht man in Gefahr, sich von diesem einseitigen und bei allem Wahrheitsdrang zuletzt doch tendenziösen Weltekel befangen zu lassen. Nichtsdestoweniger ist es Verga selbst, der gelegentlich andere Lichter über seine Gesellschaftsbilder fallen läßt, schon der schlichte, junge, liebenswürdige Marineoffizier Carlo Ruscaglia in der „Königstigerin" reicht hin, um daran zu mahnen, daß es auch im modernen Italien Zwischenstufen, gesunde Naturen und Charaktere genug gibt, die weder der Erstarrung noch der wilden Hetzjagd des Erraffens und Vergeudens anheimfallen.

Dennoch fällt sicher die pessimistische Anschauung und noch mehr die scharfe eindringliche Beobachtung ins Gewicht, mit denen Verga den Widerspruch alter und neuer Sitten im modernen Italien schildert und immer wieder darauf zukommt, daß sich aus diesem Widerspruch tragische Konflikte ergeben müssen. Sein Roman „Helenens Gatte" (Il marito di Elena), wie mir scheint, der in sich abgeschlossenste und lebensvollste der veristischen Schule, verdient das Lob, das ihm die deutsche Übersetzerin Isolde Kurz

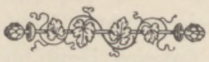
zollt: „Aus der Umgangssprache, aus dem Volksmund geschöpft, mit ausgesprochenem nationalen Kolorit durchtränkt. Italienisch bis in die kleinsten Züge sind die Bilder, die aus Vergas lebenquellendem Pinsel fließen; in dem Junggesellen, der ängstlich seine Kleider mit altem Papier ausstopft, damit sie sich nicht im Schrank zerdrücken, wie in dem Ehemann, der selber auf den Markt geht, um die täglichen Einkäufe zu besorgen, zeichnet er Typen, in denen der Kenner italienischen Lebens alte Bekannte wiederzufinden glaubt." Viel bedeutsamer als diese äußere Wahrheit und Wirklichkeit ist die innere, die Verga in Erfindung und Charakteristik der in Neapel und dem kleinen Nest Altavilla spielenden Geschichte der Heirat des jungen Anwalts Cesare Dorello mit Elena, der Tochter eines pensionierten bourbonischen Kanzleirats, vertritt. Die altitalienische Art der Werbung um eine Tochter aus gutem Hause, weit unterschieden von unseren deutschen Neigungen und Verlobungen, verurteilt Cesare und Elena zu einem jahrelangen stummen Warten. Die strengste Sitte, die die kleinste Gunstbezeugung von seiten des Mädchens verbietet, fordert auf Seite des Mannes ebensoviel Ausdauer als Entsagung. Der Vetter Roberto, der um Don Liborios und Donna Annas ältere Tochter Camilla wirbt, Abend für Abend im Haus seiner Zukünftigen verbringt und sieben Jahre auf eine Gehaltsverbesserung wartet, ohne die er keinen häuslichen Herd begründen kann, Don Liborio, der bei dem Gedanken, Cesare könne sich noch zurückziehen, mit der Tabaksdose in der Hand erklärt: „unsere Gesetzgebung ist mangelhaft, weil sie den Vertrauensbruch nicht hinlänglich bestraft. Wer das Vertrauen und die Gastfreundschaft einer ehrbaren Familie mißbraucht, gehört auf die Galeere", der Onkel Kanonikus Don Anselmo in Altavilla, der sich sofort vom Neffen lossagt, als dieser eine Heirat gegen den Willen und das Interesse der Familie eingeht, die Kameraden des jungen Mannes, die ein ernstes Gesicht machen, als sei ihm ein Unglück zugestoßen und finden, daß es besser sei ein Bein zu brechen, als eine Liebesheirat zu schließen, die Mutter, die dem Sohn mit der Schilderung der kleinen Verhältnisse daheim ins Herz reden will: „es war heuer ein mageres Jahr, das Korn ist nicht geraten, die Reben sind vom Hagel beschädigt. Unter den Schafen war diesen Winter die Seuche, so daß die Forano das Haus verkaufen mußten. Nur Gott kann helfen!" sie sind eben alle Bekenner und Vertreter der sozialen Überlieferung. Die Leidenschaft, die der junge Advokat für die schöne und über die Lage ihrer Familie hinaus gebildete Tochter der Liborios und die Elena für ihn fühlt, reißt die beiden jungen Leute zu einer Entführung hin. Das heißt, Cesare führt Elena aus dem Hause ihrer Eltern hinweg und bringt sie zu seinem Oheim, was nach altherkömmlicher Auffassung der einzige Weg ist, um eine vorzeitige Heirat zu erzwingen, die nun unvermeidlich geworden ist, da das Mädchen sonst für immer beschimpft sein würde. Don Liborio entschlägt sich unter dem Vorwand, daß Cesare ihn durch seine Heldentat

beschimpft habe, jeder Verpflichtung zu einer Mitgift, der Onkel Kanonikus überantwortet als väterliches Erbe dem ratlosen und hilflosen Gatten Elenas das Weingut Rosamarina und auf die paar tausend Lire hin, die dies wert ist, beginnen die Neuvermählten ihr Leben und ihren Hausstand. In Rosamarina ist die Ankunft des jungen Paares ein Ereignis. „Elena brachte mit ihren neuen Toiletten, ihren bunten Sonnenschirmchen die heiteren Stadtfarben ins blasse Grün der Reben, auf die malerischen, schon kahlen Felsen und in die traurigen Tinten des scheidenden Sommers. Sie war wirklich glücklich in der vollen Entfaltung ihres Naturells, das immer nach freudigen Aufregungen haschte. Der ungewohnte Anblick der Natur entzückte sie, ihr Mann umgab sie mit einer leidenschaftlichen, fast schüchternen Anbetung, sie fühlte sich geschmeichelt durch die halb barbarische Ehrerbietung, mit der die Landleute die neue Herrin empfingen, durch die staunende Bewunderung, die sie auf ihren Gesichtern las.“ Die schöne, vielbewunderte Frau lebt sich rasch in ein Dasein immer neuer Aufregungen hinein, gewinnt bereits in der Person des Landedelmanns Don Peppino einen Anbeter, stürzt aber aus allen ihren Himmeln, als sie erfährt, daß Cesare sein kleines Landgut und den Anteil am väterlichen Hause in Altavilla verkaufen muß, um die Bedürfnisse des Augenblicks zu bestreiten. Aber sie richtet sich in Neapel vollständig ein, als ob sie die Frau eines wohlhabenden Mannes wäre, hofft, daß ihr Auftreten ihrem Manne wertvolle Bekanntschaften, reiche Klienten verschaffen soll, ahnt dabei nicht, wie rasch die paar tausend Lire zerrinnen, die Dorello für sein väterliches Erbe in Altavilla erhalten hat. „Ihr Gatte wollte ihr um jeden Preis die heimlichen Sorgen ersparen, die ihn quälten, während sie in einem von Gold strahlenden Salon lachte und tollte. Das ängstliche Grübeln, die demütigenden Schritte, das nutzlose Anklopfen an fremden Türen, die bangen Erwartungen und bitteren Enttäuschungen behielt er alle für sich allein — wenn sie, nur sie nichts davon erfuhr, solange wie möglich. Ihre grausame Gleichgültigkeit gegen seine Lage überraschte ihn nicht einmal.“ Noch bevor die bittere Not hereinbricht, erhält Cesare Ursache zur Eifersucht. Er, der Süditaliener, der aus Liebe und Scham, aus Zorn und Eifersucht weint, daß er selber seine Frau mit nackten Schultern und Armen in das Ballgefühl führen soll, er, der lieber jeden geohrfeigt hätte, der im Vorübergehen sagte: „sie ist schön!“ — er muß es tragen, daß sich Elena ihm innerlich entfremdet, ihn verantwortlich macht für ihre entschwundenen Mädchenträume, ihre zerstörte Schönheit, und sich schließlich überzeugen, daß ihm Elena untreu ist. Und als es ihm durch angestrengte Arbeit und einige glückliche Zufälle gelingt, erst der Not zu steuern, dann einen gewissen Wohlstand zu gewinnen, ist es überall zu spät; die von den modernsten Anschauungen ergriffene, nach Genuß und Wechsel lechzende junge Frau ist bereits zu der traurigen Weisheit gediehen: wenn man nicht wenigstens

hunderttausend Lire Einkünfte hat, ist es besser, ledig zu bleiben! Elena erwehrt sich der stürmischen Bewerbung des Dichterlings Fiandura, aber sie erliegt der Verführung des Herzogs von Aragno. „Der Herzog siegte durch seine Pferde, seinen Schneider, seinen großen Namen, der so vornehm im Munde des anmeldenden Dieners klang und durch die Eifersucht einer wirklichen großen Dame, von der ganz Neapel sprach.“ Noch einmal scheint das Schicksal die beiden einander entfremdeten Gatten wieder zu nähern, als in Altavilla Cesares Mutter stirbt, der Kanonikus Don Anselmo sich mit dem Neffen und dessen Frau aussöhnt. Doch eben während des stillen Aufenthalts in Altavilla findet sich Don Peppino, der die schöne Frau nicht vergessen hat, zum andernmal hinzu, und Elenas Ruf wird aufs äußerste gefährdet. Dem herbeieilenden Gatten erwidert sie auf alle Fragen und Anschuldigungen nur: „ich will nach Neapel zurück zu meinen Eltern! — Kein Wort der Rechtfertigung, des Trostes, der Liebe, des Mitleids für den furchtbaren Schmerz, den sie doch in den Zügen ihres Gatten lesen mußte. Nicht ein Gedanke an ihn! nicht ein Gedanke an ihre Tochter! Da zerfleischten alle dunkeln Erinnerungen, alle Eifersucht, alle Schmerzen der Vergangenheit wild und unerbittlich sein Herz; eine ungeheure Scham, eine ungeheure Entmutigung und ein wilder Zorn überkam ihn.“ Sie reißt sich entsetzt von ihm los — er aber vermag die Leidenschaft für sie nicht zu überwinden, „ja hätte sie ihn hundertmal verraten, er würde dennoch hundertmal zu ihr zurückkehren und ihr die Füße küssen. Cesare tritt, den Dolch in der Hand, der ihr sagen soll, daß er zum Sterben bereit ist, wenn sie sich seiner nicht erbarmt, an ihr Bett. Sie schreckt empor, springt von Furcht gepackt aus dem Bett. Cesare rief sie wieder und wieder mit dem Ausdruck der Liebe und der Sehnsucht: „Elena! Elena!“ Aber sie, halb wahnsinnig vor Furcht schrie um Hilfe. „Ha“, stammelte Cesare schaudernd an allen Gliedern bebend. „Ha, du liebst mich nicht mehr! Du fürchtest dich nur vor mir.“ Und ihren Arm packend, stieß er verzweifelt, mit fester Hand ein-, zwei-, dreimal zu.“

Mit diesem grellen Schluß klingt Vergas Roman aus. Auch in dem modernen Advokaten, in dem sein Schwiegervater Don Liborio einen künftigen italienischen Minister gewittert hat, wallt das Blut der calabrischen Bauern auf, von denen er stammt, der Dolch, von altersher die ultima ratio italienischer Leidenschaft, tritt wieder in sein Recht, und die Schuld, die Elena und Cesare mit ihrer frivolen Heirat, ihrem Abweichen vom altgeheiligten Prinzip der Familie auf sich geladen haben, wird in solchem blutigen Ende an beiden heimgesucht. Der nüchternen Ehrbarkeit, der Fügung in die Gewalt der äußeren Umstände, der kargen Begnügsamkeit, die das Leben des größeren Teils italienischer Familien beherschen, stellt der Dichter bei der Heldin seines Romans „das ruhelose Bedürfnis nach verbotenen Gemütsbewegungen, die hysterische Sentimentalität und die

krankhaften Triebe" gegenüber, die bei Elena im Keim schon vorhanden sind und durch ihre frühe Liebesheirat noch besonders entwickelt werden. Der grausame Egoismus gilt dem Erzähler als Begleiterscheinung aller modernen Bildung und jeder Loslösung von der alten, halb orientalischen, Unterwürfigkeit der italienischen Frau. Und abermals steht der Nichtitaliener vor dem Rätsel, ob wirklich die notwendige unvermeidliche Wandlung der gesellschaftlichen Zustände, die Befreiung von starrer Gebundenheit, zur Zerstörung der Familie, zur Korruption führt oder ob es sich nicht vielmehr um einen literarischen Effekt und die Ausbeutung einzelner Erscheinungen für eine Tendenz handelt. Nur das ist völlig klar und gewiß, daß die Überlieferung von Jahrhunderten noch schwer auf dem privaten Leben Italiens lastet und daß ihr durch jähe Sprünge in neue Theorien nicht zu entrinnen ist. Die Zustände, die Verga in seinen Romanen und Novellen (denen sich „Mastro Don Gesualdo" und die „Erinnerungen des Capitano d'Arce" gesellen) zur Basis seiner Lebensschilderung nimmt, sind, wenn nicht schlechthin die Wirklichkeit, doch jedenfalls eine Wirklichkeit, und angesichts ihrer tritt das Wort, das die todwunden Lombarden dem König Viktor Emanuel auf dem Schlachtfeld von Palestro zuriefen: fate questa povera Italia in ein neues Recht. Es ist unmöglich, daß sich auf die Dauer die anständige Armut, die einen grauen Schein über das ganze Leben wirft und unerbittlich alle Schritte regelt, und die skrupellose Raub- und Raffgier des Schwindels und der Korruption unvermittelt gegenüberstehen, jede mit dem Anspruch, daß die Zukunft des italienischen Volkes von ihr allein abhänge. Die ästhetische Würdigung eines Erzählers, wie Verga, wird allerdings zumeist auf seiner meisterhaften Wiedergabe der Typen provinziellen, altherkömmlichen Lebens von Süditalien beruhen müssen. Doch indem Giovanni Verga die Gegensätze, ja die Unvereinbarkeit dieses Lebens mit den Ansprüchen einer höheren und freieren Gesittung und Volksbildung zum Bewußtsein bringt, gesellt er sich den Wahrheitsuchern und Wahrheitschilderern, bei denen der Poet absichtlich oder unabsichtlich hinter den Kulturhistoriker zurücktritt. Werke, wie seine Bauernnovellen, wie die Romane „Eva" und „Helenens Gatte" müssen, als Spiegelbilder einer wunderbaren Übergangszeit italienischen Lebens, auch dann Bedeutung behalten, wenn der Verismus längst von einer unbefangeneren Art der Dichtung abgelöst sein wird.



# Sophus Bauditz.

Sophus Bauditz.

In charakteristisch dänischer Umgebung: in einem Landhaus am Ufer des malerischen Furesees, des schönsten Auges der Insel Seeland, habe ich den Namen Sophus Bauditz zuerst gehört. An diesem, von Christian Winther und anderen dänischen Dichtern besungenen, waldumsäumten Landsee erscheint der Reiz vertraulicher Anmut und lauschiger Stille, der dänischer Landschaft zu eigen ist, wunderbar gesammelt und gesteigert. Die Schlösser Frederiksdal und Dromminggaard, sowie einige wenige waldversteckte, grünumwachsene Landhäuser schauen auf die klare Flut hinaus. Der Sommerabend mit dem wechselnden Licht- und Farbenspiel über Wasser und Wald, der Wiederschein purpurner Wolken in zitternden Wellenstreifen, der leuchtende Glanz auf den Buchten des Sees, die lautlose träumerische Ruhe an den Waldufern, sind mir unvergeßlich geblieben, wie die alten breiten Baumkronen, unter denen wir auf einer Terrasse des Gartensaales saßen und mancherlei zum Lobe Altdänemarks vernahmen. Vom Furesee und dem Preise Christian Winthers, glitt das Gespräch unvermerkt auf die dänische Literatur überhaupt, auf ihr Verhältnis zu den größeren Nationalliteraturen und auf die neuesten Versuche, den alten Zusammenhang zwischen deutscher und dänischer Dichtung zu zerreißen oder zu zerschneiden, auf die Abhängigkeit der jüngsten Talente von den Norwegern und mittelbar oder unmittelbar von den französischen und russischen Naturalisten. Und wie es bei all solchen Unterredungen zu gehen pflegt, geriet man vom verbindlichen in den schärferen Ton. Neben Bewunderern des führenden Kritikers, des geistvollen Georg Brandes, saßen unter den dänischen Gästen des Hauses gar manche, die an Dichter und Dichtungen andere Maßstäbe zu legen gewohnt waren, als die kühner Neuerung, brennender Leidenschaft und herber Weltverachtung. Es trat zutage, daß man mit einer ganzen Folge dänischer Schriftsteller der Gegenwart nicht einverstanden sei, die man unerquicklich schalt, selbst wo man einzelnes bei ihnen bewundern mußte und daß man die lebendige Darstellung der Mitte des Lebens, die vom echten Realisten so gut zu fordern sei, als die Wiedergabe letzter Spitzen und tiefster Winkel, bei mehr als einem gefeierten Wirklichkeitsmaler vermisse. Auf den Einwurf, wo denn beim heutigen Umschwung und Umsturz aller

Lebensverhältnisse und Lebensanschauungen die Mitte dänischen Lebens der Gegenwart zu suchen und ihre Wiederspiegelung zu finden sei, wurden die Schriften einiger Erzähler genannt und der Name Sophus Bauditz, als der des lebensvollsten, liebenswürdigsten, meistverheißenden unter ihnen, klang schließlich immer lauter, immer deutlicher hervor. Die deutschen Gäste dieses Abends mußten bekennen, daß der Belobte ihnen völlig fremd sei und in der Tat war damals noch keines der Werke von Bauditz ins Deutsche übertragen und erst ein Jahr nach jenem Abend am Furesee erschien, in der Verdeutschung von Mathilde Mann, „Die Wildmoorprinzeß", die nun in der Tat alles Gute und Hoffnunggebende, das wir von den Landsleuten des Dichters vernommen hatten, erfreulich bestätigte.

