



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

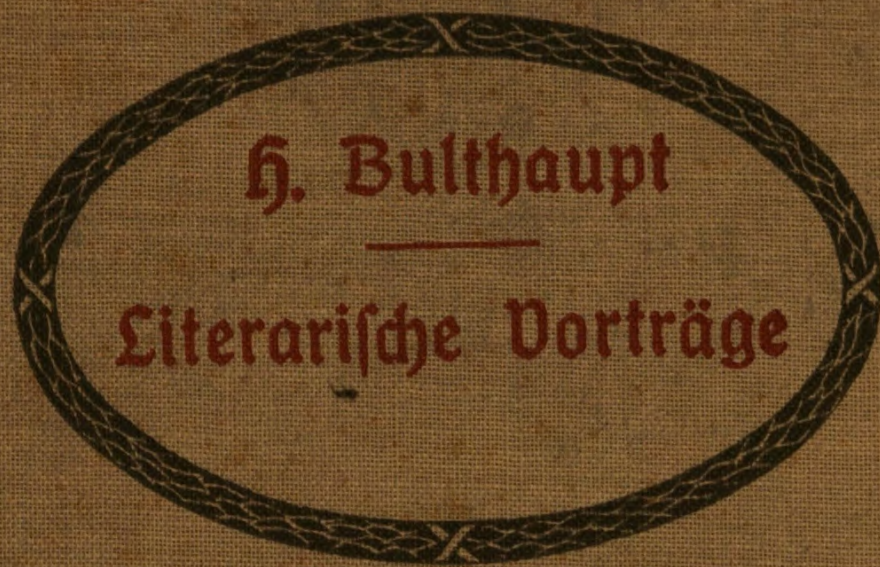
This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.



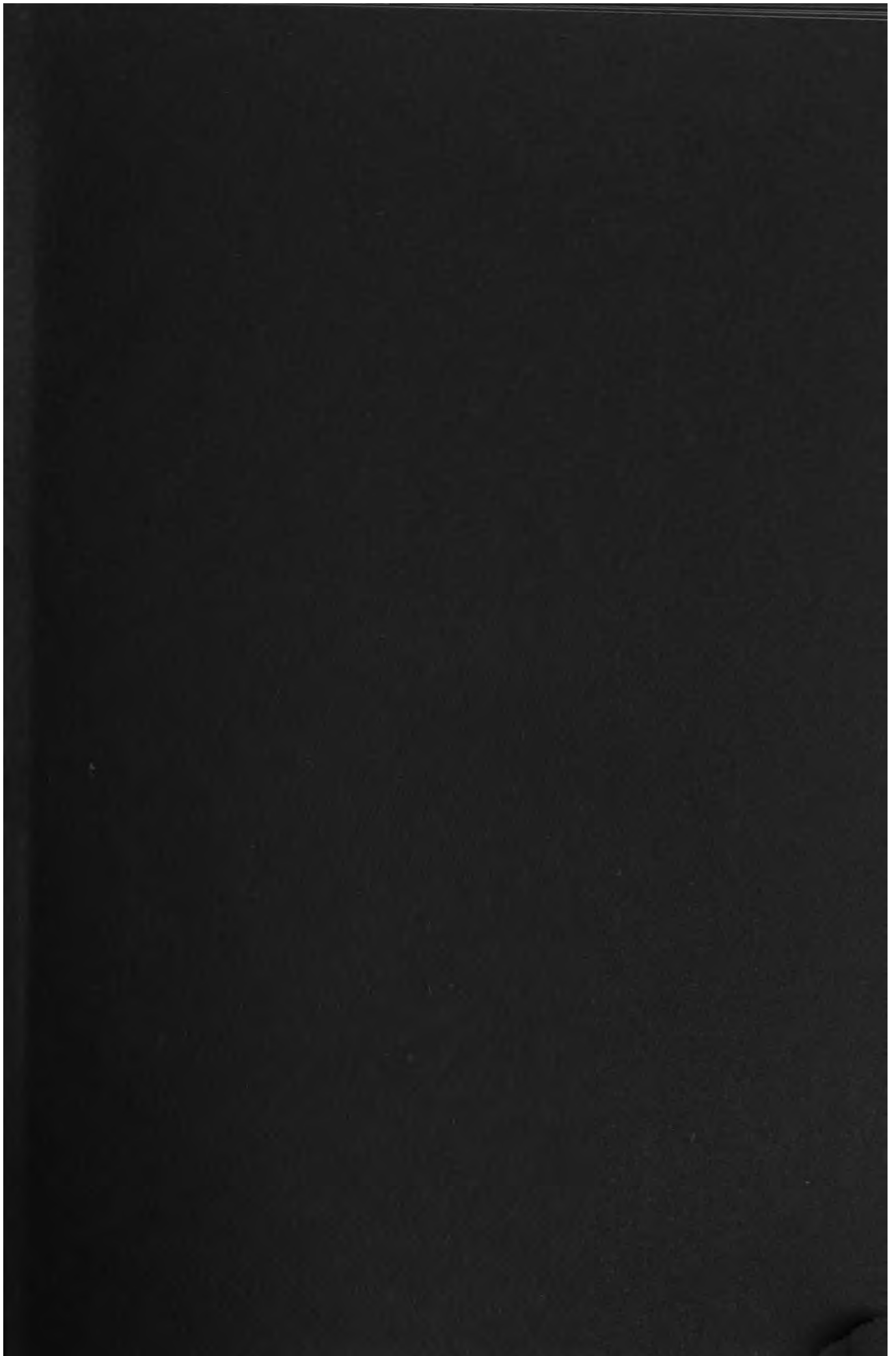
H. Bulthaupt

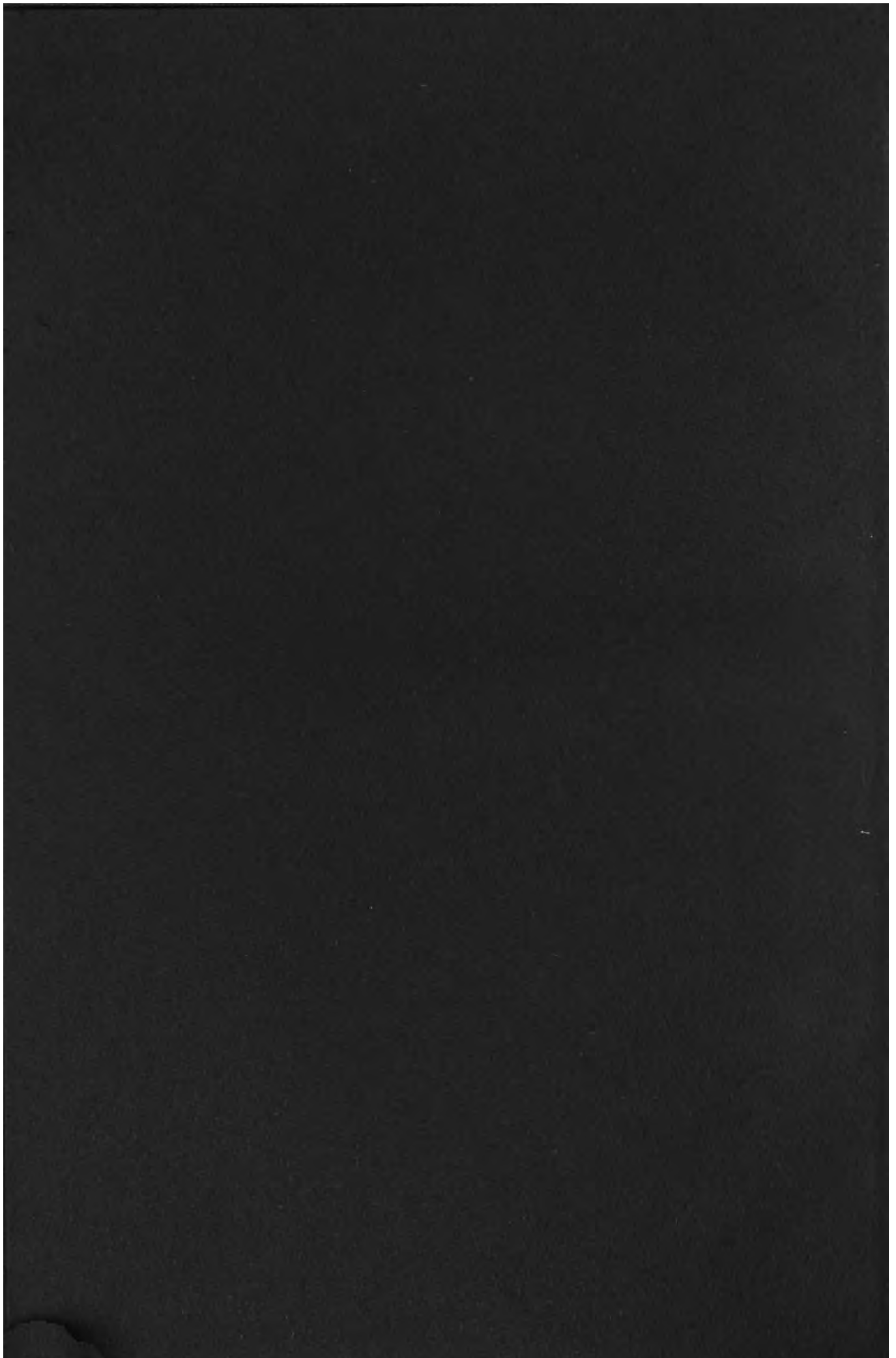
Literarische Vorträge

FIEDLER COLLECTION



Fiedler K. 312





Heinrich Bulthaupt, Literarische Vorträge.