Die „Wildmoorprinzeß", wie sie in der deutschen Ausgabe hieß, war keineswegs in erster Linie ein polemischer Roman, obschon eine Episode desselben der Anschauung des Dichters über das jüngste Dänemark unverblümten Ausdruck gab. Seine satirische Schilderung der Vertreter dieser Jugend war ein kleines Kabinettstück, die Originale zu diesen Porträts hätte man freilich nicht nur in Kopenhagen, sondern in allen europäischen Hauptstädten zu finden vermocht. „Zuerst war da der Kandidat Marius Petersen, der Chefredakteur des „Faublas", klein, hochschultrig, mager, mit einer Glatze und hohlen Wangen, mit winzigkleinem schwarzen Schnurrbart und dicken blutlosen Lippen. Die Handgelenke waren dünn wie Pfeifenstiele und die ebenso dünnen Beine steckten in engen Beinkleidern; ein langer schwarzer Rock, ein bunter Schlips und Lackschuhe — demi monde in seinem ganzen Auftreten. — Dazu kam der „Symbolist" Fernando Villerup, noch kleiner, noch welker, mit schräg abfallenden Schultern, absinthgrün im Gesicht, blauschwarze Ringe unter den Augen, langes, dünnes Haar. Einmal wöchentlich schrieb er ein Gedicht ohne Reim, ohne Rhythmus, ohne Sinn und da es ja immer Leute gibt, die sich von dem angezogen fühlen, was sie nicht verstehen, hatte er wirklich einen ganz kleinen Kreis von Bewunderern gewonnen. Er tat übrigens nichts und litt deswegen häufig geradezu Not, war weibisch nervös und fand seinen einzigen Trost darin, daß er nach seinem Tode schon anerkannt werden würde, wie Baudelaire oder Paul Verlaine. — Der Dramatiker, Nikolai Jensen, war ganz kurz geschoren und hatte einen spitzen Kinnbart. Vor einigen Jahren hatte er ein Stück geschrieben, das von allen Theatern verworfen worden war, und seither brachte er seine Zeit damit zu, das Stück — dem Rat der verschiedenen Schauspieler folgend — umzuarbeiten; bald wurde ein Akt hinzugefügt, bald wurden zwei weggeschnitten, der Titel und die Personennamen wurden verändert, bald hieß es „Schauspiel" bald „Lustspiel" und jedesmal, wenn das Schauspiel auf irgend eine Weise frisch ausstaffiert war, machte es in seiner neuen Gestalt die Runde bei allen Theatern, in deren Bureaus es sich allmählich den Kosenamen „das Gespenst" erworben hatte. Jeder

Theaterdirektor bog schleunigst um die nächste Ecke, wenn Nikolai Jensen in der Ferne sichtbar wurde, die Schauspieler flohen aus ihrem Café, sobald er nur die Tür öffnete, und alle seine Bekannten hatten etwas Eiliges zu tun, wenn er in die Rocktasche griff, um ihnen sein Stück in der neuesten Bearbeitung vorzulesen. Für Nikolai Jensen existierte überhaupt nichts weiter in der Welt, als sein Schauspiel. — Dann war da der Maler Nielson Munkegaard. Ihm konnte man es doch wenigstens ansehen, daß er ein Mann war. Er war groß und kräftig und trug einen Vollbart. Er war ein Bauernsohn und bemühte sich krampfhaft, das Bäurische in seinem Auftreten und in seinem Dialekt so deutlich wie möglich hervorzuheben; er war sehr unsauber und trug niemals einen Schlips. Ursprünglich war er Naturalist gewesen, dann wurde er Impressionist, in der letzten Zeit aber hatte er sich darauf gelegt, prärafaelitische Heiligenbilder zu kopieren und mit Temperafarben zu experimentieren."

Doch, wie schon gesagt, diese satirische Episode gab nur einem kleinen Teil des Romans Stimmung und Färbung und ihrer hätte es nicht bedurft, um erkennen zu lassen, daß Sophus Bauditz andere Wurzeln im Boden der Natur des dänischen Wesens und Lebens hatte, als die Nachahmer des französischen Naturalismus, Symbolismus, Satanismus, oder die Talente, die Schritt für Schritt in den Spuren Ibsens gingen. Aus der Mitte der gegenwärtigen gesellschaftlichen Zustände heraus, mit dem Hintergrund der nordjütländischen Landschaft gibt Bauditz in der „Wildmoorprinzeß" ein so kräftiges, gestaltenreiches als farbenfrisches Bild, in dessen Mittelpunkt die Geschicke der Tochter eines altdänischen Adelsgeschlechts Fanny Höibro und des jungen Ingenieurs Erich Kongstedt, eines echten Sohnes der dänischen Hauptstadt, stehen. Der „Mut", den Bauditz darin erweist, daß er einen jungen Mann aus Bureaukraten- und Professorenkreisen, einen „Bildungsmenschen" zum Helden seiner Geschichte wählt und ihm Gesinnungen und Eigenschaften gibt, die nicht schlechthin verächtlich beiseite zu schieben sind, ist die natürliche Folge eines starken Gefühls für die Wirklichkeit der Dinge, in der die Welt keineswegs den Dekadenten gehört. Spielt die Neigung der Gegenwart für die Dekadenten in den Roman hinein, so geschieht es, um an Fritz Höibro, dem letzten seines Geschlechts, die verhängnisvollen Wirkungen phantastischer und genußsüchtiger Verlotterung gestaltend zu erweisen und eine gesunde Mädchennatur, wie Fanny Höibro, das Gift, das sie in naiver Selbstüberschätzung in sich gesogen hat, rasch ausstoßen zu lassen. Der stille, aber stets siegreiche Kampf, den die urewigen Elemente der menschlichen Natur und die unüberwindlichen Bedürfnisse aller Vergesellschaftung gegen kranke Zerstörungslust und hohle Überhebung führen, nimmt hier in der „Wildmoorprinzeß" eine neue und glückliche Gestalt an, indem er auf einen Boden verlegt ist, auf dem er urwüchsig, unmittelbar, völlig einfach, seinen Trägern unbewußt,

geführt wird. Kaum daß einmal der prächtige Hauptmann Riis über sich und seine Freunde, den alten Kammerjunker und Fräulein Rosa von Höibro, die Bemerkung zum besten gibt: „Um Leute wie uns zu finden, muß man an den Rand des Wildmoors kommen! Wenn wir uns in Kopenhagen auf der Ostergade sehen ließen, so würde man uns wohl kaum für wirklich halten, sondern sagen, daß wir Figuren aus einer altmodischen Komödie sind, die ihre Kostüme mal lüften wollen.“ Dabei aber leben und weben diese altmodischen Gestalten, mitten zwischen den Menschen des gegenwärtigen Alltags der Arbeit, und wiederum im Zusammenklang mit so ganz anders gearteten Naturen, wie Kongstedt und die beiden Grafen Porse, und die bunte Mannigfaltigkeit wirklich angeschauten Lebens erhält durch Züge, die gerade nur dem dänischen, dem jütländischen Leben angehören können, noch besonderen Reiz. Bauditz hat zum Schauplatz seiner meisten Darstellungen Jütland in Stadt und Land erwählt, geht jedoch eben nicht, wie Steen Blicher, den man wohl einen der ältesten Heimatkünstler nennen darf, auf ausschließliche Darstellung jütischer Zustände und Sitten aus, sondern will nur einen weiteren Hintergrund dänischen Lebens gewinnen, als ihn die Hauptstadt geben kann. Mit der Freiheit, das Ineinanderspiel hauptstädtischen und provinziellen Lebens darzustellen, gewinnt Bauditz, was für jeden Dichter am wichtigsten sein muß: die Herrschaft über alle Höhen, Breiten und Tiefen des dänischen Lebens zurück und das ist's eben, was ihn schon in der „Wildmoorprinzeß“ von den photographischen Erzählern unterscheidet, die nur Augenblicksbilder aufnehmen. Die Landschaftsschilderung läßt uns vom Hünengrab nach allen Seiten hin Äcker und Wiesen, Moore, Wälder, turmlose Kirchen, große Gehöfte, versteckt zwischen gewölbten Baumkronen, Bäche, die sich durch grüne Täler schlängeln, die roten Dächer der Ziegelei und die Wassermühle mit brausenden schaumweißen Rädern erblicken, während die Menschenschilderung einen weiten Horizont des Lebens und die frischeste Mannigfaltigkeit der Charaktere auftut. Jeder Humor tritt frei zutage, von dem des braven Pächters, der die davonlaufenden schwedischen Knechte nicht halten, ihnen aber doch gottlob eine gehörige Tracht Prügel auf den Weg geben kann, auch von vornherein ein paar hundert Kronen jährlich als Strafgelder für durchgeprügelte Schweden veranschlagt, bis zur Unterredung des Kopenhagener Symbolisten mit der alten Tante Rosa im Schloß. „Der Buddhismus!“ klagte der Symbolist, „Das große All! das große Nichts! Sublim! Der Buddhismus ist wie Blumenduft, berauschender, farbensatter Blumenduft, er ist wie eine unendliche Orchidee — die heilige Blume der Dekadenz. Sie riecht hellila mit einem leichten Anflug von Melancholie! — Sie riecht hellila? fragte Tante Rosa und ließ das Strickzeug sinken. Das ist doch des Teufels! Nach was für einer Farbe riecht denn der Misthaufen?“

Hätte sich bei diesem Roman allenfalls noch behaupten lassen, daß

der Dichter einzelne Elemente altdänischer Romantik — nicht mehr als in Landschaft und Geschichte des Landes begründet sind — seiner Erfindung und Ausführung hinzugemischt habe (die Zigeunerin, die Sage vom Schatz im Hjortholmer Moor), so entfiel jeder Tadel dieser Art bei dem Roman „Die Chronik des Garnisonstädtchens". Zu diesem Lebensbilde gibt eine kleine Seestadt von Ostjütland den Schauplatz ab, der eigentliche Held desselben ist eine der wunderlichen Gestalten, die Bauditz mit besonderer Vorliebe zeichnet, der Oberlehrer Jochumsen, der am Gymnasium von Veile, Horsens, Randers oder wie wir sonst die kleine Garnisonstadt eines dänischen Dragonerregiments nennen wollen, deutsche Sprache und Literatur lehrt, ein Hans in allen Gassen und dabei doch ein kernfester und entschlossener Mann. Das Liebespaar, der hübsche Leutnant Fritz Paulsen, der sich zuletzt als der Sohn des alten Kammerherrn von Liebenau, wiederum eine der Originalfiguren der kleinen Stadt, erweist, und die anmutige Lise, die Tochter des Gymnasialdirektors Lassen, fesselt nur durch jugendliche Liebenswürdigkeit und Frische des Gefühls, aber der Dichter weiß dennoch den lebendigsten Anteil für die anspruchslosen Gestalten der beiden zu erwecken. Den Ausblick ins Land eröffnet er mit den Szenen, die im Pastorat von Ordrup, in der Nachbarschaft der jütischen Heide spielen. Im Gegensatz zur „Wildmoorprinzeß", in der die volle Schönheit jütländischer Landschaft als stimmunggebendes Hilfsmittel entfaltet wird, sehen wir in der „Chronik des Garnisonstädtchens" meist nur Feld und kahle Heidehügel, mit deren Wiederbeholzung sich der wackere Pastor Knudson abmüht und nur einmal tut sich der Zauber auf: das lange gewundene Tal mit dem schmalen Fluß, den dunkeln Erlen, den üppigen Wiesen, die kuppelförmigen Hügel mit dunkelm Gestrüpp, vom Westwind zerzaust und die bemoosten Hünengräber, das Torfmoor mit glitzernden Wasserlöchern und buntem Blumenflor. Und immer weit draußen ein Stück der Ostsee, in deren Flut ganz Dänemark gebettet liegt. An Stelle des landschaftlichen Reizes tritt in diesem zweiten Roman der historische, die Begebenheiten erscheinen mit der dänischen Geschichte zwischen 1862 und 1864 verflochten. Episodisch, ohne alle Aufdringlichkeit spielen die Stimmungen, die zum letzten dänisch-deutschen Krieg führten, und einige Begebenheiten des Krieges selbst in die Handlung des Romans hinein. Wegen des Hauchs von dänischem Patriotismus, der über der Darstellung dieser Erinnerungen liegt und der den Verfasser die Charakteristik seines prächtigen Oberlehrers durch Jochumsens Mitwirkung bei der Gefangennahme eines Zuges österreichischer Husaren durch dänische Reiter krönen läßt, wird der deutsche Leser um so weniger Mißstimmung empfinden, als die poetische, gerechte und feine Objektivität des Dichters sich dicht daneben in der Schilderung des preußischen Kriegsgerichts kundgibt, das über Jochumsen abgehalten wird und einen unerwartet glücklichen und menschlich rührenden Ausgang nimmt. Übrigens sind die kriegerischen

Szenen keineswegs die Hauptsache und gehören nur zur Vervollständigung der ausgezeichneten, ja teilweis unübertrefflichen Sittenbilder und Charakterstudien aus dem Gesellschafts-, Garnisons- und Gymnasialleben der kleinen Stadt und des Idylls im Pastorat von Ordrup. Hier reiht sich ein vorzügliches, fein belebtes Kapitel an das andere, die Einführung der Gestalten, die Verknüpfung der Schicksale, die Offenbarung einzelner Charakterzüge und ganzer Naturen durch knappgehaltene Gespräche sind von leichter Natürlichkeit, vielfach von anmutiger Heiterkeit durchdrungen. Wie steht alles dargestellte Leben im glücklichsten Licht! Die Ankunft Leutnant Paulsens und des Adjunkten Möller in der Kleinstadt und vor Petersens Hotel, der erste Abend zwischen Fritz Paulsen und dem Rittmeister Ravnhjelm, die Einführung Adjunkt Möllers im Gymnasium, die Teestunde, in der Oberlehrer Jochumsen dem Adjunkten seinen Leibjuden Isaak Meyer vorstellt, die Osterreise nach Ordrup, das Examen im Gymnasium, der Besuch des Leutnants Paulsen im Pfarrhaus, der Empfang König Frederiks und der Gräfin Danner, die Tarockpartie des Kammerherrn, der Schulball, der Weihnachtsabend im Pastorat, der Ball, den die Dragoneroffiziere den Marineoffizieren geben, die Ausschau Lise Lassens aus den Schalllöchern des Glockenturms von Ordrup nach Fritz Paulsen, die vergebliche Werbung Möllers um Lise, der Novemberabend, an dem die Nachricht vom Tode des Königs in das Garnisonstädtchen hineinblitzt, der Ausmarsch des Regiments, die zweiten Ostern in Ordrup, die Kriegslist Jochumsens und der mitternächtliche Überfall der österreichischen durch dänische Reiter, die Neugier Jochumsens bei den preußischen Geschützen und seine Verhaftung, das Kriegsgericht, die endliche Verlobung Fritz Paulsens mit Lise Lassen, die letzten Tage des Kammerherrn: lauter ganz einfache Szenen und alle in neue Beleuchtung gerückt, alle mit einem Hauch von Ursprünglichkeit und mit einer erfreulichen Zahl von neuen Zügen. Die Frische des Vortrags verbirgt die Kunst der Steigerung, die Bauditz zu eigen ist, und obschon er echter Epiker bleibt und den allgemeinen Zug des modernen Romans und der modernen Novelle nach einem dramatischen Höhepunkt nicht teilt, so strömt doch echte Lebensfülle durch alle Kapitel seines Romans. Einerlei, ob der Reiz der Erzählung aus der Lyrik quillt oder ob der volle Humor der Gegensätze sie in Fluß bringt, immer fühlen wir uns zugleich gefesselt und vorwärtsgetragen.

Wie wundervoll z. B. ist die Viertelstunde geschildert, in der bei dem Offiziersfest im Wäldchen Lise Lassen und Leutnant Fritz Paulsen ihrer Liebe gewiß werden: „Nach dem Souper bat der Korvettenchef die Damen und Herren eine kurze Pause zu machen und den Waldsteig hinabzugehen, der an den Strand führte. In demselben Augenblick erstrahlte eine Reihe von bengalischen Flammen längs der Schanzbekleidung des Kriegsschiffes, Feuerkugeln und Raketen stiegen zischend in die Luft — der wachthabende

Offizier an Bord sollte doch auch ein kleines Vergnügen von dem Ball haben. — Der Leutnant stand neben Lise, sie blieben noch einen Augenblick stehen, als die anderen schon zurückgegangen waren. Ach wie groß und wie schön doch die Welt ist, sagte Lise mit strahlendem Blick, aber der Leutnant, dem sonst nie die Worte fehlten, wurde ganz stumm; er sah sie an und lauschte ihren Worten, wie man der Musik lauscht — aber er sagte nichts: alles was ihm einfiel war so dumm und deshalb schwieg er lieber. Er fühlte auch, daß ein einziges Wort, jetzt, gewiegt von der Stimmung der Waldeinsamkeit und des leisen Wellenplätscherns, getragen von der Poesie der Töne und der lichten Nächte, eine entscheidende unberechenbare Wirkung haben könne — eine Wirkung, vor der er sich fürchtete. Er empfand eine unbezwingliche Lust, sich über sie zu beugen, die gleich dem jungen Buchenwald in einer einzigen Nacht in voller Pracht erblüht war, frisch und jungfräulich, strahlend und fein, sich über sie zu beugen und sie auf die reine, weiße Stirn zu küssen — aber er bezwang sich. Bei jeder anderen Frau würde er es getan haben, aber bei ihr — nein! — Und dann kehrten sie um und gingen den schmalen Waldpfad entlang, wo die Zweige sie zurückzuhalten suchten, wo die Baumstämme ihnen gleichsam den Weg vertraten, wo der Fuß auf dem weichen Boden so leicht straucheln konnte. Plötzlich klang es drinnen zwischen den Zweigen wie starker Flügelschlag. Lises Arm zitterte unwillkürlich in dem des Leutnants, er aber unterbrach das Schweigen und flüsterte: Hörten Sie den Flügelschlag? — Wenn das der große Eros war, der an uns vorüberflog? — Er erschrak über seine eigene Stimme und beschleunigte seine Schritte. Eine Minute später waren sie vor dem Pavillon. Und dann gingen sie hinein und tanzten weiter, sie strahlend vor Glück und innerlich jubelnd, er wie berauscht — ob aber von Freude oder von Wehmut, das wußte er selber nicht."

Und, im Gegensatz zur Stimmungspoesie, der kecke Humor, mit dem namentlich die Hauptgestalt Oberlehrer Jochumsen durchgeführt ist! Aus der langen Reihe frischer Szenen nur die eine, wie der Oberlehrer und Leutnant Paulsen vom Ordruper Pfarrhof auf Jagd- und Fischfangabenteuer ausziehen, der Leutnant Bekassinen schießen, Jochumsen Forellen fangen will. Am Futtruper Bach, über den sie nicht zu kommen wissen, treffen sie des Oberlehrers Leibjuden Isaak und von ihm erhalten sie Auskunft über eine Furt. „Isaak beschrieb, wie sie nur östlich um das große Gehöft herumzugehen und dann den Kurs nach dem halbgeschleiften Hünengrab zu nehmen brauchten. Von da herab könnten sie den Bach sehen, und wenn sie bis an den Bach gelangt seien, bezeichne ein Erlenbusch die Stelle, wo sie hinüberwaten könnten. Der Leutnant, der weniger sanguinisch war als Jochumsen und sich durch des Apotheker Christen Anweisung, nur von ihm zu grüßen, nicht ganz beruhigt fühlte, fragte Isaak, ob er in Velding bekannt sei und

ob er sie nicht an irgend jemand dort empfehlen könne. Ja, das könne er sehr wohl — er habe dort viele Häute gekauft. Da war Christen Olesen und Ole Christensens, das seien die beiden größten Grundbesitzer hier in der Gegend und prächtige Leute alle beide. Aber sie müssen verschieden behandelt werden, fuhr der alte Jude mit einem verschmitzten Blick fort. Gehen Sie zu Ole Christensen, setzen Sie ein andächtiges Gesicht auf, als wäre es Fastenzeit und wünschen Sie ihm den Segen des Herrn für seine Ernte, seine Familie und sein Vieh — dann können Sie gern hingehen, wohin Sie wollen! Und wenn Sie dann zu Christen Olesen gehen und dem eine Zigarre und einen Schnaps anbieten — so können Sie auch gehen, wohin Sie wollen! — Das ist ja brillant, rief der Leutnant und lachte, wie nur selten über das Heidekraut hin gelacht worden war; und dann trennte man sich von Isaak, fand ohne Schwierigkeiten den halbgeschleiften Hünenhügel und gelangte glücklich über die Watestelle am Erlenbusch. Man kam nach Velding und der Leutnant wurde als Parlamentär zu den beiden Hofbesitzern entsandt, um die gewünschte Erlaubnis zu erwirken. Einige Verwirrung richtete er dadurch an, daß er damit begann, die Namen Christen Olesen und Ole Christensen zu verwechseln, so daß er dem letzteren einen Schnaps und eine Zigarre anbot, statt ihm den Segen des Herrn zu wünschen. Da er aber aus der Miene des Bauern sofort seinen Irrtum erkannte und schnell umschlug, ging alles gut und nach einer kleinen Weile wanderten Jochumsen mit seiner Angelrute und der Leutnant mit des Pastors Flinte auf die Wiese hinab. — Der Bach schlängelte sich in unzähligen Krümmungen und in reißendem Lauf durch den schmalen Wiesenstreif, bildete einen Stromwirbel, einen kleinen Fall nach dem andern und plätscherte und sprudelte wie ein Waldbach. Das Gras war gemäht, es stand in Schobern da und erfüllte die Luft mit würzigem Duft und der hellgrüne Grund bildete einen scharfen Gegensatz zu der braunroten Heide ringsumher, in die nur die blauen Campanula etwas Abwechslung brachte, und wo Ginster und Porsch die einzigen Vertreter des Buschwerks waren. — Jochumsen hatte — wunderbarerweise — heute kein Glück; er versuchte einen Platz nach dem andern, aber es half alles nichts; er war so eifrig, daß er dem Laufe des Baches folgend, bald Ole Christensens und Christen Olesens Grund und Boden hinter sich gelassen hatte. Plötzlich sah er denn auch einen Bauern in Hemdsärmeln und ohne Hut auf sich losstürzen. Obwohl Jochumsen Böses ahnte, fuhr er doch ruhig fort zu angeln und tat, als sähe er nichts. Wer zum Teufel hat Ihnen Erlaubnis gegeben, mein Gras niederzutreten? rief der Bauer schon von weitem, aber Jochumsen sah nicht auf. Jetzt wurde der Bauer ernstlich böse und stand bald vor dem schuldigen Oberlehrer. Wer sind Sie? Sie haben kein Recht, mein Grundstück zu betreten. Nein, auch nicht eine Forelle, entgegnete Jochumsen höflich. Vorhin biß einmal eine, aber sie riß sich wieder los! — Darnach frage ich

nicht, fuhr der andere fort, ich sage Ihnen, machen Sie, daß Sie hier fortkommen. — So? Sie meinen stromaufwärts ist es besser? fragte Jochumsen sichtlich interessiert. — Wollen Sie mich zum besten haben? schrie der Bauer ganz außer sich. — Dann will ich Ihren Rat befolgen! sagte Jochumsen und nahm die Angelrute über die Schulter. — Wenn ich dir gäbe, was dir zukäme, du langer Laban, brüllte der Bauer, so sollte dir wohl der Buckel zucken. — Ja nun wollen wir einmal sehen! Es ist ja möglich, daß es da oben auch nicht besser ist — dann komme ich wieder. — Scher dich zum Teufel, du tauber Lümmel! rief der Bauer und wandte Jochumsen den Rücken zu, der ganz ruhig und höchst zufrieden mit sich selbst weiter wanderte und sein Glück an einer neuen Stelle versuchte."

Die Gestalt Jochumsens, die lebendige Hervorkehrung seines Gegensatzes zu dem demokratisch-religiösen, allzuselbstbewußten Wortmacher Möller, des Einflusses, den der eifrig geschäftige Oberlehrer auf alle Verhältnisse und Beziehungen des Garnisonstädtchens übt, nicht minder die Charakteristik des schlichten Landpfarrers Knudson, versetzen durchaus in die Mitte dänischen Lebens hinein. Figuren, wie Rektor Lassen, seine Lehrer, der Kriegsassessor Staal, Adjunkt Lind, der vertrunkene ehemalige Schauspieler Bertram, der Gemeindevertreter Schuster Andersen, ein direkter Nachkömmling von Holbergs politischem Zinngießer, der stets eßlustige Major Duseberg, haben einen Stich in die Karrikatur; über sie hinaus wachsen so vorzüglich gezeichnete Charaktere, wie Rittmeister von Ravnhjelm, der moderne Landsknecht, wie der alte Kammerherr, der mit allen Wunderlichkeiten das Musterbild eines echten Kavaliers bleibt, wie der pensionierte Major Brusch, die alle mit den Schicksalen Leutnant Paulsens und seiner Geliebten zusammenhängen. So locker und unabsichtlich die Komposition des Romans ist, es ist doch Zusammenhang und Folge in ihm, Bauditz bleibt sich immer dessen bewußt, was er in einem späteren Roman „Absaloms Brunnen" den Kandidaten Berner ausrufen läßt: „Da sage man noch, daß das Leben nie komponiere. Ja, das Leben kombiniert und komponiert wahrhaftig um die Wette mit allen möglichen Schriftstellern, aber es ist in der Wirklichkeit nicht immer so leicht zu sehen, wie in den Büchern!"

In die beiden in Jütland spielenden Romane des Erzählers schaut die dänische Hauptstadt nur von fern hinein, wennschon uns nicht entgehen kann, daß eine beständige Wechselwirkung zwischen Stadt und Land stattfindet. Der Roman „Absaloms Brunnen" hingegen versetzt uns nicht nur in die alte Königs- und Seestadt am Öresund, sondern gestaltet sich zu einer höchst anmutigen, in ihrer Art vollendeten Verherrlichung Kopenhagens. Bischof Absaloms Brunnen, der im Ring der Christiansburg, des 1884 niedergebrannten Königsschlosses liegt, gibt nicht nur den Titel, sondern den symbolischen Mittelpunkt der ganzen Erfindung. „Das erste, was Absalom getan hat, als er daran dachte, seine Burg hier auf dem Holm zu erbauen,

war natürlich sich zu versichern, daß süßes Wasser da ist; der Brunnen ist gegraben und der Turm ist um ihn herum errichtet worden — mit hohen festen Mauern, daß er den Lebensquell in kriegerischen Zeiten schirme. Absaloms Burg mußte dem Kopenhagener Schloß weichen und das Schloß der ersten und der zweiten Christiansburg, aber die Keller wölbten sich über dem alten Brunnen — dem einzigen des Schlosses — und wie die Hauptstadt um die Burg herum entstanden ist, so kann man sagen, daß die Burg um Absaloms Brunnen entstanden ist — er war das innerste Zentrum, der Kern, der Lebensquell, wie man es nennen will, der Stadt wie des ganzen Landes." Dem konservativen Grundzug seiner Natur getreu, legt Bauditz auch in diesem Kopenhagener Roman, ohne sich dem Leben der Gegenwart zu verschließen, das stärkste Gewicht auf den Zusammenhang dieses Lebens mit dem der Vergangenheit. In eigentümlicher Umrahmung spiegelt Bauditz die Schicksale von vier Männern: des Kandidaten Berner, des Antiquars Terndrup, der Maler Holst und Duborg, von denen wenigstens drei Kopenhagen als das Herz des dänischen Landes preisen und die eines jungen Paares, des Seekadetten und Marineoffiziers Paul Lange und der anmutigen Tänzerin Marie Lund, die beide tüchtige gesunde Durchschnittsmenschen sind, weder mehr noch weniger. Auf die verfängliche Frage: Soll das ein Glück sein, läßt er seinen Lieblingshelden, den Sonderling Berner die tapfere ketzerische Antwort geben: ja unbedingt! Und vor allen Dingen ist es ein Glück für die Menschheit, die kann nämlich nicht von Genies allein leben. „Genies" sind allerdings auch die originellsten Gestalten des Romans und die beiden Künstler nur in begrenztem Sinne, aber Durchschnittsmenschen kann man weder den feinsinnigen Kenner der Geschichte Kopenhagens, Berner, noch Holst, noch die prächtige Ragna Lange, die Duborgs Frau wird und unter Kämpfen die ihr gebührende Herrschaft über den Mann gewinnt, noch selbst Duborg, den von den schleichenden Fiebern des Tages etwas Angekränkelten, nennen. Ja auch die humoristischen Originale, der ehemalige jütländische Schulmeister und Jäger Terndrup, der zwanzig Jahre entsagend in Kopenhagen zubringt, um doch am Ende auf seine heimatlichen Heiden zurückzukehren und noch so viel Patronen zu verschießen, als der liebe Gott ihm bestimmt haben mag, die alten Vernebjerger Gutsfräulein Sine und Hanne, Mamsell Buxbaum in der Mansarde der Gothersgade haben durchaus etwas Anheimelndes. Ob es gerade eine völlig optimistische Weltauffassung und Weltwiedergabe ist, unter deren Herrschaft der dänische Dichter steht, möchte ich dahingestellt sein lassen. Wenn es schon Optimismus heißen soll, daß ein paar Menschen das Herz auf dem rechten Flecke haben, so kann jeder, der neben der menschlichen Selbstsucht und menschlichen Bedürftigkeit auch bessere Regungen und reinere Kräfte erkennt, zum Ruf eines poetischen Schönfärbers kommen. — Die Erfindung und Führung von „Absaloms Brunnen" zeigt die frische Beweglichkeit und den glücklichen

Fluß der beiden anderen Romane des Erzählers. Von besonderem Reiz ist die Verflechtung der einfachen Lebensbilder mit den Stimmungen, die Lage, Eigenart und Erinnerungen der dänischen Königsstadt erwecken. Scheinbar völlig kunstlos, immer aus Charakterzügen, Gewohnheiten der handelnden Menschen heraus, tritt uns nach und nach Kopenhagen mit seinen Häfen, seinen Seeforts, seiner niederländischen Architektur, seinen lauten und stillen Plätzen und Straßen vor Augen. Wenn von der Ehrensäule für den dänischen Seehelden Ivar Huitfeldt die Rede ist, die auf die lange Linie hinausschaut, so heißt es „Bei allem Respekt vor der schlanken korinthischen Säule, die den Genius der Unsterblichkeit trägt, sind doch die alten grünspanigen ehernen Kanonen an ihrem Fuß das eigentliche Monument. Jedes Kind weiß, daß sie mit dabei waren, als der ‚Danebrog‘ in die Luft flog, und daß sie erst ein Jahrhundert darauf aus der Kjöger Bucht ans Tageslicht geholt worden sind, jedes Kind kann seine warme Hand auf sie legen — man hat nicht viele historische Dokumente der Art! — Die Huitfeldtsäule hat aber auch die schönste Promenade der Welt — eine wenigstens ebenso schöne als Umgebung wie die Via nazionale in Neapel: auf der einen Seite die Reede mit Seglern und Dampfern, auf der anderen Seite der Kastellgraben als waldumsäumter See — ein Mondscheinabend hier — wunderbar! — Ja Huitfeldts Ehrendenkmal steht an dem Platz, der dafür paßt. Kriegsschiffe fahren aus und ein, daran vorüber, auf dem Wachtschiff gegenüber weht die Splittflagge und der Salut von Sixtus her dröhnt zu ihm herüber.“ Hundert ähnlicher Bilder tauchen im Verlauf des Romans auf, wachsen vollkommen natürlich empor und verschwinden wieder. Alle zusammen aber hinterlassen den Eindruck, daß Heimatgefühl und Heimatlust des dänischen Erzählers ein belebendes Element seiner Gestaltung sind, das auch auf nichtdänische Leser gewinnende Wirkung ausübt.

Eine historische Erzählung wie „Die Komödie auf Kronborg“ entspringt gleichfalls aus dem Heimatgefühl des Dichters. In gewissem Sinne völlig freie Erfindung, versucht sie die Erinnerungen des stolzen Schlosses Kronborg mit dem Namen oder vielmehr mit der Gestalt Shakespeares zu verknüpfen, sie entstammt lebendiger, lebenschaffender Phantasie und will poetisch offenbaren, aus welchen Lebenseindrücken ein großes Dichtwerk wie Shakespeares Hamlet hervorgegangen sein kann. „Von allen Dänen gibt es nur einen,“ sagt Georg Brandes in seinem ‚William Shakespeare‘, „der im größten Stil berühmt genannt werden muß, nur einen, der noch heutzutage in Europa, Amerika und Australien, ja in Asien und Afrika, soweit in diesen Erdteilen europäische Kultur verbreitet ist, die Gemüter beschäftigt und dieser eine hat nie existiert oder doch nie in der Gestalt, in welcher er Berühmtheit erlangte. Dänemark hat einige Männer von großem Rufe hervorgebracht: Tycho Brahe, Thorwaldsen, H. C. Andersen. Aber keiner

von ihnen hat den hundertsten Teil von Hamlets Ruf erreicht." Was Wunder, daß ein dänischer Poet der Entstehung dieser Gestalt nachträumt und diesen Traum in einen vortrefflichen kleinen Roman verkörpert.