Aus dem Nachlaß ausgewählt und durchgesehen von

H. Kraeger.



1912

Oldenburg und Leipzig □ Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei □ Rudolf Schwarz.

Nachdruck verboten.



Vorwort.

Heinrich Vulthaupt, dessen jüngst erschienene Briefe von den weitesten Kreisen so freudig aufgenommen wurden, hat die hier zu einem Band vereinigten Vorträge meist auf seinen Winterreisen gehalten, die ihn zu allen bedeutenden wissenschaftlichen, künstlerischen und kaufmännischen Vereinen des Vaterlands bis zu den Deutschen im Ausland, nach Italien, England und Holland zu führen pflegten. Wohl zwölf Jahre hindurch trat er im November und Februar eine mehrwöchentliche Fahrt an, um viele tausend Menschen durch die Gabe seines meisterhaften Wortes, durch Deutung und Vortrag unserer großen Dichtwerke anzuregen und zu fördern. So werden denen, die ihm einst zuhörten, diese gedruckten Vorträge eine willkommene Erinnerung sein; denn durch die starke innere Art, wie alles tief persönlich empfunden und erlebt war, zeichnete Vulthaupt das, was er gab, vor Anderem aus, was, nur für den Tag bestimmt, auch mit dem Tage wieder verfliegen darf. Seine Vorträge beruhten, wie die dramaturgischen und kritischen Arbeiten, auf den eingehendsten wissenschaftlichen Forschungen, in denen er aber niemals stecken blieb. Was an seinen Aufsätzen und Reden vornehmlich anzog, war die Selbständigkeit und Treffsicherheit, wie er, unabhängig von jeder Mode, ästhetisch zu werten und seine Urteile in einer jedem Gebildeten zugänglichen und erfreulichen Weise zu begründen verstand. Das gibt den Vorträgen über die deutsche Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und den anschaulichen Darlegungen über Bühne und Naturalismus die dauernde Bedeutung.

II

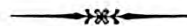
Es ist nicht alles aus dem Nachlaß hier aufgenommen. Balthaupts Einwendungen gegen die literarische Vorherrschaft Berlins und gegen die Überflutung des deutschen Theaters mit minderwertigen französischen Stücken blieben zunächst weg. Im Einzelnen hat nun der Herausgeber die Vorträge für das Buch mehrfach überarbeitet und stilistisch ausgeglichen, er hat Wiederholungen entfernt und das, was sprachlich und technisch für den lauten Vortrag gelegentlich wohl begründet war: stärkere Ausdrücke der Zuneigung und Abwehr, — für das Lesen gemildert, ohne doch dabei die Stellung der Gewichte im ganzen zu verändern. Mögen Balthaupts Vorträge vor allem die Freude an den Werken wecken, denen sie gelten; denn nicht sich selber wohlfeil vorzudrängen und in den Mittelpunkt zu stellen, sondern aufrichtig uns andere zu den Dichtern zu führen, als deren Mittler er sich fühlte, — hielt Balthaupt für die Aufgabe seines Lebens. So möge er noch darüber hinaus in diesen, erst nach seinem Tode gedruckten Reden wie einst auf die Hörer, so jetzt auf die Leser wirken.

Düsseldorf, Juli 1912.

Prof. Dr. Heinrich Kraeger.

Inhaltsverzeichnis.

| | Seite |
|---|-------|
| Die Werdezeit unserer klassischen Literatur | 1 |
| Die deutsche Ballade | 23 |
| Goethes Faust, seine Vorgänger und Nachfolger | 45 |
| Goethes und Schillers Freundschaftsbund | 84 |
| Schiller als Dramatiker | 120 |
| Heinrich von Kleist | 141 |
| Grillparzer | 162 |
| Grillparzer als Lyriker | 181 |
| Die Romantiker | 202 |
| Immermann und die Epigonen | 220 |
| Die schwäbische Dichterschule | 244 |
| Heine und das junge Deutschland | 270 |
| Grabbe, Hebbel, Otto Ludwig | 287 |
| Die Literatur der vierziger Jahre. Ausblick | 310 |
| Die Illusion der Bühne | 332 |



Handwritten text, possibly a signature or date, oriented vertically on the right side of the page.

Die Werdezeit unserer klassischen Literatur.

Die herrlichste Zeit unsrer deutschen Literatur in wenigen Stunden noch einmal durchmessen zu wollen, wäre ein törichtes Unterfangen, ja eine Unmöglichkeit. Und nicht zu einer Wanderung — zu einem Ausblick nur haben Sie sich mir angeschlossen. Nur Bilder kann ich zu geben verheißen — wie wir von einer Höhe ins Thal und in die Weite blicken, nicht allzu hoch, so daß das schöne Kleid der Erde zur Landkarte erstarrt, nicht allzu nahe, daß wir über dem Gewirr einzelner Linien die großen Umrisse nicht verkennen. Wer eine Aufzeichnung von Geburts- und Sterbejahren, ein vollständiges Register der Werke unsrer Poeten, eine ängstliche Lebensbeschreibung erwartet, möge verzichten. Aber wir werden von unsrer Warte herab das Größte und Schönste erblicken, was aus dem Schoße unsres Volkes hervorgegangen, seit unsre Kunst nach langer trauriger Irrfahrt sich selbst und ihr deutsches Herz wiedergefunden und in der kleinen Residenz an der Elm ihren Thronsiß aufgerichtet. Möchte ich es im rechten Lichte zeigen können, daß wir aus dieses Tales Gründen, wie es in Schillers „Sehnsucht“ heißt, und ihrem „finstren Nebel“ den Ausgang nach jenen Hügeln, ewig jung und ewig grün, finden möchten: „Hätt' ich Schwingen, hätt' ich Flügel, Nach den Hügeln zög' ich hin.“ Vielleicht wachsen uns diese Flügel. Denn in der Beschäftigung mit großen und hohen Dingen liegt allein schon

eine erhebende und befreiende Kraft, und wenn Herz und Sinne nicht tot sind, wird die lodernde Fackel, die unsre großen Dichter entzündet, ein Feuer auch in uns anfachen zu neuem Genießen, zu neuem Danke und neuer Begeisterung für alles Schöne, das gerade für unsre Allergrößten eine heilende und erziehende Kraft besaß und die Brücke zwischen Erde und Himmel schlug. Und schauen wir sie und ihre Werke recht, dann werden sich die Bilder auch beleben, wir sehen in ein Werden und Wachsen und spüren in unsres Volkstums geheimste Kräfte, und wie dem zur Gralsburg schreitenden Parsifal „die Zeit zum Raum“, so wird uns das Bild zu Entwicklung und Bewegung, der Raum zur Zeit.

* * *

Schon einmal, vor der klassischen Zeit des vorigen Jahrhunderts, hatte die deutsche Dichtung einen Frühling erlebt, einen naiven Frühling, an dem weniger die Bildung, als die Gefühle und die für das Schöne erglühten Sinne ihren Anteil hatten, als sich das Mittelalter aus der strengen, einfachen Zucht der Mönche befreite. Der Schrei nach Natur ließ sich nicht mehr unterdrücken: sie kam und siegte im holdesten Gepränge schwärmerischer Jugend. Auf dem deutschen Kaiserthron saßen damals die Hohenstaufen, begabt und kühn und den höchsten Ideen zugewandt. Da verdichtete sich, was aus der religiösen und heroenhaften Vorzeit unsres Volkes noch still, halb unverstanden, am Herde, im Kindermund, auf den Harfen fahrender Sängers weiterlebte, zu dem großartigen Liede von den Nibelungen; und an den Höfen der Fürsten sangen die Männer, die für das heilige Land und zarten ritterlichen Brauch einzutreten und zu streiten bereit waren, ihre süßen Lieder, allen voran Herr Walthar, die Nactigall von der Vogelweide. Das farbenprächtige, von leidenschaftlichster Glut geschwellte Gedicht Meister Gottfrieds von Straßburg, Tristan und Isolde, entstand, Wolframs tiefsinniger Parcival, und in die Stimmen all der Großen und Kleinen, die die Jungfrau Maria wie ein Erdenweib priesen und die irdische Geliebte wie die Gottesmutter, in diesen Minnegesang mischte auch das Volk seine Stimme; ungesuchte, schmucklose, aber von frischer Naturempfindung strotzende Tanzliederweisen tönten von den Lippen der Laien, der Unge-

schulden, die eben nur singen, wie der Vogel singt. Es war eine Zeit seligster Hingabe an ein einziges leuchtendes Ziel, wie sie nur der Jugend eigen ist, zu schön, um lange zu dauern, und auf einem Grund gebaut, den die Wirklichkeit bald ins Wanken brachte. Die Politik der Hohenstaufen nahm ein trübes Ende. Das Rittertum entartete. Die Höfe hörten auf, Sänger und Poeten willkommen zu heißen, weil die Fürsten ihre Not hatten, sich in den allseitig entbrennenden Fehden zu behaupten und oft in ihren Schlössern Schmalhans Küchenmeister war. Mit dem Absterben des höfischen Gesanges verkümmerte aber auch die volksmäßige Poesie, weil das Volk unter der Verwilderung des Rittertums empfindlich litt und von Prüfungen aller Art, Hunger und Seuchen hart heimgesucht war. Nur Reste eines zerstaubten Sternes funkelten noch vereinzelt im Volksliede auf. Da flüchtete sich die Kunst, die der politischen Entwicklung und dem Kampf der Stände folgte, in die Städte und fand bei dem erstarkenden Bürgertum eine bescheidene, gern gewährte Zuflucht. Aber der gute Wille mußte die beste Würze sein. In mißverstandenen Formendienst, in der öden Ausbildung metrischer Gesetze, die Richard Wagner in den „Meistersingern“ so ergötzlich behandelt hat, erstarb aller Wohlklang, und die echten Talente, die sich auch in einer so verrenkten Form noch kräftig zu äußern vermochten, waren verschwindend gering. Zwar ging auch neben dem Treiben der Meistersinger immer noch eine Volkskunst her, die sich in der Anlehnung an die alten geistlichen Spiele eine primitive Gattung von Fastnachts- und Osterkomödien geschaffen hatte — Anfänge eines nationalen deutschen Dramas und Theaters, aber weder Form noch Inhalt waren sonderlich erbaulich. Betrogene Ehemänner waren ein ständiges Thema, und vor der Derbheit und Roheit ihrer Worte und nicht selten auch ihrer Gesinnungen flüchteten Musen und Grazien. Da war es ein Glück, daß die Reformation die Dünste, die in der Luft schwebten, zum Wetter ballte, dessen Entladung auch unsrer Sprache und Literatur neues Heil brachte. Wir haben der Lutherschen Bibelübersetzung, den großen Männern, die in der Sonne der neuen Lehre sangen, stritten und schufen, viel zu danken: Hutten, Sachs und Fischart.

Aber die neue große Errungenschaft zog auch Wirrsale nach sich. Zwar dauerte es noch ein Jahrhundert, bis die Flamme des kirchlichen Haders zum Ausbruch kam — einmal in ihrer Ungeheuerlichkeit entfacht, wollte sie sich nicht genug tun. Ein entsetzlicher Krieg zerstörte dreißig Jahre lang Land, Wohlstand, Gesittung und Künste. Die furchtbarste aller Leidenschaften, der Fanatismus für Güter des Glaubens, regte Bruder gegen Bruder auf, und als die Brandfackel entlosch, zeigte sich erst die ganze Verwüstung dieses grauenvollen Krieges. Auf deutschem Boden hatten Fremdlinge geherrscht und gefochten — was wußte das zerstückelte Deutschland noch von sich selbst? Es war zu Allem, auch zum Widerstand gegen die Feinde seiner nationalen Ehre zu schwach geworden. Frankreich riß dem ohnmächtigen Reich seine Glieder fort, Straßburg fiel 1681 an den übermütigen Ludwig den Vierzehnten, und dem Räuber an seinem Gut gab das entnervte Volk noch seine Sitten und sein geistiges Leben preis. Denn einer unsrer eigentümlichsten Züge, die Anpassungsfähigkeit, das Entgegenkommen gegen Fremdes zeigte sich nun in bedenklichster und verwerflichster Gestalt. Das Franzosentum beherrschte unser Denken und Fühlen. Herzen und Sitten waren: *à la mode*. An dem mürben Hofe von Paris holten deutsche Fürsten und Vornehme ihre Scheinbildung, und die innerlich faule Glorie dort, suchten sie in kleinerem Maßstabe bei sich nachzuahmen. Heuchelei und Lüge wurden die Grundzüge der Zeit, die Etikette übertünchte die wahre Gesinnung und Schminke, Schönplästerchen, Puder und Perrücken verkündeten gleichsam öffentlich die grundsätzliche Unnatur und Verlogenheit. Die Bürger taten es den Höfen nach. Ohne Nachäfferei des Franzosentums gab es keine Bildung. Die gute Gesellschaft bediente sich des Französischen im täglichen Verkehr; ein alberner floskelverbrämter Kanzleistil wurde auch in den Kreis der Familie eingeführt und ertötete jede gesunde und herzliche Regung. Unser Volk hatte sich selbst verloren, und, was das Traurigste daran ist, sich seine Kette selbst geschmiedet. Unter solchen Verhältnissen war es kläglich mit Kunst und Dichtung bestellt, die immer nur Blüte, höchste Blüte des geistigen Lebens eines Volkes sind! Woher sollten sie ihre

Nahrung ziehen? Es schien keine andre Sonne als die des roi soleil in Versailles. Das Erdreich war trocken, die Bäume nach französischem Schnitt mit der Scheere gekappt und zu wunderlichen Umdingen verstümmelt. In den Studierstuben unsrer Gelehrten wurde das ausgeheckt, was nur noch den Namen der Poesie trug, und während in Spanien Calderon, in Italien Dante und Ariost schon dahin waren, während Shakespeare's Sterbliches unter dem kleinen Denkstein moderte, den er sich selbst gesetzt, während alle Kulturvölker, auch Frankreich, auf eine reich entwickelte Literatur zurückblickten und besonders das Drama in Spanien und England herrlich entfaltet war — standen wir Deutschen bettelarm da; Männer wie Opitz, Gryphius, Fleming mußten uns trösten, daß wenigstens das feinere Sprachgefühl und der poetische Sinn nicht ganz erstorben waren. Unwahrheit und Armut überall; Dichter, wie Günther und Grimmelshausen standen auch unter den besseren Erscheinungen dieser Zeit in ihrer genialen Leidenschaftlichkeit und tiefen Anempfindung für die Natur in uns und um uns allein. Man muß die Not jener Tage im grellsten Licht sehen, um ganz zu ermessen, was die großen Dichter des vorigen Jahrhunderts für uns getan, die in Wahrheit einen paradiesischen Garten aus einer Wildnis gezaubert haben.

Zunächst mußten sich Volk und Dichtung auf ihr Deutschtum besinnen und aus dem starren pedantischen Schnörkel- und Formenzwang, aus der närrischen Ausländerei zu Natur und wahrer Empfindung zurückkehren. In politischer Beziehung stand im Beginn des achtzehnten Jahrhunderts noch Alles beim Alten. Die literarische Oberherrschaft aber wußte sich einen gelehrten Herrückenmann von erstaunlichem Wissen und unermüdllicher Arbeitskraft zu verschaffen, der mit seiner Frau Luise Abdegunde Viktoria geb. Kulmus nichts literarisch Wissenswertes unberührt und unübersetzt ließ: Gottsched. Man hat es diesem in allen Fragen des künstlerischen Geschmacks allmächtigen Diktator zu danken, daß er die Roheit des Hanswurst, den Pomp des Opernwesens, den Bombast der Roman- und Schäferpoesie tapfer und erfolgreich bekämpfte, aber ein befruchtender Einfluß konnte von seiner steifen und kalten Gelehrsamkeit nicht ausgehen. Die tragédie

classique mit ihrer leblosen Regelmäßigkeit war sein Ideal, und in diesem Geiste schrieb er langweilige Schauspiele. Selbst nicht mit dem leisesten Genieschimmer begnadet, sah er das farbige Kleid der Phantasie für nichts mehr als die Harlekinsjacke der Clowns an, die er auf der Bühne bekämpfte, und von den höchsten Gütern, die erst den Dichter machen, wollte er in der Poesie überhaupt nichts wissen. Er maß die freie stolze Kunst mit dem Winkelmaß. Ihm galten Taxushecken mehr als der schöne freie Wuchs der Linde oder Eiche. Eben an dieser hartnäckig verteidigten Überzeugung sollte sein Einfluß scheitern. Denn als nun einige, an sich nicht übermaßen begabte Schweizer Dichter (Bodmer und Breitinger), die sich an den freieren Vorbildern der Engländer, besonders an Milton, gebildet hatten, in einigen ästhetischen Schriften für Phantasie, Leben und Wahrheit gegen die starre tote Regel zu Felde zogen, griff Gottsched den Fehdehandschuh auf und unterlag. Es ging ein unbestimmtes Ahnen, Sehnen und Drängen durch die Völker deutscher Zunge, ein Lechzen nach Natur, noch kein Schrei, nur erst ein halb unterdrücktes Gebet. Die Jugend insbesondere fiel den Schweizern zu, und Gottsched stand vereinsamt und allein. Es war der erste prinzipielle Sieg, den die Natur errungen, noch nicht durch ein Dichtwerk, nur erst durch theoretische Arbeit. Bald aber siegte auch die Poesie unter der Fahne der Natur, der sich die Schönheit und die reinste Empfindung innig verband. Uebermals gefellte sich ihr die Kritik, um die falschen Götzen zu zertrümmern, und in diesem Ansturm, in welchem der berühmte Schweizer Naturforscher und Dichter Albrecht von Haller und der lebenswürdig heitere Hagedorn als die ersten schritten, ging es fort. Poetisches, zugleich deutsches Empfinden hier, scharfe helle Einsicht und Aufklärung dort, bis die Stätte für die Sänger des Messias, für Klopstock, bereitet war.