Vielemal zuvor hat William Shakespeares Gestalt und das große Rätsel seines persönlichen Lebens sich Poeten, Dramatikern wie Erzählern, als große und lohnende Aufgabe dargestellt. Das Dunkel, in dem die Unermeßlichkeit von äußeren und inneren Lebenseindrücken liegt, die der Dichter des „Hamlet", des „Othello" und des „König Lear" wie der des „Sommernachtstraums" und des „Sturms" in sich getragen haben muß, reizt Biographen wie Poeten immer aufs neue zum Versuch, Licht hineinzutragen. Und die Erfinder, die uns nur darstellen und sagen, wie es gewesen sein könnte, wie Außenwelt und Schicksal auf den Genius des größten dramatischen Dichters gewirkt haben mögen, sind ein gut Teil besser daran, als die Biographen, die ja auch in ihrem Recht sind, wenn sie erweisen, daß es schlechthin unmöglich ist, in Shakespeare einen blut-, seelen- und geistlosen Geldverdiener, einen armseligen Philister vorauszusetzen, aber sich, sowie sie aus psychologischen Gründen Erlebnisse Shakespeares annehmen und mutmaßen, nach Dokumenten und unwiderlegbaren Zeugnissen gefragt sehen. Ich möchte keinem Lebensbeschreiber Shakespeares raten, aus Sophus Bauditz eine Fahrt Shakespeares nach Dänemark und dem schönen Seeland in eins der lückenvollen Kapitel der Jugend- und Werdezeit des Dichters hineinzusetzen. Aber was dem historischen Schriftsteller als unsühnbarer Leichtsinn und Frevel gebucht werden würde, kann der poetische Erzähler in Gottes Namen versuchen. Und so versetzt uns Bauditz' „Komödie auf Kronborg" frischweg in den Sommer des Jahres 1586 und läßt mit dem dänischen Ritter Henrik Ramel, den Friedrich II. von Dänemark als Gesandten zur Königin Elisabeth von England geschickt hatte, die Komödiantentruppe des Lordkammerherrn, des Earls von Leicester, bei Kronborg und Helsingör landen. Bei dieser Truppe befindet sich der junge Will — unter diesem Namen allein lebt er in Dänemark — ein Zwanzigjähriger, der neben den berühmteren Genossen wie William Kemp und Thomas Bull noch keine großen Rollen als Darsteller spielt und überdies durch einen Unfall, den er auf dem Schiffe gehabt, am Auftreten vor dem dänischen Hofe und den Bürgern von Helsingör behindert ist. Aber Will findet Aufnahme in der Familie Ivar Krammes, eines Lehrers an der Lateinschule, der im alten Karmeliterkloster von Helsingör haust, verliebt sich ein wenig in dessen Schwester Christence — nicht ohne einen leisen Anhauch des elegischen Bewußtseins, daß er trotz seiner Jugend in England schon Weib und Kind hat —, lernt im Hause seines Gastfreundes die Chronik des Saxo Grammaticus und in ihr die Geschichte vom Prinzen Amleth kennen. Er soll dem Schulmeister eine langweilige Tragödie von „Kain und Abel" aufstutzen und in englische Verse übertragen, bringt Ivar

Kramme dazu, die biblische Geschichte mit einem andern Brudermord zu vertauschen, entdeckt bei den Proben zu „Agathon und Kakophron oder der greuliche Brudermord", daß Ivars Oheim Johann den Schulmeister und seine Schwester um ihr Erbe gebracht hat und zwingt den von Gewissensnot Gepeinigten den Raub wieder herauszugeben. Er muß schließlich erleben, daß sein Genosse Bull einen in Helsingör ansässigen Landsmann Boltum aus Eifersucht erschlägt und daß Christence, die für den Fremdling eine tiefe Leidenschaft gefaßt hat, nach dem letzten Abschied von ihm auf unerklärte Weise im Wasser den Tod findet. Bull wird als Totschläger hingerichtet, Will sieht die arme Christence noch in einer Ecke des alten Klosterhofs bestatten, dann läßt er sich zu einem draußenliegenden englischen Schiff hinausrudern und verschwindet für immer aus Dänemark.

Viele Jahre später — Ivar Kramme ist inzwischen Gemeindeprediger an der Kirche St. Olai zu Helsingör geworden, liebt es aber immer noch, von den beiden Ereignissen seines Lebens zu erzählen, die den größten Eindruck auf ihn gemacht hatten — damals, wo er selbst in „David und Goliath" auf dem Kopenhagener Schlosse agiert hatte, und damals, wo die englischen Komödianten auf Kronborg den „Greulichen Brudermord" einstudiert hatten — wird der ehemalige Lehrer an der Lateinschule durch eine gedruckte Komödie, die ein Helsingörer Schiffer in London gekauft hat, sehr erregt. „Die Komödie war ein dünnes Buch in Quart und hieß ‚Hamlet, Prince of Denmarke'. Mit immer wachsender Verwunderung las Ivar Kramme das englische Schauspiel; eine Erinnerung nach der anderen tauchte vor ihm auf, allerlei, was er bisher nur dunkel geahnt hatte, wurde ihm jetzt klar und als er mit dem Lesen fertig war, zweifelte er nicht mehr daran, daß der William Shakespeare, dessen Name auf dem Titelblatt stand, derselbe Will sein mußte, der einmal unter seinem Dach im Kloster gewohnt hatte."

Der dänische Erzähler nimmt sich das Recht, den unsterblichen Dichter Motive und Szenen seines gefeiertsten tragischen Werkes in der Enge der kleinen Hafenstadt auf Seeland und angesichts des vor Zeiten über den Sund hindrohenden Schlosses Kronborg erleben zu lassen. Bauditz läßt in dem kleinen Roman den Helden Will selbst sagen, daß er das Trauerspiel von Hamlet nicht in Jütland, sondern auf dem Schloß Kronborg vor sich gehen sehe. Mit dem gleichen Recht kann ein italienischer Dichter dem jugendlichen Shakespeare eine Folge von Abenteuern in und bei Venedig geben, aus denen späterhin „Der Kaufmann von Venedig" und „Othello" erwachsen. Auch gegen eine englische Novelle, die Shakespeare einen Teil der Hamlettragödie im Hause Devereux und bei der Vermählung der verwitweten Gräfin Essex mit Lord Leicester lebendig anschauen ließe, würde nichts einzuwenden sein. Überall käme es doch nur darauf an, daß das richtige Verhältnis des schöpferischen Dichters (der ja die Wirklichkeit

nicht abschreibt) zum wirklichen Leben getroffen wäre und das unmittelbare Erlebnis als Nährboden, als Kern und Keim der späteren und größeren dichterischen Schöpfung erschiene. Dies aber, scheint mir, ist in der „Komödie auf Kronborg“ in erfreulicher und überzeugender Weise erreicht und man meint es zu fühlen und zu schauen, wie sich die von Bauditz so warm, frisch und mit einer gewissen Anspruchslosigkeit erfundenen und dargestellten Vorgänge in Wills Dichterphantasie späterhin zu der gewaltigen und tiefsinnigen Tragödie umbilden und auswachsen. Keiner der Mängel, die den historischen Roman in Verruf gebracht haben, zeigt sich in der „Komödie auf Kronborg“; es handelt sich um ein Problem, das jeden Tag wiederkehrt, um das Verhältnis der Außenwelt und ihrer Begebenheiten zur schöpferischen Phantasie, und Gestalt wie Schicksal Shakespeares gibt dazu einen prächtigen alten Rahmen ab, der uns unter allen Umständen fesselt.

Als Novellist lernen wir Bauditz aus zwei auch in deutscher Übertragung erschienenen Sammlungen „Geschichten aus dem Forsthaus“ und „Spuren im Schnee“ und anderen Erzählungen kennen, die mit frischer Phantasie auf dem Hintergrunde dänischer Landschaft echte Novellenmotive aus dem Leben der Gegenwart poetisch gestalten. Als die vorzüglichste dieser Novellen möchte ich die „Spuren im Schnee“ betitelte ansehen, die in wenigen Tagen verläuft, aber mit ihrem Stück Vergangenheit und ihrem Ausblick in die Zukunft beinahe einen ganzen Roman hätte abgeben können. Andererseits ist sie eine echte Novelle darin, daß in das eine Motiv der Suche und Auffindung eines mittelalterlichen Chronikmanuskripts die verschiedenen Abenteuer in dramatischer Sammlung und Steigerung verflochten sind. Leutnant Hög, dem die Belehrung, daß moderne Menschen zu wenig nach Eingebungen, zuviel nach Überlegungen handeln, zu Herzen gegangen ist, der in einer Schneenacht in der Larsleistræde zu Kopenhagen seiner „guten Fee“ begegnet zu sein meint und der am nächsten Morgen beim Photographen vom Bilde eines schönen Mädchens, eines Fräuleins Brorstrup vom Gut Midskov bei Viborg in Jütland ungewöhnlich erregt wird, trifft auf der Fahrt nach Jütland mit einem Kopenhagener Archivar zusammen, der auf der Jagd nach dem Manuskript des Lebens des heiligen Knud von Robert von Ely ist, das sich eben im Schloß Midskov eingemauert befinden soll. Als der Archivar in Fredericia in einen falschen Zug gerät, nimmt dies der junge Offizier für einen Schicksalswink, seinerseits nach dem Gute im Norden von Jütland zu reisen, um dort unter dem Vorwand der Handschriftensuche der Dame zu begegnen, deren Bild ihm so tiefen Eindruck gemacht hat. Leutnant Hög trifft in dem alten Schloß hinter Viborg auf die seltsamsten Verhältnisse im Hause des Jägermeisters Brorstrup und gewinnt zwar nicht die ältere Tochter Harriet, deren Bild seinen abenteuerlichen Entschluß hervorgerufen hat und die längst mit einem stattlichen jungen Landwirt verlobt ist, wohl aber deren jüngere Schwester Ellen,

entdeckt auch mit Hilfe des jungen Mädchens die Handschrift der Knudschronik, die er jedoch großmütig an den armen Dr. Thaning überläßt, der bei seiner verspäteten Ankunft den Leutnant bereits im Besitz gefunden hat und darob tief verzagt ist. — Die düstre Novelle „Der Kapitän" leidet etwas darunter, daß ihr Höhepunkt nicht unmittelbar dargestellt, sondern in die Erzählung des alten Matrosen gelegt ist. „Die Prinzessin und die beiden Freier", ist ein Meisterstück, aus dessen humoristischer Schlußwendung der Sieg unverfälschten Gefühls gesunder Lebenswahrheit über ästhetisierende Surrogate herausleuchtet. Die beiden Weihnachtserzählungen „Zur Weihnachtszeit" und „Weihnachten im Forsthaus" (in der letzteren taucht die Gestalt des vortrefflichen Oberlehrers Jochumsen aus dem Garnisonstädtchen wieder auf, der inzwischen Professor Jochumsen geworden ist) bilden die Überleitung zu den liebenswürdigen und frischen „Geschichten aus dem Forsthause", die eben nur in einem Lande entstehen konnten, das noch Wälder besitzt und diesen Besitz als Lebenselement ansieht.

In der obengenannten Novelle „Der Kapitän" legt der dänische Dichter einem mithandelnden Freunde die Äußerung in den Mund: „Natürlich ist er ein Original. Er ist vermutlich ein Realist, der Romantiker geworden ist, oder wie das in deiner Sprache heißt und dann findest du ja, daß alles gut und schön ist! — Nein durchaus nicht, wandte ich ein. Wenn er, wie du sagst, wirklich ein Realist ist, der Romantiker geworden ist, so ist das ein genau so gefährlicher Übergang, wie das Gegenteil; man kann seine Natur nicht verleugnen." Überschaut man die kleine Reihe vortrefflicher Schöpfungen von Sophus Bauditz, so kommt man in Versuchung, das „Gegenteil" bei ihm annehmen, das heißt, ihn für einen Romantiker zu halten, der Realist geworden ist. Englische und skandinavische Romantik waren schon vor einem Jahrhundert mit stärkeren Wirklichkeitselementen durchsetzt, als die deutsche Romantik im engeren Sinne; die Nachwirkungen der romantischen Dichterschule im Norden erstreckten sich über einen weit längeren Zeitraum, die Übergänge von der Romantik zur realistischen Dichtung erschienen hier vielfach mannigfaltiger, feiner als in unserer deutschen Literatur, der Heimatzauber und das heimatliche Kolorit, das von Ewald, Öhlenschläger und Christian Winther her der dänischen romantischen Poesie zu eigen war, wurde von den realistischen Dichtern späterer Generationen als willkommenes Erbe übernommen. Mehr als ein dänischer Dichter der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, der vollkommen realistisch gestaltete und schilderte, hat an jenem Erbe unbewußt Anteil gehabt, dies ist sichtlich auch bei Bauditz der Fall, ohne daß darunter die lebendige Unmittelbarkeit und die Klarheit im mindesten leiden. Daß der Erzähler in entschiedenem Gegensatze zur reflektierten, künstlichen Neuromantik steht, bedarf keines Erweises, das Bedürfnis blühenden Lebens und der Morgenstimmung, in der der Mensch noch hofft und ringt, über-

wiegt bei ihm durchaus den Drang, in die dunkelsten Abgründe des Gemüts oder der Blutmischung hinabzutauchen, dem Allegorisieren gewinnt er, trotz seiner Vorliebe für Barockbauten und Rokokokunst, keinen Geschmack ab. Vor der Anklage, das Flache und Alltägliche zu bevorzugen, schützt ihn seine Sympathie für Menschen, die mit der Natur zusammengewachsen, gleichsam eins geworden sind, für wackere Gesellen aller Art, die sich mit einer Sonderlingsneigung vor dem Versinken in die platte Gewöhnlichkeit bewahren, für Seelen, die der Gerechtigkeit und für Herzen, die einer starken unerschütterlichen Liebe fähig sind.

An jenem seeländisch milden, warmen Sommerabend am Furesee, an dem ich zuerst den Namen Sophus Bauditz hörte, wurde der Novellist mit unserem Theodor Storm verglichen. Ich kann nicht finden, daß die Verwandtschaft so gar eng sei, und jeder wird leicht erkennen, daß das Gefühl für die Tragik des Lebens bei Storm, für den Humor des Lebens bei Sophus Bauditz stärker und wirksamer ist. Doch läßt sich nicht leugnen, daß in der nordfriesischen Natur von Storm und der dänischen von Bauditz gewisse Züge sich ähneln, daß die Gemeinsamkeit gewisser Boden- und Bildungseinwirkungen bei beiden unverkennbar ist, daß namentlich die Vorliebe für das patrizische Haus, als der Ursprungsstätte starker Charaktere und tiefer Gemüter, die der Deutsche an den Tag legt, bei dem Dänen wiederkehrt. Gewiß, eine Novelle wie Bauditz' „Die Prinzessin und die beiden Freier" könnte Storm, eine Erzählung wie Storms „Beim Vetter Christian" könnte Bauditz geschrieben haben. Nur darf man den Vergleich nicht viel weiter führen, sonst würden sich die wesentlichen Unterschiede stärker geltend machen, als die Vergleichspunkte. Der entscheidende Trennungsgrund aber bleibt die Tatsache, daß wir bei Theodor Storm eine völlig abgeschlossene Persönlichkeit, ein abgeschlossenes Leben, eine siegreich abgeschlossene schöpferische Tätigkeit zu bewundern und zu erkennen haben. Der dänische Dichter aber ist noch ein Schaffender, in gewissem Sinne selbst noch ein Werdender, und es läßt sich nicht sagen, daß er uns alles schon gegeben habe, was in ihm lebt und dessen er fähig ist. Wie anders er auch Jacobsens „Licht übers Land" verstehen mag, als dieser geniale und düstre Landsmann, es ist Licht in ihm, etwas von dem Licht, das nicht nur der dänischen, sondern aller Dichtung der Gegenwart not und unentbehrlich bleibt.

# August Strindberg.

August Strindberg.