Ein Name, einst auf Aller Lippen und in Aller Herzen und wie fremd jetzt dem Bewußtsein, selbst dem Ohre auch der Gebildeten! Und doch ist seit der Blütezeit unsrer mittelalterlichen Dichtung in diesem ungewöhnlichen Manne die erste kräftige, große Dichterseele, das erste wirkliche durchgebildete poetische Genie wieder

auf dem Plan erschienen. Weit über sein eignes Können hinaus sind die Anregungen, die seine bedeutende, gebietende, ein wenig herrschbegierige Persönlichkeit gab, fruchtbar gewesen und geblieben. Ein inneres Bedürfnis, sein deutsches Herz führten ihn dazu, die Götter des griechischen Olymp aus unsrer Vorstellungswelt mehr zu verbannen und ein Vorläufer Richard Wagners auf die altgermanischen Nornen, auf Odin, Freya und Thor zurückzugreifen. Die Schwärmereien der Liebe und der Freundschaft flossen ihm aus dem Kern einer reinen liebenswerten, treuen Seele. Und das lebendigste Naturgefühl war ihm nicht minder angeboren, das echteste Zeugnis für den Dichter in ihm, dem stets doch die schönste Krone versagt bleibt, wenn ihm nicht, nach Goethes „Faust“, die Kraft gegeben ist, der Natur in die tiefe Brust „wie in den Busen eines Freundes zu schauen“. Dem empfindsamen Zuge gemäß, der sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu sentimentalen Orgien steigerte, nimmt auch bei ihm das Gefühl zu Zeiten den übertriebensten Ausdruck an. Aber so verstiegen uns Worte und Vorstellungen oft scheinen — es ist nichts unechtes an ihnen, so wenig wie der elegische Hauch, jenes Bittern der Schwermut, das durch seine Saiten klingt. Empfänglich für die Freuden der Erde — betrachtete er sich doch, wie Goethe meinte, als einen Stellvertreter höherer Wesen, als Gast unter den gewöhnlichen Sterblichen. Daher das Gefühl des Alleinseins und der wehmütige Klang in seinen Dichtungen; daher aber auch, wenn er seine Gottähnlichkeit als Last empfand, der Drang, seine Freunde höher zu stellen als sie waren, sie zu seiner würdigen Gefährten künstlich heran zu bilden und in enthusiastischen Lobgesängen weniger die wirklichen Menschen von Fleisch und Blut als das Idealbild zu verherrlichen, das seine Phantasie sich von ihnen geschaffen. Alles erblickte er im Licht einer starken Subjektivität, der ihn beherrschenden lyrischen Stimmungen und Vorstellungen, unter denen er in Gedichten wie Briefen seine Getreuen zu betrachten liebte.

Da sieht Klopstock den dichterischen Genossen Schmidt im Geist bei einer jungen Tanne stehen, die er in seinem Namen umarmte, oder Schmidts Schwester, als Fanny eine der vergötterten Geliebten des Dichters, auf einem Strahl der Abendsonne

durch die Bäume schlüpfen. Cramer und seine Gattin folgen einer himmlischen Stimme, die sie von einem Berge voll heller Morgenwolken hören. Gleim geht mühsam an einem Bache hin und weint, weil er Kleist (den Frühlingsfänger Ewald von Kleist) so lange nicht begrüßt hat. Gärtner und Frau sitzen auf hellgrünem Rasen mit der Miene der Glückseligkeit im Gesicht. Rabener lächelt am Fuß eines Berges und Kleist liegt in dem dunkelsten der Schatten, um die Empfindungen einer Nachtigall nachzuempfinden. Das alles erscheint uns erkünstelt. Und doch waren es Gefühle einer wahrhaften, männlichen Seele, nur vom Zeitgeist gemodelt und von dem lyrischen Gewölk umgeben, das Klopstock um die Wirklichkeit zu breiten liebte. Das aber ist die Art aller Lyriker, die nicht gerade auf Goethes Höhe stehen, und Klopstocks Aufgebot war nur ein andres, als das Matthiffons, Eichendorffs und anderer, der große Patriot sah ja auch sein Vaterland stets im Lichte einer idealisierten fernen Vardenzzeit. Er lebte als Dichter in einer künstlich gehobenen Welt, auf einfacher Warte, und bei aller Originalität und Seelengröße fehlte ihm doch der fest zupackende eigentlich bildende und gestaltende Geist. Er verweilte zu viel in nebelhafter Ferne, um den Dichter herauszukehren, der auf dem Grunde seines Wesens schlummerte, oder, wie Schiller es bezeichnete, Klopstocks Sphäre ist immer das Ideenreich und ins Unendliche weiß er alles, was er bearbeitet, hinüberzuführen. Man möchte sagen, er ziehe allem, was er behandelt, den Körper aus, um es in Geist zu verwandeln — nicht in philosophischen Geist, sondern in göttlichen Odem, den er überall sich regen fühlt —, wie denn sein Ideenreich nicht die großartige Gedankenwelt Schillers, sondern die Religion war. In allem, was er liebt, liebt er zugleich das Höchste: die Gottheit und ihre Offenbarung. Die Religion bleibt ihm Trost in Schmerzen und Täuschungen und das letzte Ziel seines poetischen Wirkens. Wie glücklich werde ich sein, schreibt er an Bodmer, „wenn ich bei Vollendung des Messias etwas zur Verherrlichung unsrer großen und ganz göttlichen Religion werde beigetragen haben! Wie süß und entzückend sind diese Vorstellungen meinem Geiste!“ Die Neigung zur Geliebten ist ihm „edel und heilig“,

und wenn sie nicht erwidert wird, macht es mit seinen eignen Worten einzig die Religion, daß er nicht ganz unglücklich ist. Selbst die Schönheit, die er besingt, erscheint ihm in den Farben der Religion: „heilig und still wie der Sabbath Gottes“; wie nahe liegt da die Gefahr der Gleichförmigkeit, der Monotonie!

Das bestätigt das Werk seines Lebens, der Messias, der ihn von Knabenjahren an beschäftigte. Die biblische Geschichte ist in eine Verserzählung, ein Epos umgeschmolzen, mit freien Auf- und Abstiegen in Himmel und Hölle — aber das eigentlich Epische der Erzählung, die darstellenden Teile sind unpoetisch und unplastisch, und lauten in den schlichten Worten des Neuen Testaments ungleich faßbarer, ergreifender und dichterisch schöner. Stellt man vollends die homerischen Gesänge daneben, womit das Jahrhundert den Klopstock'schen Messias kühn verglich, empfindet man schmerzlich, was dem ausgedehnten Gedichte fehlt. Keine Spur von der ruhigen Sicherheit des griechischen Urvaters der Poesie, von der sachlichen Entwicklung, ebenmäßigen Bewegung und erhabenen Unparteilichkeit, die jedem Dinge, dem größten wie kleinsten, das ihm gebührende Recht gibt. Die Darstellung zerfließt oder stockt vor dem Undarstellbaren, der Herrlichkeit des Reichs über den Wolken oder den phantastischen Schauern der Hölle. Was übrig bleibt, das einzig Reale, ist die Übermacht des Sentimentalen und Lyrischen, und damit ein unaufhörliches Hervortreten der Persönlichkeit des Dichters. Wir besitzen also im „Messias“ nicht eigentlich ein Epos, sondern ein riesengroßes lyrisches Gedicht in epischer Form, und das erklärt zur Genüge, daß der Messias trotz der vorschriftsmäßig ihm gezollten Ehrfurcht, so wenig gelesen wird. Das Hindernis liegt nicht in der Länge des Gedichts — denn man arbeitet sich oft leicht durch eben so umfangreiche Werke durch. Aber ein lyrisches Gedicht von solchem Umfang widerstrebt der menschlichen Genußfähigkeit. So hat der Dichter leider mit den so und so viel Gesängen des Messias eine Mauer aus seinen eignen Werken um sich herum erbaut, die auch standhafte und tapfere Gemüter zurückschreckt. Aber es finden sich doch Einzelheiten von größter Macht und Schönheit darin. Schließlich tut auch die Sprache das ihrige,

für die Klopstock so viel geleistet — aber er handhabt sie wie ein fremdartiges Instrument, eine Riesen-Harfe, darauf er Gottes Lob singt; oft müssen wir sorgfältig aufmerken, ob es denn wirklich noch unsre Sprache ist, die der Dichter singt. Und doch kann auch dieser Wolkenwandler in verständlichen Lauten reden, wenn er seine Höhen einmal verläßt und sich nur der einfachen schlichten Wirklichkeit öffnet. Beim guten Trunk in der Kellerwölbung spricht er, wie sein köstliches und trauliches Gedicht „Der Rheinwein“ beweist, ganz wie ein Mensch, nur wie ein vom dichterischen Gott begnadeter:

Der Rheinwein.

O du, der traute Sohn, der im Golde blinkt,
den Freund, sonst niemand, lad' in die Kühlung ein.
Wir drei sind unser wert und jener
deutscheren Zeit, da du, edler Alter,
noch ungefelert, aber schon feuriger
dem Rheine zuhingst, der dich mit auferzog
und deiner heißen Berge Füße
sorgsam mit grünlicher Woge kühlte.
Jetzt, da dein Rücken bald ein Jahrhundert trägt,
verdienst du es, daß man den hohen Geist
in dir verstehen lern', und Cato's
ernstere Tugend von dir entglühe.
Der Schule Lehrer kennet des Tiers um ihn,
kennet aller Pflanzen Seele. Der Dichter weiß
so viel nicht; aber seiner Rose
weibliche Seele, des Weines stärkere,
den jene kränzt, der flötenden Nachtigall
erfindungsvolle Seele, die seinen Wein
mit ihm besingt, die kennt er besser,
als der Erweis, der von Folgen triefet.
Rheinwein, von ihnen hast du die edelste,
und bist es würdig, daß du des Deutschen Geist
nachahmst; bist glühend, nicht aufflammend,
taumellos, stark, und von leichtem Schaum leer.
Du duftest Balsam, wie mit der Abendluft
der Würze Blume von dem Gestade dampft,
daß selbst der Krämer die Gerüche
athmender trinkt und nur gleitend fortschifft.

Freund, laß die Hall' uns schließen; der Lebensduft
 verströmet sonst, und etwa ein kluger Mann
 möcht' uns besuchen, breit sich setzen,
 und von der Weisheit wohl gar mit sprechen.

Nun sind wir sicher. Engere Wissenschaft,
 den hellen Einfall lehr' uns des Alten Geist!
 Die Sorgen soll er nicht vertreiben!

Hast du geweinte, geliebte Sorgen,

laß mich mit dir sie sorgen. Ich weine mit,
 wenn dir ein Freund starb. Nenn ihn: so starb er mir.

Das sprach er noch: nun kam das letzte,
 letzte Verstummen; nun lag er tot da!

Von allem Kummer, welcher des Sterblichen
 kurzichtig Leben nervenlos niederwirft,
 wärst du, des Freundes Tod, der trübste,
 wär' sie nicht auch, die Geliebte, sterblich.

Doch wenn dich, Jüngling, andere Sorg' entflammt,
 und dirs zu heiß wird, daß du der Barden Gang
 im Haine noch nicht gingst, dein Name
 noch unerhöht mit der großen Flut fließt:

so red'! In Weisheit wandelt sich Ehrbegier,
 wählt jene. Torheit ist es, ein kleines Ziel,
 das würdigen, zum Ziel zu machen,
 nach der unsterblichen Schelle laufen.

Noch viel Verdienst ist übrig. Auf, hab' es nur;
 die Welt wirds kennen. Aber das edelste
 ist Tugend. Meisterwerke werden
 sicher unsterblich, die Tugend selten.

Allein sie soll auch Lohn der Unsterblichkeit
 entbehren können. Atme nun auf und trink.

Wir reden viel noch, eh des Aufgangs

Kühlungen wehen, von großen Männern.

Und wenn das öffentliche Leben rauh und häßlich des Dich-
 ters erträumte Welt zu Schanden macht, bemächtigt sich auch
 seiner weltflüchtigen Seele plötzlich ein sehr realer, menschlicher
 Born. Er hat den Freiheitsmorgen der französischen Revolution
 im wundervollsten Odenschwung begrüßt; als aber die Woge der
 Aufklärung in ungeheuren Blutlachen endigte, wettete er gegen
 Murat und sein Gelichter in Worten, deren jedes ein Dolchstoß
 wie der Charlotte Corday's ist. Aber auch zu den Gefrönten

führt ihn seine freie Sprache. In dem dramatisch bewegten Gedichte „Der Fürst und sein Rebzweig“ reißt er rücksichtslos die Decke von der buhlerischen Schande, die sich auf vielen Thronen, auch in Deutschland, breit machte. Er stellt die Herren bloß in ihrem ohnmächtigen Bittern vor dem andrängenden Volke, das sich zu etwas Besserem berufen fühlte, als nur zum Fußschemel der Mächtigen, und das inzwischen längst errungen hat, was es damals ersehnte:

Der Fürst und sein Rebzweig.

K.: Warum wirst du so ernst?

F.: Was fragst du mich? geuß den Krytall mir voll des blinkenden goldenen Weins!

K.: Aber du nimmst ihn ja nicht.

F.: Was quälst du mich! Wecke der Laute leisesten Ton und singe dein Lied.

K.: Ach, ich sang, und du hörtest mich nicht.

F.: Du hättest gesungen? Eile jetzt, dort Rosen streun.

K.: Rosen sollt' ich streun, daß du sie nicht sähest? Was gehn dich jetho Lieder, was Rosen dich an!

Hör', es wiehert unten dein Roß, aus der Burg dich zu tragen

Zu der Schar, die Schlachten uns spielt,

Zu der Jünglinge Reihn mit blankem Gewehr, das dem Blitz gleicht,

Wenn sie mit rascher Eile sich drehn.

Warum wirst du noch ernster, da ich die Krieger dir nenne?

Trüber als erst? sinkst tiefer in Gram?

Warum blickst du so wild? Was siehest du? siehst du Erscheinung?

Nahet dir eine Totengestalt?

F.: Keine Totengestalt, der abgeschiedenen Geister

Keiner, aber dennoch ein Geist,

Ha, der schreckliche Geist der Freiheit, durch den sich die Völker

Jetzt erfrechen zu sehn, was sie sind!

Welcher Zauber beschwört und bannt ihn hinab in des stummen Kerfers Nacht, aus welchem er kam?

Weh' mir! wo ist, der sich an den hundertarmigen Riesen, hundert-äugigen Riesen sich wagt?

Das sind Meisterschöpfungen, Genieflammen, die nie zu lodern und zu wärmen aufhören! Uns zeigt er sich gerade in dieser realistischen Welt als der berufene, große Dichter. Aber die Zeit damals bedurfte eben dessen, was uns heute fern gerückt ist: des sentimentalen, erhaben-religiösen Zuges seiner Dichtung,

und die, man möchte fast sagen, theoretische Vaterlandsliebe nützte dem Volke und der heranwachsenden Jugend mehr als ein oder das andre vollendete Gedicht. Und er war der Mann, sich eine Schule zu schaffen. Auf ihn schwuren die Jünglinge, die sich als Göttinger Hainbund zusammenschlossen, Voß, der zarte Hölth, die Brüder Stolberg, Voie und Miller. Deutsche Kraft, Sitteneinheit und Bardenbegeisterung waren die Stichworte ihres Bundes. Sie tanzten im Reigen um eine Eiche, gelobten sich ewige Treue, riefen Mond und Sterne zu Zeugen an und feierten den Geburtstag ihres Meisters und Schutzherrn Klopstock wie den Tag eines Heiligen. So beging die Ruhmseligkeit des Jahrhunderts unter seinem Zeichen ihr wunderliches Fest. Es war der natürliche Rückschlag gegen den Druck, den die steife französische Etikette auf die Empfindung ausgeübt hatte. Jetzt flossen die Herzen über — was Wunder, daß die Dämme brachen. Und Jugend, die nicht Schmerz und Lust ekstatisch fühlt, ist doch nur übertünchtes Greisenthum, ein grün angestrichener Winter.