Länger als in jedem anderen europäischen Kulturlande hat in Schweden der hartnäckige Widerstand und die tiefe Abneigung gegen die Vorherrschaft des äußersten Naturalismus, gegen die undefinierbare Mischung ästhetischer, sozialistischer und naturalistischer Propaganda, die man schlechthin die „moderne Bewegung“ taufte, angedauert. Ob ein stärkerer konservativer Zug, eine wärmere Anhänglichkeit an die schöpferischen Talente der neueren schwedischen Dichtung, die, wie Rydberg, Graf Snoilsky, von Heidenstam, O. Levartin, der Bewegung nicht folgten und ihr Recht, die Welt mit eigenen Augen zu sehen, behaupteten, ob der Gegensatz zu dem norwegischen Brudervolk, das die Paniere der Jahrhundertwende mit allzu jugendlicher Überhebung gegen das alte Schweden vorantrug, ob der Stolz auf die große historische Vergangenheit die nervöse Empfänglichkeit für das wirklich und angeblich Neue hemmte, wer wollte dies, ohne genaueste Kenntnis des Landes und Volkes entscheiden? Erkennbar ist für fremde Augen doch vor allem, daß ein entschiedener bis zur schroffen Feindseligkeit reichender Unwille gegen den Führer und Hauptvorkämpfer der neuen Richtung in Schweden, den Dramatiker und Romandichter August Strindberg, jenen hartnäckigen Widerstand und jene tiefe Abneigung lebendig erhielt. Die Gesamtheit wie die einzelnen wollten sich in den von Strindberg aufgestellten Spiegeln nicht wiedererkennen und Anschuldigungen, beinahe so hart, wie Strindbergs Gestalten, so wechselnd wie seine Anschauungen, wurden gegen Persönlichkeit, Entwicklung und Werke des größten naturalistischen Talents laut, das seit einem Vierteljahrhundert die schwedische Literatur, wie die schwedische Gesellschaft in Atem hielt. Nicht so sehr die Skepsis, nicht der wilde Trotz und die herausfordernde Sinnlichkeit, auch nicht die Maßlosigkeit der Wirklichkeitsschilderung in einer Reihe von Strindbergs Gebilden, als vielmehr die Elemente eines überstarken Zynismus und dämonischer Zerstörungslust, die sich mit jenen verbanden, waren es, die immer aufs neue die Gemüter gegen ihn erregten und den Schriftsteller selbst ausrufen ließen: „In die Acht erklärt, übel angesehen, verflucht von Vätern und Müttern als ein Verführer der Jugend, bin ich in eine Lage versetzt, die an die Schlange im Ameisenhaufen erinnert!“ Während

Strindberg auf bestimmte Werke hin, wie „Das rote Zimmer", die Novellen „Verheiratete" oder „Utopien in der Wirklichkeit", in den Verruf eines herausfordernden Schmähers aller gesellschaftlichen Institutionen, eines wilden Zerstörers stand, trieb ihn sein Dämon immer aufs neue, gegen die Schranken unserer, der menschlichen Erkenntnisfähigkeit anzustürmen und die einzelnen Erlebnisse dieses inneren Dranges der Welt zu offenbaren. Ein Bewunderer und Anhänger Friedrich Nietzsches, teilte er mit diesem erlauchten und unseligen Geiste die Fähigkeit sich selbst und seine jedesmalige Erkenntnis zu opfern. Doch bei jeder Wandlung, Einkehr und Umkehr des schwedischen Schriftstellers kamen sein ursprüngliches Naturell, sein leidenschaftlicher Trotz, sein Hang, das Äußerste zu suchen, zu wagen oder zu vertreten, wieder zutage und jede seiner Weltanschauungen wirkte wie eine Eruption. Der philosophierende Dichter erscheint noch weit fragmentarischer als der deutsche poetische Philosoph, den er als Meister verehrt. Eine lange Reihe dramatischer und erzählender Werke hebt den Eindruck nicht auf, daß Strindberg durchaus stoßweise, ruckweise schaffe, selten ganz an die Handlungen und Menschen, die er bildet, hingegeben sei, sondern ebenso, wie er auf den Wegen der Erkenntnis das Unerforschliche nicht schlicht hinzunehmen und fromm zu ehren vermag, so auch auf denen der Gestaltung immer über das hinaus will, was Idee und Stoff fordern. Dabei aber bleibt, wie eine dunkle Wolke, ein seine Entwicklung begleitendes Verhängnis, die Abneigung seines Vaterlandes und Volkes über ihm, das Etwas, von dem er selbst sagt: „Es war emporgewachsen wie ein Haus, das auf seinem schlechten Rufe aufgebaut und aufgeschichtet worden ist. Und als man dann den falschen Untergrund fortriß, blieb das Gebäude dennoch stehen, es schwebte in der Luft, wie ein Schloß aus Tausend und einer Nacht. So kann es zugehen in der Welt." Nachdem Strindberg sein Damaskus erlebt, seine Vergangenheit verleugnet, den Kaiserweg nach Rom, der durch Canossa führt, eingeschlagen hatte, fühlte man sich in Schweden weit weniger überzeugt, daß ihn die Gewitterflut der Reue zu Swedenborgs Mystik und zum Glauben seiner Väter, dem Katholizismus, zurückgetrieben habe, als empört über den Versuch in den größten straff protestantischen Nationalhelden, König Gustav Adolf, die problematischen Anschauungen und neuesten subjektiven Stimmungen Strindbergs selbst hineinzutragen.

Im Ausland, namentlich in Frankreich, doch auch in Deutschland, hat man die ganze Entrüstung gegen Strindberg und den Abscheu gegen gewisse Teile und Seiten seiner poetischen Tätigkeit nie völlig verstanden, jedenfalls nur im beschränktesten Maße geteilt. Sind auch die Gewitter der vielbesprochenen literarischen Revolution in beiden Ländern am Ende des neunzehnten Jahrhunderts verbraust, so ist doch bei uns wie in Frankreich die Überzeugung zurückgeblieben, daß, wenn nur die Wahl zwischen einem schönfärbenden, phrasenvollen Optimismus und der grellen Übertreibung

pessimistischer Weltschilderung und Weltbetrachtung steht, die letztere vorgezogen werden müsse. Sind beide naturlos, so hat doch die letztere immer noch stärkere Beziehung zur Wirklichkeit als der erstere. Und so war man, noch ganz abgesehen von den Verfechtern der Meinung, daß Strindberg ein Titane sei, der den Göttern nicht bloß getrotzt, sondern sie besiegt habe, im allgemeinen geneigter, Talent und Verdienst des schwedischen Naturalisten gelten zu lassen, als bei ihm daheim. Die Literaturgeschichte kennt eine Reihe von Erscheinungen, deren Wirkungen auf das Ausland stärker gewesen sind, als auf das Heimatland, selbst ein Balzac hat sich seinerzeit im europäischen Osten ungeteilterer Bewunderung erfreut als in Paris. An der Schätzung einzelner Strindbergscher Romane und Dramen konnte natürlich auch die Wendung des Dichters zum Mystizismus, zur „Selbstverachtung und dem Entsetzen vor der eigenen Persönlichkeit, gewonnen durch vergebliche Anstrengungen, sich zu bessern," Gefühle, die er selbst für den Weg zu einem höheren Dasein erklärt, nichts oder wenig ändern; sie galt eben der Energie und Lebendigkeit Strindbergscher Beobachtung und Menschendarstellung, in einzelnen Kreisen wohl auch der Beimischung erbarmungsloser Kritik gesellschaftlicher Überlieferungen in zahlreichen Erfindungen und Charakteren.

Der Anschauung, daß der Dichter nach Goethes Wort „eine gewisse gutmütige ins Reale verliebte Beschränktheit, hinter welcher das Absolute verborgen liegt" besitzen müsse, ist Strindbergs ganze Entwicklung fremd, ja feindlich gewesen. Die Welt, wie er sie sah, schloß die Verliebtheit ins Reale von vornherein aus. Seine Kampfnatur sträubte sich jahrzehntelang gegen jedes Einleben in irgend ein Bestehendes und gab, wie Max Messer, einer seiner Bewunderer, sich ausdrückt, mit ihrer wissenschaftlichen Skepsis und künstlerischen Skrupellosigkeit „das Schauspiel des Leidens und Ringens einer in ihrer Tiefe und Höhe, ihrem Wollen und Wähnen grandiosen, ja furchtbaren modernen Seele". Er wollte lieber Prophet als Poet sein. Dafür erfuhr er denn auch mehr wie andere die Wahrheit, „daß die Forderungen von oben herein jenen unschuldigen produktiven Zustand zerstören und für lauter Poesie an die Stelle der Poesie etwas setzen, das nun ein- für allemal nicht Poesie ist," und nahm mehr als einen vergeblichen Anlauf, Erkenntnisse, Gedanken und Stimmungen zu künstlerischer Wirkung zu erheben, ohne daß sie zuvor Fleisch und Blut des Dichters geworden waren. Da die ganze Entwicklung der schwedischen Literatur vielmehr von der gutmütigen ins Reale verliebten Beschränktheit beherrscht worden war, so erschien Strindberg in den Augen seiner Landsleute als doppelter und dreifacher Revolutionär und hatte mit Widerständen zu kämpfen, die selbst eine in sich feste und unerschütterliche Natur, ein eherner Wille kaum besiegt haben würde, denen aber ein zügelloses zynisches Temperament, ein dämonischer Drang in die letzten Tiefen und zu gewaltsamer Eröffnung

der verborgenen Werkstätte der Schöpfung, und ein brennender Ehrgeiz nicht gewachsen waren. So blieb Strindberg dem Herzen des schwedischen Volkes fremd, und selbst die Jugend, die er etwa hinter sich dreingezogen hatte, wandte sich wieder von ihm ab, als Swedenborg sein Virgil wurde und Strindberg die Reue, die er selbst fühlte, auch von all seinen Anhängern forderte. Eine problematische Natur im vollsten und äußersten Sinne des Wortes, nimmt er eine Ausnahmestellung ein, die Vergleichungen beinahe ausschließt.

Als einziger Vorläufer Strindbergs in Schweden darf allenfalls Karl Jonas Ludwig Almquist (1793—1866), der Romantiker und Realist, der Tendenzpoet und Publizist, der zwiespältige Neuerer und skrupellose Vorkämpfer für alle gärenden Ideen der dreißiger und vierziger Jahre, der hart Angeklagte und als Flüchtling unter falschem Namen auf fremder Erde Verschiedene, angesehen werden. Nicht die gleiche, aber eine verwandte Mischung unmittelbarer Phantasie und Gestaltungskraft und grüblerischer Betrachtung, ja scharfer Nüchternheit, die gleiche leidenschaftliche Empfänglichkeit für kühne Zweifel und umwälzende Gedanken, nur daß diese Empfänglichkeit bei Strindberg weit dämonischer und wechselvoller auftritt, eine gemeinsame Lust an den „Forderungen von obenherein", die alle schöpferische Naivität zerstören, dazu das unheilbare Zerwürfnis Almquists wie Strindbergs mit dem heimatlichen Zuständen und Menschen, legen es nahe, beide miteinander zu nennen. Doch zugleich zeigen sich mächtige Unterschiede, die Persönlichkeit Strindbergs erscheint um so viel ungestümer, trotziger, herausfordernder, sein Schaffen um so viel rastloser und vielseitiger, als Person und Schaffen des Verfassers des „Dornrosenbuchs" und der „Drei Frauen in Småland", daß man den Vergleich nicht über einen gewissen Punkt fortsetzen kann.

Strindbergs Anfänge, die Dramen „Meister Olof" und „Herrn Bengts Hausfrau", „Das Geheimnis der Gilde", die zwölf Studien aus dem Universitätsleben („Aus dem lateinischen Viertel") und der Roman „Das rote Zimmer" hoben sich freilich von der herrschenden Schönmalerei ab, ließen aber nur in Einzelheiten die spätere Entwicklung erkennen. Strindberg selbst meint freilich, er habe im „Meister Olof", den er im zwanzigsten Lebensjahr schrieb und der „die Tragödie seines Lebens" geworden ist, den wunderbaren Kreislauf vorausgesehen, der ihn zum Kreuze zurückgeführt habe, und spätere Urteile weisen auf die Bitterkeit hin, die einzelne der Bilder aus dem Universitätsleben durchzieht. Wie ein Prolog zu dem erbarmungslosen Kampfe gegen die Lebenslüge erklingt die Erzählung „Das Opfer", deren Held sich beim Angehör eines herrlichen Toastes, der auf den Inspektor einer Landmannschaft ausgebracht wird und bei der Erwiderungsrede des Gefeierten, in der dieser die schwedische Familie, das schwedische glückliche „Zu Hause" preist, wie ein Übergeschnappter vorkommt. „Alle Menschen schienen ihm zu lügen; die Studenten in ihrem Gesang, der Kurator und der

Inspektor in ihrer Rede. Aber das Ärgste war, daß sie bestimmt an das glaubten, was sie sagten — der Inspektor weinte sogar. Oder war das die Kohlensäure? Dennoch waren sie irregeleitet! Er hatte ja nachgerade gefunden, daß sich in Wahrheit alles mit dem, was den Menschen gesagt wurde, im geraden Gegensatz befand. Keineswegs hatte der Inspektor der Landsmannschaft irgend ein Wohlwollen bewiesen, keineswegs war er irgend ein Nestor der Wissenschaft, er wurde ja für eine große Mittelmäßigkeit angesehen, keineswegs kannte der Inspektor alle Landsleute, er, der sie nur ein einzigesmal im Jahr (beim Frühjahrsdiner) sah; das Wort „Daheim" weckte in ihm die allerunbehaglichsten Vorstellungen, denn sein Vater arbeitete keineswegs für den Sohn — alles war ja durch und durch verlogen." Aber neben dieser frühen galligen Anschauung fanden sich in den ersten Schauspielen und namentlich in den Skizzen Strindbergs doch noch Spuren eines unbefangenen Humors und selbst ein Anflug fröhlicher Laune, der in keinem späteren Werke des Schriftstellers, auch in seinen Lustspielen nicht, wiederkehrte. „Das rote Zimmer" mit seinen Bildern aus dem schwedischen Schriftsteller- und Künstlerleben, denen die schwedische Kritik zynische Indiskretionen Schuld gab, war durchaus von dem Geiste höhnischer Ironie und schärfster Satire gegen alles erfüllt, was dem Auge Strindbergs als überlebte Überlieferung und unerträglicher Zwang erschien. Die feindselige Stimmung Strindbergs gegen die herrschenden Anschauungen, in denen er lediglich sinnlose Vorurteile und von Phrasen schlecht verhüllte selbstische Triebe sah, mochte verschiedene Quellen haben, in der Hauptsache entströmte sie den sozialistischen Ideen, mit denen er sich inzwischen durchdrungen hatte. Die Arbeit an dem kulturgeschichtlichen Werke „Das schwedische Volk", das er der schwedischen Geschichte Erik Gustav Geijers gegenüberstellte und in dem er Erlebnisse und Leiden der Volksklassen, „die in der schwedischen Königsgeschichte nahezu untergegangen seien", darzustellen versuchte, mochte die neuen Überzeugungen in ihm gezeitigt und gefestigt haben.