So heiß die jungen Hainbündler Klopstock wie ihren Hohenprieester, ja Gott verehrten, so bitter haßten sie den heitren, liebenswürdigen Wieland, den zweiten der Großen, die Größeren den Weg bahnten — eine ariostische Natur, neben dem Dyrker Klopstock der geborene Erzähler, ein wenig redselig, eine Scheherazade in Mannsgestalt. Aber die Göttinger Dichterjünglinge sahen in ihm den Gottseibeiums und hätten ihm selber am liebsten das Schicksal bereitet, das sie seinen Werken zuteil werden ließen: ein Ende auf dem Scheiterhaufen. Daß er das Gewand eines orthodoxen Bußpredigers, dem sogar die harmlosen schäferlichen Wein- und Liebeslieder des guten Uz ein Greuel waren, auszog, konnte ihm doch niemand verdenken. Aber das Gesetz des Gegensatzes führte ihn ein wenig zu weit nach links, und er spielte sich, in seinen Dichtungen weit mehr als in seinem Leben, auf den sanguinischen Taugenichts hinaus, dem alles erlaubt schien was gefiel, unter Umständen also auch Zweideutigkeiten, verfängliche Situationen und liederliche Gefinnungen. An dergleichen Dinge war man von Frankreich her gewöhnt — aber der neuen Jugend war das Landesverrätere, nicht nur Lästerung des Heiligen, und der prachtvolle Grimm,

womit Hölty und die Stolberge das Unreine und Lüsterne mit Stumpf und Stil auszurotten brannten, macht uns doch das Herz vor Freude klopfen. Es war gewiß töricht und übertrieben, aber es war das Tun reiner Toren, die unter der schönen Hülle der Verführung die Sünde witterten, unter der Rundry die Hexe, wie Wagner sie im Parsifal schildert. Und dies hohe Vorgefühl vom Weibe, diese Keuschheit des Herzens machte sie blind gegen die Größe und Bedeutung des lachenden Epikuräers. Denn auf seine Art hatte auch Wieland ein Heilswerk an unsrer Dichtung zu vollziehen, minder tief, aber nicht weniger weit als Klopstock. Wenn die Alten von Sokrates rühmten, daß er die Philosophie vom Himmel in die Wohnungen der Menschen geführt, dann gebührt Wieland kaum ein geringeres Lob. Klopstock zog seine Hörer, ohne ihnen Erholung zu gönnen, zu der Höhe des Berges empor, von dem er predigte — Wieland lehrte die deutsche Muse menschlich gefällig reden und sich irdischer Sitte ohne Sprödigkeit und Ziererei anzubequemen. Seine Weisheit ist: genießen, was Natur und Schicksal gewähren, den Rest leicht entbehren, nicht immer von der Tugend reden, sondern sie üben, wie er hinzufügt, „ohne Sold und aus Geschmack“, und zuletzt die Welt weder für ein Elysium noch für eine Hölle halten. Das waren gute Gegengewichte gegen die Klopstocksche Wucht und Schwere, und wenn es Wieland wirklich in einigen seiner Erzählungen mit Anstand und Schicklichkeit nicht immer genau genommen, so hat er mit seinen graziösen Dichtungen doch schlimmere Einflüsse verdrängt und der Poesie den Zutritt in die Salons und weiteren Kreise der gebildeten Welt eröffnet — und das war auch ein wichtiges Vermittlungswerk. Denn ohne ihn hätten sich die Franzosen noch länger bei uns eingenistet, und die deutsche Sprache ihr Ziel, zum Organ der Gesellschaft erhoben zu werden, noch langsamer erreicht. Auch hat der heitre Mann, der Goethe und Schiller mit neidloser Liebe in sein Herz schloß, als Klopstock, Lessing, Herder sie übersahen oder sich von ihnen abwandten, seine pikanten Gelüste schließlich überwunden und uns im „Oberon“ ein Juwel der erzählenden Gattung geschenkt, die er liebte: ein Epos, das zwischen Ernst und Scherz leis und luftig die phan-

tastische Brücke schlägt. Hier hat sich sein leichter Sinn poetisch erhoben, hier wird die oft absichtliche Nachlässigkeit seines Ausdrucks zwanglos anmutige Natur. Schon die freie und doch immer wohl lautende Versbehandlung sollte man ihm danken, in der er immer seinen Stoff klar und anschaulich und die Charaktere faßlich und deutlich umrissen gibt. Herrlich beschwingt beginnt sein „Oberon“:

„Noch einmal sattelt mir den Hippogryphen, ihr Musen,
 Zum Ritt ins alte romantische Land.
 Wie lieblich um meinen entfesselten Busen
 Der holde Wahnsinn spielt! Wer schlang das magische Band
 Um meine Stirne? Wer treibt von meinen Augen den Nebel,
 Der auf der Vorwelt Wundern liegt?
 Ich seh' in buntem Gewühl bald siegend, bald besiegt
 Des Ritters gutes Schwert, der Heiden blinkende Säbel.“

Das rauscht und klingt! Auch die größten Meister der Sprache haben schönere Worte nicht gefunden und köstlichere Strophen nicht gefügt. Bedeutende Probleme sind seine Sache nicht. Aber in seinem Bereich ist er das Muster eines dichterischen Erzählers, jüngeren Dichtern ein Vorbild geworden; das alte steife Epos im Stil des Zachariä'schen „Renommisten“ hat er verdrängt, und leicht lassen sich seine Spuren bei Goethe und den Romantikern wiederfinden.

Das Schicksal sorgte übrigens dafür, daß der empfindsamen Regung des Jahrhunderts noch ein andres Gegengewicht in der Kritik erwuchs und daß zum Vorteil beider der Verstand der Empfindung die Hand reichte. Was Klopstock und Wieland mit entgegengesetzten Mitteln angebahnt, das Ausländische entweder ganz zu verbannen oder es mit deutschen Lebensfarben zu umkleiden, führte Lessing planvoll weiter, ein Streiter, der mit der Schärfe des Geistes und der Kenntnis der Dinge den Mut der Wahrheit verband und der zugleich über etliche goldene Pfunde echter Dichtergabe gebot, wie er sie selbst sich kaum zugestehen wollte und wie seine Verkennen sie ihm töricht genug absprechen. Um ihn sammelten sich alle Freunde des Fortschritts in größerer oder geringerer Nähe, aus allen Gebieten geistiger Strebungen: Theologen und Philosophen, Kritiker und Dichter, Pädagogen und

Staatslehrer. Auf allen Gebieten brach er den Stolz der gelehrten Sophistik, bekämpfte den französischen Einfluß und stritt mit einer Klarheit ohne Gleichen, in Worten, die seinen Gedanken kristallhelle und schwertscharfe Waffen waren, gegen jede Halbheit und Ungründlichkeit, Borniertheit und Aufgeblasenheit in Leben und Denken, Wissenschaft und Kunst. Er war zum Urtheil berufen und beglaubigt durch seine Werke, den Laokoon, die Hamburgische Dramaturgie, und seine Dramen selbst. Denn als wollte der Himmel uns plötzlich auf allen Gebieten zugleich beschenken, trat neben den Lyriker Klopstock, den Epiker Wieland, in Lessing ein Dramatiker, wie ihn das aus der Nebelwelt und dem Versaillesertum nach Licht und Wärme ringende Jahrhundert brauchte: hell und besonnen auch in den Wirbeln der Leidenschaft. Auch er bewegt sich in seinen ersten Komödienversuchen — der Freigeist, der Misogyn, die alte Jungfer, die Juden — noch im französischen Gleise, aber sobald er sich größeren Formen und Stoffen zuwandte, kam ihm auch die klarste Erkenntnis dessen, was not tat, und sein erster Schritt schon trug die wichtigsten Folgen. Es war jene Tragödie, deren Stoff er dem Engländer Richardson entlehnt hatte, Miß Sara Sampson, womit er zum erstenmal, von Diderot beeinflusst, bewies, daß sich tragische Stoffe nicht nur im Bereich der Kronen finden lassen, sondern daß das Leben überall, wo man es packt, interessant und an Erschütterungen reich ist. Uns erscheint das selbstverständlich — damals war es eine Offenbarung. Miß Sara Sampson ist das erste bürgerliche Trauerspiel der Deutschen. Inhaltlich ist sie wohl noch allzu stark von der Sentimentalität der Zeit beeinflusst, und unter dem Schwall der Worte und Tränen verschwimmen Handlung und Charaktere — aber in technischer Beziehung beweist sie glänzend, mit wie genialer Klugheit Lessing dem deutschen Drama eine Form zu finden wußte, die unsrer Bühne zum Heil gereichte, weil sie dem Volksgenius entgegen kam. Bei den Franzosen galt im Drama das strenge Gesetz der sogenannten drei Einheiten: der Zeit, des Raumes, der Handlung. Die Dekoration durfte während des ganzen Stückes nicht wechseln, die Handlung einen Zeitraum von 24 Stunden nicht überschreiten. Bei engherziger Befolgung

dieser Regeln war dem Drama nur ein kleines Grenzgebiet gesteckt; ein so peinliches Gesetz hatte nur eine äußerst monotone Handlung oder eine künstliche und verzwickte Motivierung zur Folge, davon nicht zu reden, daß sich die Personen des Dramas immer auf irgend einem neutralen Raum zusammenfinden mußten, ohne daß man recht weiß, was sie dort zu suchen haben. Diese Übelstände hatte Lessing scharf und spöttisch bekämpft und auf Shakespeare, den königlich Freien, als auf den großen Lehrmeister aller Dramatik hingewiesen. Aber weise eignete er sich von den Franzosen eine möglichst geschlossene, unzerstückelte Handlung an, und war vor der szenischen Zersplitterung, die sich bei Shakespeare aus dem Charakter seiner Bühne naturgemäß ergab, wohl auf der Hut. Er begnügte sich damit, die Szene von Akt zu Akt, niemals aber während des Aktes wechseln zu lassen und immerhin hat er in der äußeren Führung der Handlung mehr von den Franzosen als von Shakespeare gelernt, der für die Charakteristik das große Vorbild gab, sofern ihn nicht Natur und Wahrheit unmittelbar die Wege dahin wiesen. So vereint sich in seinen Werken die straffe Zeichnung der Charaktere mit einer meisterlichen Szenenführung. Eine unerbittliche Konsequenz waltet in den dramatischen Begebenheiten, die sich doch wiederum nur aus den Charakteren ergeben; daher nun auch die Schärfe der nur selten in Spitzfindigkeit ausartenden Motivierung, und ein Dialog, wie er feiner geschliffen und ziseliert nicht gedacht werden kann. Was Wunder, daß ein solcher Mann, überlegen durch Geist und unanfechtbar durch Wahrhaftigkeit, Zeitgenossen und Nachlebenden das große Muster wurde und daß Goethes und Schillers Nachruf in den Zeiten für den Kritiker und den dramatischen Dichter galt:

„Dormals im Leben ehrten wir dich wie einen der Götter,
Nun du tot bist, herrscht über die Geister dein Geist.“

In seinem letzten Werk kam Lessing in der Erweiterung des Szenengefüges Shakespeare noch näher, und nahe auch der Natur, die ihre Sonne über Böse und Gute scheinen läßt, wie die Sonne des Friedens im „Nathan“ Gerechte und Ungerechte bescheint. Kopf und Herz, die beiden großen Regungen des Jahrhunderts, die Empfindung und Aufklärung, halten sich hier im Gleichgewicht.

Aber auch im Geiste des Deutschtums hat der große Mann mit seinem Pfunde gewuchert. Goethe nannte die „Minna von Barnhelm“ die reifste Ausgeburt des siebenjährigen Krieges. Diese Schöpfung neben die Bardengesänge Klopstocks gestellt, zeigt den Fortschritt, den die nationale Kunst inzwischen gemacht. Bei Klopstock ist alles noch idealisierende Allgemeinheit, ein Vaterland der Vergangenheit, wie es im Grunde nie existiert hat — hier, bei Lessing, in dem Soldatenstück, der feste Griff in die Gegenwart, Menschen, die damals alle Welt kannte, die Witwen gefallener Soldaten, ritterliche Offiziere und die Marodeure des Krieges, und hinter der bunten und geistreichen Verschlingung der Handlung der König selbst, dem Preußen Sieg auf Sieg und einen ungeahnten Aufschwung verdankte.

Der große Friedrich ist es darum auch, dem wir, wenn auch nur mittelbar, einen der stärksten Impulse zum Wachstum unsrer jungen Kunst verdanken. Er war zwar ein Verehrer der Franzosen und vergötterte Voltaire, dessen scharfer Verstand in der Berührung mit dem seinen ein Heer von Funken stiebte; was er von deutscher Literatur in seiner Jugend kennen gelernt, war nicht dazu angetan, ihn sonderlich zu erbauen, und frühzeitig mit sich fertig, verschloß er sich gegen die neuen und größeren Propheten. Aber er hat doch den deutschesten und tiefsten aller Tonmeister, Bach, zu sich nach Sansjoui geladen, und den einfachen Gellert hoch über den dünkelfhaften Gottsched geschätzt. Lessings Minna ist ihm zwar nicht nahe getreten und Goethes Götz hat er um der zerstückelten Form, des Übershakespearens willen, gehaßt — und wenn auch unsrer Literatur ein Glück aus Friedrichs Förderung hätte erwachsen können, so soll man von einem großen Manne nicht alles verlangen. Er gab unsrer Dichtung den Inhalt, in den Gleimschen Kriegsliedern konnte der erste Grenadier in der patriotischen Lyrik erscheinen und Lessing den Stoff zu einem Meisterwerk der Lustspielsdichtung aller Zeiten gewinnen. Die Herzen fühlten, daß der Monarch trotz tyrannischer Launen doch dem Volkswohl seine tiefste Teilnahme schenkte. Und wie er Despot war, um seinem Volke zu nützen, so dachte er französisch, um besser deutsch zu handeln, und liebte den gallischen Geist, um

den deutschen zu beleben. Die himmelstammten Genies durchkreuzten freilich seine Pläne — denn mit ihnen hatte er nicht gerechnet, und bald gab es in der That nichts Hohes und Schönes mehr, wofür die deutsche Sprache nicht Ton und Melodie besessen.

Man muß aber auch gerecht gegen den Einfluß der Franzosen sein. Er ließ sich nicht ganz brechen und manche nützliche Anregung ging, nicht nur im Drama, von ihm aus. Zwar der steife Popsstil in unsrer Literatur war nun glücklich überwunden, und das Nationalgefühl mußten die Deutschen von sich selber lernen. Aber die Rückkehr zur Natur und die Emanzipation des Gedankens entwickelten sich bei unsren Nachbarn im Westen zu einer reichen überall hin verstreuten Saat. War der Nationalismus in Voltaire auf die Spitze getrieben, zerfetzend, zerstörend, aber auch reinigend und fördernd, so trat in Jean Jacques Rousseau der begeisterte Naturapostel auf, der die verdorbene Gesellschaft in den Urzustand zurückzuführen begehrte, der Heiland aller Freidenker und naturfreundlichen Seelen in Europa, den eine unkluge Verfolgungswut auch zum Märtyrer seines Vernunftevangeliums machte. Er mußte flüchten von Ort zu Ort und zog, schon im Begriff einer Einladung Friedrichs nach Potsdam zu folgen, nach kurzer Überlegung mit einigen Freunden nach England, um endlich doch nach Paris zurückzukehren.

Noch eine andre Macht war von der britannischen Halbinsel auf das Festland gezogen: der unsichtbare, aber gewaltige, herrschmächtige Geist eines Toten, Shakespeare. Der hatte nur noch gefehlt, um die Jugend, die sich an den Ideen Rousseaus berauscht und längst mit Klopstock, Wieland und Lessing dem französischen Regelzwang abgetan hatte, vollends zu begeistern. Lessing hatte die verwandten Bezüge herausgespürt, die Shakespeares Genius mit unsrem Nationalgeist verbinden, Wieland hatte ihn ins Deutsche übertragen, und so voll von Mängeln dieser Versuch war — er wurde mit Begierde verschlungen. Hier fanden die Sänger des neuen Dichterfrühlings, was sie ersehnt: den scheinbar von jeder künstlerischen Regel losgeketteten freien Dichtergeist, und, wie es immer geht, ahmten sie gedankenlos nur sein Äußeres nach, die völlig verkannte anscheinend ganz willkürliche zerrissene

Komposition seiner Dramen. Sie sahen eben nur Freiheit, Ungebundenheit, und das gefiel wie Alles, was nach Johann Heinrich Voß „empörerisch gegen das Regelbuch“ war. Schon dieser und mit ihm die übrigen Göttinger hatten Shakespeare mit Begeisterung in ihren Herzen empfangen, aber alle, selbst der geniale Bürger, standen doch bis zu einem gewissen Grade unter der Botmäßigkeit Klopstocks, dessen Wolkenwelt nicht die Erde des britischen Antäus war. Größere Macht erlangte Shakespeare dafür über eine Schaar von Jünglingen, die sich in Straßburg als Studenten zusammengefunden hatten und in denen Alles zum Ausbruch kam, was „empörerisch gegen das Regelbuch“ war. Ungenierte Rücksichtslosigkeit galt ihnen als Vorrecht des Genies, das sich Alles erlauben durfte. Begabte Menschen, aber Strudelhöpfe, die Genialität mit Berrücktheit verwechselten und bedeutend zu sein glaubten, wenn sie die Nacht mit dem Tage vertauschten, im wunderlichsten Anzug durch die Straßen zogen, beim Wein die Melancholischen spielten und bei einer Trauerfeier eine Lache aufschlugen. So waren auch die Helden dieser Männer und Jünglinge Stürmer und Dränger, wie man sie nach dem Schauspiel eines ihrer bedeutendsten Genossen, Klingers, genannt hat, der selber von forzierter, gesuchter Genialität, im Grunde eine kernhafte Natur, die sich später zurecht fand, war, mehr erhitzter Verstand als wirkliches Talent, ohne starke Phantasie, mit desto stärkerer Absicht zum Barocken. Auch Reinhold Venz, dessen entsetzlicher „Hofmeister“ mit Unrecht als Geniezeugnis gepriesen und dessen zweites größeres Schauspiel „Die Soldaten“ von der „Kindermörderin“ seines dichterischen Genossen Wagner weit übertroffen wird, gehört zu ihnen, mit Daniel Schubart, Maler Müller und dem Unsterblichen, der bald um mehr als Haupteslänge über Alle hinauswuchs: Goethe. Und unter, fast auch über ihnen stand, wie Klopstock über den Hainbund, Herder, der Pfadfinder und -Ebner, das Szepter der Wissenschaft und der Kritik führend, leitend, mäßigend, wohl auch abkühlend. In ihm verbinden sich noch einmal die Elemente, die in der Werdezeit unsrer klassischen Literatur durcheinander gären, um neue Lebenstriebe zu erzeugen: die Stärke des Naturempfindens, die Freiheit