Von diesen Überzeugungen sind auch die kulturhistorischen Novellen „Schwedische Schicksale und Abenteuer" getragen, die Strindberg im Jahrzehnt zwischen 1880 und 1890 schrieb und veröffentlichte. Der wertvollere, mit einem gewissen künstlerischem Gleichmaß ausgeführte Teil umfaßt Erfindungen mit dem Hintergrund des Mittelalters, des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Brandes (in den Studien „Menschen und Werke") meint geradezu, daß einzelne dieser Novellen das künstlerisch Vollendetste seien, was Strindberg je geschrieben habe. Die vorzüglichsten Erzählungen sind natürlich die, in denen ein menschlicher Konflikt, ein innerlich miterlebtes Schicksal im Mittelpunkt steht. Die Novelle „Höhere Zwecke" spiegelt im Erlebnis eines Landpriesters die Einführung des Zölibats in Schweden und erhebt sich, die Wiedergabe der Zeitfarbe und Zeitsitte wie billig in den Hintergrund drängend, zu dramatischer Gewalt. Die inneren

Kämpfe des Priesters Peder von Rasbo und der grimmige Trotz, mit dem Herr Peder den Diakonus anherrscht: „Um das Erbrecht aufzuheben und zu Landbesitz zu kommen, fordert die Kirche die Scheidung, nicht der Sünde wegen. Ihr haltet also unerlaubten Erwerb fremden Eigentums für höhere Zwecke. Nun denn, mit der Kirche will ich nichts zu schaffen haben! Tut mich in den Bann, und ich werde es für eine Ehre halten, aus der Gemeinschaft der vortrefflichen Kirche ausgeschlossen zu werden, setzt mich ab, und ich werde so weit fort sein, ehe Ihr Eure Plakate habt schreiben können, daß Ihr niemals meine Spur finden sollt. Grüßt den heiligen Vater, Herr Diakonus, sagt ihm, die Götter, die unsere Vorväter über den Wolken und in der Sonne verehrten, seien größer und reiner als diese römischen und semitischen Kuppler und Eintreiber, die Ihr uns aufgeschwatzt, grüßt ihn und sagt, daß Ihr einen Mann gefunden hättet, der sein künftiges Leben der Aufgabe widmen werde, Christen zum Heidentume zu bekehren!“ und in dem er mit Weib und Kind in den Wald hinauszieht, um ein Bauer zu werden, sprechen lebendig und ergreifend zu unserem Mitgefühl. Vielleicht war es die schärfste Kritik der Wendung Strindbergs zum „Glauben seiner Väter“, daß er bei einer späteren Ausgabe den befreienden Schluß der besten Novelle seiner „Schwedischen Schicksale und Abenteuer“ streichen mußte. Auch die Novellen „Veredelte Frucht“, „Ein Unwillkommener“, „Entwicklung“, „Neue Waffen“, „Ein Triumph“ und „Herrn Bengts Frau“ schließen echt poetische Motive, Leben, Gefühl und Leidenschaft ein. Doch im Hintergrund aller steht die revolutionäre Anschauung Strindbergs von Kirche, Staat und Gesellschaft. In „Veredelte Frucht“ wird der Ausgang eines jungen Edelmanns dargestellt, der dnrch väterliche und eigene Schuld seine Güter verloren hat und umsonst in Stockholm versucht, sein Leben mit Arbeit zu fristen. Selbst im Kloster der schwarzen Brüder kann der arme Sten Ulffot keine Aufnahme finden, er ist unfähig für die Lage, in die er geraten ist, und der Bruder Franziskus, aus dem Strindberg spricht, erläutert ihm das Rätsel seines Lebens. „Wenn die Natur sich selber überlassen wird, macht sie Meisterwerk; wenn der Mensch dazu kommt und helfen will, wird es Pfuschwerk. Ihr glaubt Veredelung sei Entwicklung, es ist bloß eine krankhafte Ausbildung. — Darum soll man es bleiben lassen, Menschen zu veredeln, besonders da es immer auf anderer Kosten geschieht. Unser Land und unser hartes Klima passen nicht für solche Fruchtveredelung!“ Sten Ulffot muß letzte Zuflucht in den Wogen der Salzsee suchen, die gegen die abschüssige Langgasse heranfluten. „Ein Unwillkommener“ gestaltet sich zum Gericht über Tun und Treiben der Gesellschaft. Der hinausgestoßene arme Christian, der schließlich weit draußen vor den Schären von Stockholm die schlimmen Künste eines Strandräubers treibt, wendet sich mit seiner esthnischen Frau vom schwedischen Boden hinweg. „Man lehrte mich lügen, und der Handhaber des Gesetzes machte mich zum Räuber. Ich war

ehrlich, doch man ließ es mich nicht sein. Nun könnte ich es werden, wenn ich wollte, denn man hat mir angeboten, Schöffe zu werden, wenn ich Grund kaufen wolle. Doch ich will nichts von dieser Erde besitzen, um die die Menschen sich schlagen, ich will nicht von dieser Gesellschaft geachtet werden, die mich im Verdacht hat, daß ich ein Schurke bin, doch mir verzeiht, weil ich gemauerten Herd habe und Wein trinke. Von meiner gesammelten Arbeit wurde ich nicht reich, das weißt du, denn eine Ladung von Fellen und Daunen macht keinen reich. Hätte ich vor dreihundert Jahren gelebt, so wäre ich Seeräuber geworden, und mein Name wäre berüchtigt und verflucht in der Welt umhergegangen. Da hätte ich in ehrlichem Kampfe mein Brot erworben gegen Einsatz meines Lebens. Jetzt bin ich Wrackplünderer, Leichenplünderer, der die Achtung aller genießt außer meiner eigenen und deiner, Olga! — — Laß uns dahin ziehen, wo die Erde noch keine Eigner hat, wo der in Freiheit Geborene seine Herden weiden kann, wo selbst der Himmel das Gras wässert und die Sonne es zum Wachsen lockt!" Der Robinsontraum des „Unwillkommenen" stimmt mit dem Schlußbild der Novelle „Entwicklung" überein. Der Maler Giacomo, der vor dem Schreckbild seiner Geliebten entflieht, als die schöne Maria von der Pest ergriffen wird und dem der bilderstürmerische lutherische Prediger zuruft, daß er die Wirklichkeit verachte und dennoch ihrem Schein nachgehe, daß die Welt nicht besser und glücklicher werde, wenn er sie abzeichne, daß ihm Kirche und Eßsaal gleich heilig wären und er überall dabei gewesen sei, wo es das feinste Brot gab, „unnütz bist du, Spieler ist dein Name!" wächst sich zu der traurigen Weisheit aus, „daß die Welt in Kreisen geht und selbst der Teufel an ihr nichts ändern kann, daß Essen und Gegessenwerden die Antwort auf die Rätsel des Lebens sei," und stirbt am Pfeilschuß eines alten Feindes. Inzwischen aber ist König Erich gestürzt und gefangen worden, und in der großen Stadt, zu der die Möwen vom Schloß Gripsholm am Mälarsee hinwegflüchten, ist alles neu. „Neue Türen mit neuen Gittern, neuer König und neue Herren, neue Ehrenpforten und neue Galgen und ganz neues Blut rinnt aus den Rinnsteinen in den Strom, wo Stinte und Blecken in das frische Wasser niedertauchen und die Menschen wiederum neue Kleider und neue Gesichter haben, aber nicht froh über ihre neuen Kleider aussehen; sie tragen hohe Kragen, als ob sie für ihren Hals fürchteten, und sie tragen Mäntel auf beiden Seiten der Sicherheit wegen, denn es wehen immer neue Winde. Aber oben auf der Schloßterrasse sitzt der neue König mit seinem neuen Rat, und sie trinken alten Rheinwein aus alten goldenen Bechern und sie trinken auf die neuen Ehrenpforten und die neuen Galgen und sie finden, daß alles sehr gut ist. Aber das finden die Möwen nicht, denn der Fisch ist vor all dem Neuen geflohen, und darum fliehen die Möwen auch zu den Schären aufs Meer hinaus. Da ist es ruhig und still, und da ist sich alles gleich, und das

können die Möwen besser leiden als alles andere." Die Novelle „Neue Waffen" verkörpert die tiefste Demütigung der gedrückten Bauernschaft, diesmal auf der Insel Oeland, durch die „Gerechtsame" des Königs und die Lagmänner. Die zertretenen Zinsbauern gelangen zum Entschluß, die Äcker zu verwüsten, den Wald in Brand zu stecken und ihren Unterhalt durch Fischen in der See zu suchen, beim Hereinbrechen der Russen aber erklären sie: „Wenn das Vaterland, das verteidigt werden soll, aus Prinzen, Statthaltern, Lagmännern, Vögten, Flugsand, Rehen und Schweinen besteht, so meinen wir kein Vaterland zu verteidigen zu haben, und wenn dieses Vaterland uns zu den Waffen ruft, so antworten wir: Ihr habt uns die Waffen genommen, aber eine bleibt uns, eine einzige: die Flucht!" Gegenüber dem scharf tendenziösen Gepräge dieser Erzählungen wirkt die feiner beseelte Novelle „Herrn Bengts Frau" (die Skizze zu dem gleichnamigen Schauspiel Strindbergs), mit ihrer Darstellung einer Liebe, die „wie ein Blitz vom Himmel ist, wenn sie kommt, und über all unseren Willen und all unseren Verstand geht", eines Ehepaares, das nach manchen Prüfungen so glücklich ist, wie man werden kann, wenn man das Leben nimmt wie es ist und keinen Himmel auf Erden schaffen will, höchst wohltätig.

Die späteren kulturhistorischen Novellen Strindbergs, mit dem Hintergrund des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, entstanden zwischen den „sozialistischen" und den späteren „individualistischen" Romanen Strindbergs. Dieser zweiten Gruppe gehören „Die Insel der Seligen", „Eine Hexe", „Der letzte Schuß", „Die Leichenwache im Tiftetal", „Der Strohmann" und „Tschandala" an. Als die phantasievollste, ausgeführteste und eigenartigste muß wohl die letztgenannte gelten, in der Strindberg den uralten und ewig neuen Kampf zwischen Arja und Paria, ums Ende der Regierung König Karls XI., auf ein Landgut in Schonen verlegt, auf dem in greulicher Mißwirtschaft und in Verbindung mit einer vermeintlichen Baronin ein gefährlicher Zigeuner schaltet und Leib, Seele und Seligkeit seines Abmieters, des gelehrten Magisters Andreas Törner, eines Professors der neuerrichteten Universität Lund, zu verderben droht. Magister Andreas muß sich überzeugen, „daß die Mittel, die er anfänglich anwendet, um die rohe Seele Jensens, des Zigeuners, zu vernichten, zu fein sind, daß er das Gefühl des Zigeuners der Empfindung moralischer Schande gegenüber zu hoch geschätzt hat. Er kommt ins reine damit, daß seine Person von höherem Wert sei als die seines Feindes. Und der Magister besiegt den Widerwillen gegen einen Mord und die erlernten Lehren vom eigenen Wert, von der Achtung vor sich selbst und der Rache, die nur Gott gehört, indem er in der eigenen Seele uralte Sklaveninstinkte hervorlockt, die Leiden des Wilden bei sich ins Leben ruft, sich die Art und Weise des Denkens und Handelns des Barbaren aneignet." Jetzt „stellte er sich unter das niedriger stehende Geschöpf, das ihm bereits den Fuß auf den Nacken

gesetzt hatte, haßte ihn mit dem Haß des Untergebenen, bildete sich ein, daß der andere Herr sei und er selbst ein Kind des Volkes, das jahraus, jahrein für den Tagedieb arbeiten und schleppen, ihm sein Blut und sein Gehirn geben mußte, wie seine Vorfahren es getan hatten" und faßt den Entschluß, den Zigeuner aus der Reihe der Lebendigen hinwegzutilgen. Er bedient sich dazu nicht nur seines überlegenen Geistes, um Unordnung und Verwirrung in Jensens armseligen Kopf zu bringen, er wendet die Künste einer Laterna magica gegen den beim Torffeuer liegenden Zigeuner an, wirft zuletzt über die weiße Decke, die das Opfer einhüllt, ein Hundebild und weiß, daß die acht verhungerten Hunde des Hauses über den eindringenden fremden Hund herfallen werden. „Die Koppel konnte nicht fehlgehen, und in wilder Raserei lagen alle acht in einem heulenden Haufen auf ihrem totgebissenen Herrn." Andreas Törner, der Arja, hat gesiegt, „aber es hätte leicht geschehen können, daß er selbst auf dem Platze geblieben wäre, wenn er nicht die Kraft besessen hätte, das Verbrechen zu begehen." Und als der Magister wieder zu Lund im Büchersaal der Universität sitzt und die Gesetze des weisen Manu liest, die eine Rasse von Erniedrigten geschaffen haben, damit Arjas Adelsstamm aufwachsen und alle hundert Jahre eine Blume tragen könne, gleichwie die Aloe", da begreift er den Haß, dessen Gegenstand er gewesen ist, die Neigung Tschandalas zu Schmutz und Verbrechen, die Vorliebe für alle Fäulnis. Das Gewaltsame wie das Unwahrscheinliche in der ausgedehnten Novelle, stammt wiederum aus ihrer Tendenz, denn indem der Dichter scheinbar für das Recht, die Selbstrettung, ja für das Verbrechen des höher gearteten, geistig überlegenen Mannes eintritt, rückt er das Ganze dennoch in zweideutig schillerndes Licht. Es ist der gleiche Zug zur Anklage aller geschichtlichen Vergangenheit, der in den meisten Erfindungen der „Schwedischen Schicksale und Abenteuer" sichtbar und fühlbar war, Strindberg möchte seine Leser glauben machen, daß das Gesetzbuch des Manu oder etwas dem ähnliches erbarmungslos und ausnahmslos über der Entwickelung seines Volkes gewaltet habe.

Inzwischen und lange Jahre, ehe „Tschandala" den Abschluß der kulturhistorischen Novellen brachte, hatte Strindberg seine im „Roten Zimmer" begonnenen Schilderungen aus dem Leben der Gegenwart, in der sich die angriffslustige Kritik der bestehenden gesellschaftlichen Zustände mit sozialistischen Träumen und Hoffnungen paarten, in den Büchern „Das neue Reich", „Verheiratete" und den „Utopien in der Wirklichkeit" fortgesetzt, Werke, von denen das eine mit den heftigsten Angriffen begrüßt wurde, das andere der Beschlagnahme verfiel und zu einer Anklage gegen den Verfasser wegen Beschimpfung kirchlicher Institutionen führte. Strindberg, der bereits im Ausland lebte, aber zu seiner Selbstverteidigung in Stockholm erschien und eine Freisprechung erzielte, konnte an der Leidenschaftlichkeit des Widerstandes ermessen, daß er andere Mächte als ästhetische Über-

zeugungen herausgefordert hatte, ohne doch in einem dieser erzählenden Werke mehr gegeben zu haben, als Bekenntnisse friedloser Unruhe, wilden Zornes gegen die Familien- und Gesellschaftssklaverei und Versuche den Ideen, die er mit heftiger Ungeduld in sich aufgenommen hatte, eine Gestalt zu geben, ehe sie volles Leben in ihm geworden waren. Die verhängnisvolle Fähigkeit, deren er sich in einer späteren Periode seiner Entwickelung rühmte, seine Persönlichkeit zu zerspalten, zwei Rollen zugleich zu spielen, eine Fähigkeit, „bei der oft die exoterische Rolle die Überhand gewinnt," der Autor seine „beiden Naturen so durcheinander mischt, daß er über seinen neuerworbenen Glauben lachen kann, was das Seine dazu tut, daß seine Theorien sich bei den widerspenstigsten Gemütern einschleichen können" (Legenden), war ihm schon in der Zeit seiner sozialistischen Träume zu eigen. Eine Natur, die nach der freiesten Entwickelung lechzend, jede Schranke als Kerker empfand, sich um jeden Preis der „Familiensklaverei" zu entwinden trachtete, konnte schließlich weit eher ein Rousseausches Idyll auf weltfernen Inseln, als einen Platz in dem großen Zuchthaus einer sozialistisch vergesellschafteten und regierten Arbeitermenschheit als letztes Ziel ansehen. Ihr war nur wohl bei der auflösenden, zersetzenden, verwirrenden Wirkung, die diese Anschauungen in der trägen Welt der wohlgeborgenen Autorität und Überlieferung hervorriefen, ohne daß sie sich mit ihrem innersten Kern und dauernd an die Welt der sozialistischen Lehren und Bestrebungen gebunden fühlte. In doppelter Weise begann er sich von den Tendenzen, die er in den „Utopien in der Wirklichkeit" vertreten hatte, loszulösen, er versuchte zu objektiven Darstellungen schwedischen Volkslebens der Gegenwart zu gelangen, und in einem Roman, wie der merkwürdige „An offener See", seine Ideale von ganz ausgeprägter, im höchsten Sinne entwickelter Individualität zu verkörpern.

„Die Leute von Hemsö", eine Erzählung vom derbsten, aber auch vom frischesten und in allem Glanz echter Natur- und Lebenseindrücke schimmernden Realismus, sind für jeden, der die unmittelbare Lebensdarstellung über die Zwitterhaftigkeit poetisch-philosophischer, sozialpolitischer Tendenzstücke und Bilder setzt, die beste Schöpfung Strindbergs. Die Welt der Stockholmer Schären, der Hunderte von größeren und kleineren Eilande, die an dem Austritt des Mälar in die Ostsee und vor der Einfahrt zur schwedischen Hauptstadt liegen, ist dem Dichter wohlvertraut, und schon die Schilderung der ersten Fahrt Carlssons, des nichts weniger als idealistischen Helden dieses Schärenromans, versetzt die Leser völlig in diese Welt. „Das Boot glitt zwischen Inseln und Klippen dahin, während die Eisente, die hinter den Felsenriffen verborgen saß, schnatterte und der Auerhahn im Dickicht des Tannenwaldes schrie. Es ging hinweg über Bucht und Strom, bis die Dämmerung hereinbrach und die Sterne am Himmel glänzten. Dann hinaus über das große Wasser, wo das Leuchtfeuer schien. Zuweilen kam

man an einem Merkpfahl vorüber, zuweilen an einem weißen Seezeichen, das wie ein Gespenst aussah. Hier leuchteten Überreste von Schneetreiben gleich Leinwand, die zum Bleichen gelegt ist, dort tauchten Garnbojen aus dem schwarzen Wasser auf und scharrten gegen den Kiel, wenn man darüber hinwegfuhr. Eine schlaftrunkene Möwe fuhr von ihrer Felsenklippe auf und erweckte durch ihr Geschrei die schlafenden Gefährten, die kreischend und lärmend über das Wasser dahinschossen. Und ganz hinten, wo die Sterne in die See hinabstiegen, erblickte man das rote und das grüne Auge eines großen Dampfers, der eine lange Reihe runder Lichter, die durch die Kajütenfenster strahlten, mit sich schleppte." In gleicher sinnlicher Anschaulichkeit tritt der Hintergrund, der Boden des Romans, das Eiland Hemsö selbst mit seinen Buchten, Äckern und Wiesen, die weit umherverstreuten Felsbrocken und Klippen, auf denen gefischt und gejagt wird, die benachbarten Inseln, vor Augen. Und noch das Schlußbild, der kurze Gottesdienst für die im Meer versunkene eingesargte Leiche der Frau Carlsson und deren zwischen den aufbrechenden Eisschollen ertrunkenen jüngeren Ehemann, am Strand der Kircheninsel, wo die kleinen Inseln rosenrot im Strahl der Abendsonne liegen, das Sausen des Nordwindes in den Tannenwipfeln, das Plätschern der Wogen gegen die Steine, das Geschrei der Möwen und das Scharren der Boote auf dem Grunde die Stimme des greisen Pastors Nordström übertönte, hält die volle Eigenart dieser abgelegenen Welt fest. Der Gang des Romans ist einfach und nüchtern genug: der Smålander Carlsson, der als Knecht zur Emporbringung eines verwahrlosten Bauernguts nach Hemsö kommt, schwingt sich mit Bauernschlauheit zum Verwalter auf, erweckt in seiner Brotherrin, der Witwe Flod, einen sehr verspäteten Johannistrieb, ist berechnend genug, die viel ältere Frau, deren erwachsener Sohn Gustav ihm vom ersten Tage an feindselig gegenübergetreten ist, ohne eine Spur von Neigung zu heiraten, hofft umsonst auf Nachkommenschaft, die ihm den Besitz des Gutes sichern soll, zwingt der Frau ein Testament zu seinen Gunsten ab, erweckt aber dann in ihr, als er einmal jungen frischen Mädchen nachläuft, eine zornige Eifersucht, die der Frau eine schwere Erkältung zuzieht und das Leben kostet. Beim Ausbruch der letzten Krankheit läßt sie durch ihren Sohn das Testament verbrennen, nach ihrem Tode steht Carlsson, dem nur das Altenteil winkt, nach aller Klugheit als der Betrogene da. Das Glück, das er im Besitz des Hofes geträumt, ist ebenso unter den Fingern zerronnen, als früher der Reichtum, den er vom Verkauf einer kleinen aus Feldspat bestehenden Insel erhofft hat. Im wilden Schneetreiben und Sturm eines Dezembertages versuchen die Männer von Hemsö die Leiche der Frau Carlsson nach der Kircheninsel zu bringen, der selbstgezimmerte Sarg stürzt aus dem Boote, und im Schneegestöber eines Oststurms beginnt über das brechende Eis hinweg ein Lauf um das Leben, bei dem Carlsson verunglückt

und Gustav Flod sich mit Mühe rettet. Erfindung und Handlung des Romans gewinnen ihren Reiz erst durch die Charakteristik und die ausgeführte Sittenschilderung, die von großer Echtheit ist und die unlösliche Verbindung des Daseins und der Gewohnheiten der Schärenleute lebendig wiedergibt. Auch das Hereinspielen des Sommeraufenthalts einer Stockholmer angesehenen Musikerfamilie auf Hemsö in Leben und Vorstellungen der Inselbewohner, ist mit einer gewissen Feinheit behandelt, so daß man nur bedauern kann, daß sich Strindberg nur vorübergehend bei dieser „ins Reale verliebten Beschränktheit" halten ließ.

„Den Leuten von Hemsö" folgten allerdings noch die auf gleichem Boden spielenden Erzählungen „Schärmannsleben", in denen aber die Phantasie Strindbergs schon nicht mehr vollständig mit der Bescheidenheit der Natur in Einklang blieb. Wenn er den „Küster von Rånoe" seine Lebensgeschichte erzählen läßt, fügt er bedeutsam, in die alte romantische Ironie fallend, hinzu: „Wieviel davon Wahrheit, erfuhr man nie, denn jedes Wort, das aus seinem Munde kam, war eine Lüge, und was er da draußen in seiner Einsamkeit und Armut eigentlich für ein Leben führte, vermochte keiner zu sagen. Die Nachbarn behaupteten, er hätte nie die musikalische Akademie besucht, hätte nie Vater und Mutter gekannt, und wäre nie verheiratet gewesen. Doch auch dies mochte eine Lüge sein, denn die Leute dort in der Gegend waren das ärgste Lügengesindel, das leibt und lebt. Und träge und höchst eigen waren sie da draußen auf dem Inselgürtel der Schären. Die große Seeschlange schauten sie und glaubten an Poltergeister, besuchten selten die Kirche, opferten Münzen unter Steine, verhexten Gewehre und verstanden sich auf tausend Teufelswerke. Der größte Schwarzkünstler unter ihnen blieb aber der Küster von Rånoe." Immerhin werden auch diese Novellen von dem revolutionären Drange Strindbergs nur flüchtig gestreift und dürfen der nordischen Problemliteratur nicht hinzugerechnet werden.

Um so tiefer taucht der Roman „An offener See" in die unergründliche Flut des modernen Selbstgefühls, der modernen Lebensauffassung und daneben der modernsten Überreizung, die zum Wahnsinn führt, hinab. Zwar behält Strindberg das Milieu der voraufgegangenen Romane, die Stockholmer Schären, bei, die Handlung verläuft auf den öden Klippen der Insel Österskären, wohin der Held, der Naturforscher Doktor Borg von der Regierung als Fischereiinspektor und Instruktor geschickt worden ist. Der junge Mann ist das Musterbild und zugleich — dem Dichter unbewußt — die Karikatur eines Übermenschen oder Edelmenschen neuesten Stils. Borg ist „kein Naturanbeter, ebensowenig wie der Inder den Nebel anbetet, im Gegenteil, als bewußte Spitze der tellurischen Schöpfungskette hegte er eine gewisse Geringschätzung für die niederen Existenzformen und begriff sehr wohl, daß die Erzeugnisse bewußter Geister zum Teil viel feiner erdacht

waren als die der unbewußten Natur." Dabei und obschon man Licht wie Luft durch Maschinen hervorbringen kann, zieht er doch gnädig „die unübertrefflichen Äthervibrationen der Sonne und die unerschöpfliche Sauerstoffquelle der Atmosphäre vor. Er liebte die Natur wie einen Helfer und einen Untergebenen, der ihm dienen sollte, und es belustigte ihn, daß er diesen mächtigen Feind dazu bringen konnte, ihm seine Kräfte zur Verfügung zu stellen." Infolgedessen genießt dieser junge Schwede „nicht mit der Traumphantasie, den dunkeln und daher beunruhigenden Gefühlen des Dichters, sondern mit dem ruhigen Blick des wachen Denkers" das große ihn umgebende Naturschauspiel und erfährt „die unermeßliche Freude, die der Höchstentwickelte in der Schöpfungskette erfahren muß, wenn die Schleier von dem Verborgenen gelüftet werden, jene Seligkeit, die allem Erschaffenen auf dem unendlichen Wege zur Wahrheit gefolgt und die vielleicht die treibende Kraft vom Träumenden zum Wissenden gewesen ist." Dr. Borg hat die Naturwissenschaften in ihrem ganzen Umfange studiert, was jedoch nicht hindert, daß er sich auch mit Spiritismus, Hypnotismus und Gedankenleserei befaßt und hinter diesen Schwindelbewegungen „eine Menge neuer Entdeckungen sieht, die sicherlich die viehische Art der Menschheit, gedankenlos zu leben, ändern müßten und vielleicht zur Justierung des Gedankenapparates und zu der Erkenntnis beitragen würden, daß das ganze Kampfleben, das man um Ansichten führte, nur der Kampf um die Fähigkeit war, das Gehirn anderer in Bewegung zu bringen und den Haufen zu zwingen, daß er denkt, wie man selbst." Doch in diesem Kampfe besteht der Mustermensch schlecht. Die Feindseligkeit der rohen Fischer und Zollwächter auf dem Eiland, die mit niedrigem Instinkt ihre überlebten Gewohnheiten verteidigen und die Liebe zu einem älteren Mädchen Maria, die zum Sommeraufenthalt nach Österskären verschlagen ist und den interessanten Mann sich zu unterwerfen sucht, obschon sie seinem geistigen und seelischen Flug nicht zu folgen vermag, bringen ihn in wenigen Monaten so tief herab, daß sein ganzes mächtiges inneres Leben zusammenzubrechen droht. Der Verfolgungswahnsinn, die Erinnerung an den Mutterursprung, der Ekel vor seinem Volke, vor der Enge der nordischen Natur, mischen sich in seinem kranken Gehirn, dabei fiebert er von großer Zukunft, sieht im Luthertum den Feind. „Teutonenkultur, Bourgeoisreligion in schwarzen Hosen, Sektiererbeschränktheit, Partikularismus, Abschließung, Einsperrung und geistiger Tod. Nein, Europa sollte wieder eins werden, und der Weg des Volkes ging über Rom, der der Intelligenz über Paris." Ob Strindberg diese wilden Phantasien Axel Borgs zu den Kennzeichen des Irrsinns seines Helden zählt, wird nicht völlig klar. Das letzte Resultat aber ist: „Alle Wissenschaft war hilflos gegen einen untergehenden Geist, der alles Interesse am Leben verloren hatte; das Gehirn hatte gekämpft, bis es müde geworden, und die Phantasie arbeitete ohne Regulator. Er ging noch umher, als die

Weihnachtszeit herankam, aber er aß wenig und nahm Äther vor dem Schlafengehen. Das ganze Leben ekelte ihn an, und er lachte jetzt über sein früheres Streben." Nach etlichen unwürdigen Szenen findet der Ärmste noch die Kraft, ein Boot loszuketten und von der Klippe, die ihm den Untergang gebracht hat, hinwegfahrend, das Ende im freien Meer zu suchen. Der unheimliche Widerspruch in diesem Roman liegt im Mißverhältnis der angeblichen Größe und geistigen Reife der Anschauung, die dem Helden beigemessen wird und der dürftigen Nichtigkeit der Erlebnisse und Zustände, an denen er zugrunde geht. Für die Erkenntnis der Entwickelung des Verfassers aber fallen zwei besondere Elemente des Werkes schwer ins Gewicht. Das starke antisozialistische Herrenbewußtsein, das Strindberg hier seinem Helden leiht: Borg weiß oder meint zu wissen, daß die niederen Klassen unter ihrer untergeordneten Stellung und ihren gröberen Lebensmitteln so wenig leiden, wie die Fische darunter, daß sie nicht Amphibien geworden sind. Und Borg steht in leidenschaftlicher entschiedener Opposition zu der nordischen Frauenverehrung, er sieht im Weibe nur eine Zwischenformation zwischen Mann und Kind, „aber er war in einer Zeit geistiger Krankheiten geboren, in der das weibliche Geschlecht durch einen geistigen Größenwahn verheert wurde."

Die Härte und Kälte, wie die Überhebung, die Strindberg dem Helden dieses Romans leiht, tritt uns in einer Reihe dramatischer Schöpfungen: „Der Vater", „Die Kameraden", „Fräulein Julie", „Debet und Kredit", „Ein Sommertraum", „Vor dem Tode", in der Tragikomödie „Gläubiger" erschreckend und die Teilnahme lähmend, entgegen. Fast allen den Männern und Frauen, die diese dramatischen Gebilde beleben sollen, fehlt ein Etwas, das uns Glauben einflößen könnte, eine Wurzel im Boden der Natur, in fast allen waltet eine eigentümliche Starrheit des Gefühls und des Vorsatzes. Aus den meisten dieser Dramen spricht eine tiefe Geringschätzung der Frauen, deren Unnatur, Lüge, Falschheit, kleinliche Herrschsucht mit unendlichen, im Grunde doch recht eintönigen Variationen dargestellt wird, über fast allen könnte der Ausruf der Mutter aus dem „Sommertraum": „Was soll der Blödsinn? Feinfühlig sein, wenn die Menschen so roh sind?!" als Motto stehen. Und in fast allen pulst ein halbverborgener subjektiver Ingrimm, der sich hier, der Natur der dramatischen Form nach, nur halb Luft machen kann, der aber immer wieder hindurchleuchtet.

Vollständig zum Ausbruch kommt dieser Ingrimm in dem peinlichen Buche „Die Beichte eines Toren", das Strindberg einen Roman nennt, das aber seine Freunde und Vorkämpfer mit nur zu gutem Grund als einen Teil seiner Autobiographie bezeichnet haben. Mit dem Ausruf: „Wenn ein Mann hundert Jahre lebte, so würde er niemals genau wissen, wie seine Frau lebt. Er kann die Gesellschaft, sogar die ganze Welt kennen, ohne einen Einblick in das Wesen der Frau zu gewinnen, deren Leben an

das seine gekettet ist. — Aber ich muß unbedingt Gewißheit haben. Und dazu werde ich eine gründliche, diskrete, meinethalben auch wissenschaftliche Untersuchung anstellen" kündigte der Schriftsteller ein Buch an, von dem er selbst meinte, daß es „Elemente zur Physiologie der Liebe, Bruchstücke der pathologischen Physiologie, außerdem noch ein Stück Kriminalphilosophie" enthalte, das aber in Wahrheit eine der häßlichsten und abstoßenden Sensationserscheinungen eines an herausfordernden und widerwärtigen „Sensationen" überreichen Jahrzehnts war. Die in die leichteste und durchsichtigste Romanhülle gekleidete „Beichte eines Toren" war nichts mehr und nichts weniger als die Geschichte der eigenen Ehe Strindbergs, wie sie sich nachträglich seinen Augen und einem bis zum äußersten Grade gediehenen Überdruß an dem, was er ehedem geliebt und gelebt, darstellte. Als die Frau, die für ein Kaninchen betet und dabei, immer mit Lächeln auf den Lippen, einen Menschen umbringt, als schamlose Ehebrecherin und lesbische Liebhaberin, klagte der Schriftsteller vor der ganzen skandallüsternen und im Schlimmen schwelgenden Welt, die Frau an, die er 1878 nach der Scheidung von ihrem ersten Gatten, einem adligen Gardehauptmann, geheiratet hatte. Indem er scheinbar sich selbst preisgab, häufte er eine Fülle von Anschuldigungen auf das Haupt eines Weibes, dem er seinen Namen gegeben. Der Vergleich mit J. J. Rousseaus „Bekenntnissen", der alsbald gemacht wurde, konnte nicht zu Strindbergs Gunsten ausfallen, denn selbst Rousseau hatte sich noch eine gewisse Zurückhaltung auferlegt, von der Strindberg sich völlig lossagte, aber er traf völlig zu, insofern beide Bücher, das des Genfers wie das des Schweden, ohne die Annahme einer durchaus krankhaften Nervenüberreizung ihrer Verfasser überhaupt nicht zu begreifen sind. Selbst fanatische Vertreter der Moderne wagten nicht, der „Beichte eines Toren" eine tiefere Bedeutung als die eines wilden Versuchs zuzusprechen, sich von der Qual schwerer Erlebnisse durch verzweifelte Aufrichtigkeit zu befreien. Der pathologisch gewordene Frauenhaß Strindbergs wechselt in diesem Werke mit einer Selbstvergötterung, die schlechthin unerträglich wirkt. Doch wenn man lesen muß, daß er gefürchtet hat, seine Frau warte auf seinen Tod („ihre letzte Hoffnung beruht darauf, mich sterben zu sehen. Nachher wird sie die Summe erheben, mit der mein Leben versichert ist, wird die Pension des berühmten Dichters einstreichen, sich wieder verheiraten oder die galante Witwe bleiben. Ich bin also ein zum Tode Verurteilter, und ich will die Katastrophe beschleunigen, indem ich mich dem Absinth hingebe, der mich selig macht und dem Billardspiel, das meinen heißen Kopf beruhigt), so fühlt man, daß die Herabsetzung der Frau wie die Selbstverherrlichung den gleichen krankhaften Ursprung haben, und verzichtet gern auf andere Maßstäbe für das Buch, das einem erschütternden Stoß in Strindbergs Entwickelung gleicht und in der Reihe seiner Selbstbekenntnisse das unerquicklichste bleibt.

Der gewaltsame Wechsel aller seiner Anschauungen, zu dem der Roman „An offener See“ bereits einen Prolog abgab, hat die beiden folgenden autobiographischen Werke „Inferno“ und „Legenden“ gleichfalls, wenn auch in ganz anderem Sinne als „Die Beichte eines Toren“, zu Sensationen erhoben. Der gescheiterte Versuch, sich vom schwankenden Boden der Dichtung und der Philosophie hinweg auf das sichere Gebiet naturwissenschaftlicher Erkenntnis zu retten, als Chemiker die Welt mit neuen Offenbarungen zu überraschen, die herrschende Chemie zu stürzen, führte zu Erlebnissen und inneren Kämpfen, die im „Inferno“ des breiteren geschildert werden, deren letztes Resultat aber ein tiefer Ekel wider den bisherigen Lauf seines Lebens, eine erhabene Gleichgültigkeit gegen Liebe, Geld und Ehren, eine Wiedergeburt zum Glauben und zur Ahnung, nein zur Gewißheit einer anderen Welt scheint. Das Studium der Schriften Swedenborgs erfüllt ihn mit einer Beseligung, die er bis dahin nur geahnt hat, er ist überzeugt, daß die Leiden, die er in den Jahren zwischen 1893 und 1897 zu dulden hatte, die Hölle auf Erden sind, die ihm zur Strafe seiner früheren Sünden und Vergehen auferlegt ist. Böse Geister haben ihn verfolgt und die Durchführung seines großen alchimistischen Vorhabens gehindert, das Problem der Goldbereitung doch noch zu lösen. Was die Ärzte neurasthenische Zustände und Nervenzerrüttung nennen: schlaflose furchtbare Nächte, schwere Angstgefühle, Herzbeklemmungen und Visionen, werden ihm zur inneren Umwälzung. Alles was ihm geschehen, findet er bei Swedenborg wieder. „Die Gesamtheit dieser Phänomene bildet die geistige Reinigung.“ Auf den Weg des Kreuzes, der der Weg des Lichts ist, sieht er sich zurückgedrängt. Die Mystik des Mittelalters, die Gesichte Swedenborgs, der „Okkultismus“ des Tages und der Katholizismus Sar Paladans und Maeterlincks fließen ihm zu einer Grundstimmung zusammen. An die Vervollkommnung des menschlichen Typus, die Erzeugung des „höheren Menschen“, des Übermenschen Nietzsches, glaubt der zum Mystiker gewandelte Skeptiker noch immer, aber zuvor gilt es Buße zu tun für die Selbstsucht, die Undankbarkeit, den Zorn, den Neid, den Hochmut, für alle sieben Todsünden, die er vor seinem erwachten Gewissen ihren Gespenstertanz aufführen sieht. — Die „Legenden“ offenbarten mit all ihren Einzelheiten die Fortdauer dieser Grundstimmung, aber sie gaben zugleich auch einen Schlüssel für den letzten Kern derselben und erinnerten, daß das Wort „der Weg der Intelligenz Europas gehe über Paris“ in Strindberg weiterwirkte. Er sah oder glaubte zu sehen, daß der Okkultismus im Anzuge sei, daß Frankreich dem Mittelalter, dem Zeitalter des Glaubens und der Glaubenslehre, zustrebe. In dem Fragment „Jakob Ringt“, das einen Teil der „Legenden“ bildet, heißt es ausdrücklich: „Das ist doch Mittelalter, Tracht und Haar des Primitivweibes. Die jungen Männer kleiden sich in Mönchskutten, schneiden das Haar mit Tonsur und träumen vom Klosterleben; schreiben Legenden und

führen Mirakelspiele auf, malen Madonnen und schnitzen Christusbilder, Eingebung aus der Mystik des Magiers holend, der sie verhext hat mit Tristan und Isolde, mit Parsifal und Gral. Die Kreuzzüge beginnen von neuem, gegen Türken und gegen Juden; die Antisemiten und Philhellenen sorgen für die Sache. Die Magie und Alchemie haben sich schon eingenistet, und man wartet auf den ersten beweisbaren Fall von Verhexung, um den Scheiterhaufen zu errichten als Folge der Hexenprozesse. Mittelalter! Die Wallfahrten nach Lourdes, Tilli sur Seine, Rue Jean Goujon. Und selbst der Himmel gibt der stumpfgewordenen Welt Zeichen, sich bereitzuhalten; der Herr spricht durch Wasserhosen, Zyklone, Überschwemmungen, Donnerschläge. Mittelalter ist der Aussatz, der von neuem auftritt! Das schöne Mittelalter, als die Menschen zu genießen und zu leiden verstanden, als die Stärke und die Liebe, die Schönheit in Farbe, in Linienspiel und Harmonie sich zum letzten Male offenbarte, ehe sie ertränkt und niedergesäbelt wurde durch die Renaissance des Heidentums, die man Protestantismus nennt."

Blitzartig erhellen uns diese Sätze den innersten Antrieb der jüngsten Begeisterung Strindbergs, das lechzende Bedürfnis nach irgend einen Neuen, mag das Neue zunächst etwas Uraltes sein, die völlige Verzweiflung an der Gegenwart, den Drang, von hastiger Aussaat religiöser Anwandlungen und Träume künstlerischen Gewinn zu ernten. Ja, man meint zugleich die Punkte in der Ausführung Jakob Ringts zu erkennen, bei denen der abermalige Umschlag und der erneute Protest gegen ein Mittelalter des zwanzigsten Jahrhunderts wieder einsetzen kann, man spürt, daß dies neue poetische Titanengeschlecht sich die Kraft zutraut, jeden selbstgezimmerten Himmel wieder stürmen und zertrümmern zu können, und sich nichts davon träumen läßt, daß es vielleicht Millionen in die Fesseln der ultramontanen Weltanschauung zurückführen, aber keine Tausende aus ihnen wieder befreien werde. Einstweilen handelt es sich ja nur darum, einen farbigen Vorder- und Hintergrund für die eigenen Gebilde zu gewinnen.

Strindbergs Eigenart war es von jeher gewesen, der Zwitterform vor den reinen poetischen Formen den Vorzug zu geben, man durfte daher weder erstaunen, daß suggestive Bekenntnisse eine Zeitlang an die Stelle schöpferischer Gestaltung traten, noch erwarten, daß jene Bekenntnisse die poetischen Anläufe rein ablösen würden. Schon der mystische Prolog zum „Inferno", den der Dichter „De creatione et sententia vera mundi" nennt und in den er „GOTT, den Ewigen Unsichtbaren" über einen von ihm gesetzten „Gott, den Fürsten dieser Welt", einen bösen Geist und Usurpator hinaushebt, dem Luzifer als der Lichtgeist „mit Zügen von Prometheus, Apollo und Christus" gegenübertritt und die von Gott (dem Bösen) zu ewigen Narren geschaffenen Menschen, durch seinen, Luzifers, eigenen einzigen Sohn erlöst, zeigte, daß Strindberg auf die Lust des

poetischen Bildens und der poetischen Aussprache so wenig verzichtet hatte, als auf den Zug des Verblüffens und Verletzens. Wie tief immer seine neue Anschauung reichen mochte — er gab ihr alsbald dichterische Gestalt in den beiden Dramen „Nach Damaskus", den Schauspielen „Rausch", „Ostern", „Der Totentanz" und in einer Folge von Dramen aus der schwedischen Geschichte, „Die Folkungersage", „Gustav Wasa", „Erich XIV.", „Gustav Adolf", „Karl XII.", „Engelbrecht", „Christina", „Gustav III." mit der er äußerlich an seine Anfänge, das Drama „Meister Olof", die „Schwedischen Schicksale und Abenteuer", wieder anknüpfte.

Als die bedeutendsten dieser Dramen und jedenfalls als diejenigen, in denen die seit dem „Inferno" gewollte Beleuchtung aller menschlichen Vergangenheit wie Gegenwart zu ihren stärksten Wirkungen gelangt, müssen wir die drei Dramen „Gustav Wasa", „Erich XIV." und „Gustav Adolf" ansehen, von denen wenigstens die beiden ersten auch einen entschiedenen Erfolg auf der Bühne erlangt haben. Die Energie, mit der Strindberg seine weit umgreifende, nach allen Lebens- und Wissenschaftsgebieten abgezogene Phantasie in diesen Bildern aus der schwedischen Geschichte wiederum gesammelt hat, verdient Bewunderung. Die Kämpfe, die der alternde Befreier Schwedens, König Gustav Wasa, in seinem Hause und mit seinem Volke zu bestehen hat, führt Strindberg auf den allzuraschen und gewaltsamen Sturz der alten Kirche zurück. Es ist gut gewesen, daß der König mit Hilfe seiner Talmänner Schweden von der Herrschaft der Dänen befreit hat, aber mit der Einführung der Reformation ist das Land friedlos geworden. „Vor einem Menschenalter hielt ich den Einzug in meine Hauptstadt; das war der größte Augenblick in meinem Leben. Ich glaubte das Befreiungswerk sei vollbracht, und ich dankte Gott. Aber es war nicht vollbracht, und ich war nicht am Ziel! Die Talleute erhoben sich; ich schlug sie nieder und ich glaubte, ich sei am Ziele, aber ich war es nicht. Die Talleute erhoben sich zweimal noch, und ich dankte Gott und glaubte, ich sei am Ziel, aber ich war nicht am Ziel. Die Vestgötaherren erhoben sich, und ich demütigte sie und war froh, denn nun mußte ich am Ziel sein, aber ich war es nicht. Und jetzt Olof: wir kommen niemals hin, ehe wir nicht am Ende sind!" Von seinen Söhnen sieht er den wilden Erich als Kalvinisten, den verschlagenen Johann als Papisten, verzweifelnd ruft er aus: „Soll denn alles, was ich aufgebaut habe, niedergerissen werden?" und erkennt, daß „die Geister mit den Füßen auf dem Kopfende erwacht sind." Er muß es hinnehmen, daß ihm Magister Olaus erwidert: „Alles, was Ihr niedergerissen habt, soll wieder aufgebaut werden" und beugt sich demütig vor dem strafenden Gott, als am Schluß die Talmänner, den Skiläufer Engelbrecht an der Spitze, von denen er Aufruhr und Tod gefürchtet hat, ihm zur Hilfe gegen den Dackeaufstand kommen. — Das Drama „Erich XIV." mit der rätselvollen Gestalt des leidenschaftlichen Volkskönigs, der als

irrsinnig vom Throne gestürzt wird, hat den Kampf Erichs mit seinem Bruder Johann von Finnland und mit den Stures, die noch immer neben den Wasas Anspruch auf Krone und Reich erheben, zum Gegenstand. Der Stures entledigt er sich mit blutiger Gewalt, der Verschwörung seines Bruders vermag er sich um so weniger zu erwehren, als er mit krankem Hirn weder den Ratschlägen seines Prokurators Göran Persson folgen, noch die volle Liebe seiner Katharina Mansdotter bewahren kann. Der Zusammenbruch des Königs und seines Ratgebers in der großen Szene des viertes Aktes versinnbildlicht den Zusammenbruch alles Menschlichen vor den großen Rätseln des Lebens und des Schicksals. „Hast du niemals bemerkt, Göran, daß es Dinge gibt, die wir nicht verstehen und die wir nicht verstehen dürfen? — Doch! Aber hast du nicht oft und zuletzt dich ein bißchen besser gefühlt als die anderen? — Doch! Und du? — Ich habe immer geglaubt recht zu handeln. — Ich auch und wahrscheinlich die anderen auch. Wer hat da unrecht gehabt? — Ja sag's! Wie wenig wir wissen!" — Hebt in „Erich XIV." der starke allgemein menschliche Gehalt, das ganz individuelle Schicksal des Königs und seines Weibes, bei dem Strindberg mit Wärme verweilt, Handlung und Charakteristik über die Augenblickstendenz des Verfassers hinaus, so tritt diese um so stärker in dem umfangreichen, von wechselnden Bildern belebten, aber nicht zu straffer dramatischer Einheit gediehenen fünfaktigen Schauspiel „Gustav Adolf" hervor. Der große König, der Retter des deutschen Protestantismus, erscheint in Strindbergs Auffassung als eine im doppelten Sinne tragische Gestalt. Von vornherein ist er Erbe aller der Bluttaten, durch die sich sein Vater Karl IX. den Besitz der schwedischen Krone gesichert hat. Wie dunkle Mahner umgeben den Herrscher und Heerführer die Söhne der in Linköping und anderwärts enthaupteten Reichsräte. Vor allem aber tritt er seinen deutschen Feldzug, mit dem das Drama anhebt, in gutem unerschüttertem Glauben, mit so grenzenloser Liebe zu seinen evangelischen Glaubensverwandten als mit Haß gegen die Päpstlichen an. Und nun muß er Schritt für Schritt, im Verlauf seines Siegeszuges an diesem Glauben irr werden, sich in immer schlimmere Widersprüche verwickelt sehen, muß in München einen protestantischen Eiferer hinrichten lassen, muß fühlen, daß sein ganzer Zug ein Irrtum war und seine Siege nichtig sind. Dem Pagen Leubelfing sagt er: „Glaubst du, die Protestanten seien Engel, so betrügst du dich. Geh bei mir ins Lager hinaus und sieh die Verworfenheit an, so wirst du sehen, sie sind gleich gute Kohlfresser. Und du wirst unter Christenmenschen kaum einen solchen vortrefflichen Mann finden, wie meinen Freund, den Juden Markus. Nein, mein kleiner Freund, das haben wir durchschaut!" Der Löwe aus Mitternacht, der gewaltige Staats- und Kriegslenker, hat sich vor diesem Juden Markus und etlichen anderen Figuren gleichen Gehalts, wie ein moderner Kammerpräsident vor drohenden Zeitungsschreibern zu verantworten, zu rechtfertigen:

er versteigt sich zu dem trauervollen Wort: „Ich glaube zu einem Punkt gekommen zu sein, wo alle gegen mich recht haben," er schlägt die Lützener Schlacht nur, um sich den unrühmlichen Rückzug nach Schweden zu erkämpfen: „Nun wohl, ich will heimgehen zum Lande meiner Väter, zu meinen Seen und Wäldern, zu meinem Kinde!" er hört „mit Angst" den ersten Kanonenschuß des beginnenden Treffens. Als ob das alles nicht hinreichte, das Bild Gustav Adolfs mit fremdartigem Schein zu umgeben, legt Strindberg auch noch seine besondere Auffassung von heute an hundert Stellen des Dramas nieder. Der Kammerherr Erich Rålamb spottet der menschlich warmen Liebe des Königs zu seiner brandenburgischen Gemahlin: „Ich kann meinen großen König nicht als Liebhaber ansehen, das ist mir eklig und aufregend; ich dulde nicht, daß ein Weib seine Seele anrührt, ihre kleinen Gedanken um seine schlingt; wenn er mit ihr spricht, verschwindet jeder erhabene Zug in seinem Gesicht, er sieht dumm aus, senkt die Stimme, um sie nicht zu erschrecken, und der Gott, der zu donnern pflegt, er steigt nieder und lispelt." Und zur Bestätigung verbannt auf Bitten der Königin Gustav Adolf den Nils Brahe, dessen Gegenwart Maria Eleonora ein Stich ins Herz ist, und als er klagt: „Es wird immer leerer um mich und öder. Schließlich sind es nur du und ich," erwidert ihm die Königin „Wie es immer hätte sein sollen!" Das sind unerfreuliche Fäden, die von der „Beichte eines Toren" zu einem Drama laufen, dessen Held der große und schlichte König ist. Für den Zug der Schlichtheit und der herzgewinnenden Liebenswürdigkeit in König Gustav Adolfs Natur fehlt es dem Dichter keineswegs überall an Verständnis und Ausdrucksfähigkeit, in ihrer Wiedergabe entfalten sich die besten Szenen des Schauspiels. Der Würde und Größe des Stoffs will so wenig als das tendenziöse das theatralische Element entsprechen, das sich in dem großen Tableau vor der Breitenfelder Schlacht, wo die mohammedanischen Afghanen von Cochtitzkys Reitern neben dem katholischen Schwarzenberg beten und die Juden mit der heiligen Lade und der Thorarolle aufziehen, oder in der Szene in Auerbachs Keller in Leipzig, wo die betrunkenen Generale des Schwedenkönigs über die Torheit der Fortsetzung des Krieges streiten und der Kammerherr Rålamb sich von dem König in unmöglichem Trotz und Zorn trennt, unleidlich in das Gustav Adolf-Drama hineindrängt. Daß in diesem Spiegel weder Schweden noch Deutsche den echten Hauch der Geschichte, noch den der Erinnerung an einen Heroen spüren, darf gesagt werden, ohne daß man damit lebensvollen Einzelheiten und ergreifenden Szenen — dem Abschied des Königs von Gustav Horn zum Beispiel — auch nur im mindesten zunahe tritt.

Die Wurzeln des Mißverhältnisses zwischen der historischen Anschauung des schwedischen Volkes und dem Eindruck der Strindbergschen Geschichtsdramen liegen freilich tiefer. Bleibt es unbestreitbares Recht des Dichters, Handlungen und Menschen der Vergangenheit mit seinen Augen zu sehen

und in seine Beleuchtung zu rücken, so wird er doch selten ungestraft dies Recht zur Willkür steigern dürfen, ein lebendig im Volksherzen und der Volksphantasie lebendes Bild völlig zu verändern. Eine umwälzende Kunst, der es vor allem um den Sturz der Überlieferung zu tun ist und die sich gegen die bleibende Wahrheit der Natur und der Wirklichkeit gleichgültig verhält, sollte Gestalten wie Luther, Gustav Adolf, Friedrich der Große nicht in ihren Kreis ziehen. Noch läßt sich keineswegs sagen, wohin Strindbergs rastloser Geist ihn noch führen oder welches Stück Geschichte und Leben er noch mit Glück gestalten mag. Doch in die Gruppe der Dichter, die mit dem Leben ihres Volkes eng verwachsen und indem sie zunächst nur dies Leben treu wiederzugeben scheinen, dasselbe steigern und läutern, wird die Geschichte der schwedischen Dichtung Strindberg schwerlich einreihen, so hoch sie sein Talent schätzen und so aufrichtig sie beklagen mag, daß sich seine große Phantasie und leidenschaftliche Genialität nicht durch warme Hingebung und künstlerischen Adel zur letzten und höchsten Wirkung erhoben hat.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

C. A. Koch's
Verlagsbuchhandlung
(H. Ehlers)
Dresden u. Leipzig