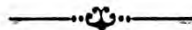
des Gedankens, das Deutschtum. Nur daß sich Verstand und Gefühl in ihm stets in einer Art trüber Mischung befanden. Er schwankte zwischen dichterischer Anschauung und logischer Haltung und sprang unvermittelt von der Empfindung in den Gedanken, vom Gedanken in die Empfindung. Unplastische Dunkelheit, Klopstockische Dämmerung, brausende Unruhe neben prosaischer Nüchternheit: eine Disharmonie, die ihn selbst des Friedens beraubte und in seinen alten Tagen zusehends verbitterte. Er war so recht der Mann, was Klopstock und Lessing gewirkt, der heranwachsenden Jugend mit der Energie der Genialität zu vermitteln und die beiden Hälften des Jahrhunderts, die schon entschwundene und die aufblühende Zeit, zu verbinden; und bei der ungeheuren Macht, die seine Persönlichkeit auf Jüngere ausübte, auf Goethe z. B., der ihm blindlings wie Alcibiades dem Sokrates anhing, war Herder seines Sieges immer gewiß, so lange es galt, den Lehrer und Bildner zu spielen. Als er aber dieses vermittelnden Täuferamtes gewaltet, war es mit ihm vorbei, und für das Neue, das er selbst hatte herbeiführen helfen, war er ohne Verständnis und Liebe. Er lehnte es schroff und feindlich ab. Goethes und Schillers Meisterwerke fanden nicht Zugang zu seiner Seele. Aber dem Deutschen in ihm sollte allein schon ein Wort wie das folgende unvergessen sein: „Jedem Landesherrn und seinem Lande muß daran gelegen sein, daß das Mißverhältnis der Provinzen Deutschlands gehoben werde. Es muß ihnen daran gelegen sein, daß allenthalben, wo man in Deutschland lebt, man auch zu Deutschland gehöre.“

So standen Menschen und Dinge, als die Stunde für die großen Genies gekommen war. Der deutsche Geist war angefacht, verkündet, betätigt — aber wo war Deutschland? Mit einem Griff ließen sich die vielen deutschen Staaten nicht vereinen, und mit einem Schlage ließ sich noch weniger eine deutsche klassische Periode im Sinne der Nibelungen- und Minnesingerzeit schaffen. Da taten die herrlichen Männer, die nun kamen, mehr: mit kühnen, stolzen Augen schauten sie und mit dem Schwung ihrer großen Seele schwingen sie sich über die Schlagbäume und Ländergrenzen hinweg. Sie gaben der Dichtung ein Menschenantlitz,

daß sie Aller Herzen, die Herzen der Welt gewinne und in ihren Werken dafür Zeugnis ablege, daß der künstlerische Genius mit seinen höchsten Gütern lange kargt, um sie dann aus voller Schale auf einige auserwählte Häupter zu verschwenden, die „erhellte glänzen, wie der Fürsten einsame Häupter“,

„und Aurora berührt sie
mit den ewigen Strahlen
als die ragenden Gipfel der Welt“. —

Dies Alles ist gleichsam nur eine Ouverture. Viele Töne, hier nur leicht angeschlagen, werden später wieder erklingen, und die beiden Hauptmotive, Empfindung und Aufklärung, Herz und Verstand, Synthese und Analyse, sich zu riesigen Formen in zwei Doppelpaaren auswachsen: in Carl und Franz Moor und in Faust und Mephistopheles, die über die Enge eines Dramas in die Weiten der Welt und der Menschheit greifen. Es ist nur erst ein Postament aufgestellt mit einem vielleicht zu figurenreichen Relief, aber diese Figuren grüßen Alle zu den großen Beiden hinauf, für die das Postament errichtet ist: Goethe und Schiller.



Die deutsche Ballade.

Man würde Mignons Lied „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn“, in dem sich nicht der leiseste Ansaß zu einer Handlung findet, kaum eine Ballade nennen. Es ist ein monologischer Gesang des schönen, trauernden Kindes, das seine Fragen nur im Geiste an den, der ihr Beschützer, Vater und Geliebter ist, richtet. — „Kennst du das Land?“ — „Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach?“ — „Kennst du den Berg mit seinem Wolkensteg?“ — und sie selbst antwortet „Dahin, dahin möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn“. Und dennoch hat Goethe selber dies Gedicht eine Ballade genannt: so steht es, vom Boden des Romans, dem es angehört, dem „Wilhelm Meister“, losgetrennt, in des Dichters „Gesammelten Werken“. Unter derselben Bezeichnung vereinigt Goethe mit so monumentalen Dichtungen wie „Die Braut von Corinth“ u. a. auch „Das Blümlein Wunderschön“, jenes Gespräch des gefangenen Grafen mit den Blumen, die seinen Kerker umblühen, das entzückende Hochzeitslied „Wir singen und sagen vom Grafen so gern“, den „König in Thule“, die Spinnerin „Als ich still und ruhig spann“ und das liebliche kleine „Weilchen“, das durch Mozarts Komposition vollends unvergeßlich geworden ist: „Ein Weilchen auf der Wiese stand“. Andererseits stellte Goethe ein dem „Weilchen“ so nah verwandtes Gedicht wie „Gefunden“ („Ich ging im Walde so für mich hin“) unter die „Lieder“. In beiden Gedichten ist gleichviel Handlung: hier ist es das verborgene Blümchen, das sich nach der Liebe der jungen Schäferin sehnt und noch im

Sterben jauchzt, als es unter dem Fußtritt der Achtlosen zusammenbricht „Und sterb' ich denn, so sterb' ich doch durch sie, Zu ihren Füßen doch“ — dort fleht ein zum ähnlichen Geschick verurteiltes Pflänzchen: „Soll ich zum Welken gebrochen sein?“, worauf es der Dichter mit allen Wurzeln ausgräbt und ihm daheim die freundliche und gedeihliche Stätte bereitet. Der Unterschied liegt in dem „Ich“, womit das „Gefunden“ anhebt, „Ich ging im Walde so für mich hin“. Aus des Dichters Seele heraus, nicht aus einer andern, sei es auch nur die Seele eines Weichens, ist das Gedicht entstanden — ein rein subjektives, rein lyrisches Gedicht, nichts ist in ihm, was sich entäußerte, was eine Handlung, eine Entzweiung der eigenen Persönlichkeit wäre, und dieser Unterschied hat Goethen zur Trennung der Balladen von seiner lyrischen Dichtung genügt: ein jedes Gedicht, das nicht den Charakter der ganz subjektiven Gefühlsergießung trägt, wo nicht nur der Dichter als solcher und von sich spricht, war ihm, wenn es sich im übrigen nur in knapperen Formen hielt und sich in Strophen gliederte, eine Ballade. Diesen Zug der „Verwandtschaft“ tragen nun allerdings sowohl Mignons Lied „Kennst du das Land, wo die Citronen blühen“, der „Rattenfänger“, die „Spinnerin“, „Ritter Kurts Brautfahrt“, „Das Weichen“, wie „Der Erbkönig“, „Der Gott und die Bajaden“ und „Die Braut von Corinth“. Überall teilt uns der Dichter nicht mit, was ihm die Seele erfüllt, was er erlebt, was ihm widerfahren; er kündigt die Erlebnisse, die Empfindungen anderer — und ist diese Unterscheidung, wie sie Goethen fraglos vorgezeichnet, auch sehr allgemein und summarisch, so trifft sie doch vollkommen sicher einen Zug, der die gesamte Balladendichtung von der reinen Lyrik trennt: die Ballade singt durch des Dichters Mund die Gefühle und Erlebnisse anderer; sie singt, denn fast alles, was diesen Namen trägt, auch die prächtigsten und großartigsten Werke, verzichten nicht auf den Strophenbau und den liedartigen Charakter, und die Ballade wird, abgesehen von andern wesenhaften Unterschieden, zur poetischen Erzählung, wenn sich unterschiedlos Vers an Vers schließt und der Stoff nicht durch die Melodie des Rhythmus, durch die klingenden Accente des

Reims sozusagen in die musikalische Sphäre gehoben wird. Freilich genügt diese Definition nicht ganz, und Balladen, die diesen Namen unangefochten tragen, Bürgers „Lenore“ und „Der wilde Jäger“, Schillers „Bürgschaft“, die „Kraniche des Ibykus“, der „Taucher“, „Hero und Leander“, die Balladen Uhlands, Chamisso's, der Annette Droste sind wie von Geisterhauch umwittert, man hört den Schritt des großen gigantischen Schicksals und muß sich sagen, daß bei dem Gemeinsamen, das die Goetheschen Balladen zusammenhält, sie doch durch eine Fülle andrer Züge voneinander getrennt, und daß Mignons Lied und Das Weilchen mit dem Erlkönig ebenso wenig wie mit Bürgers „Ritter Karl von Sichenhorst“ und Schillers „Ring des Polykrates“ verwandt sind. Die Bezeichnung fließt und schwankt, aber statt in die Torheit der metaphysischen Ästhetik zu fallen, aus blauer Luft eine Definition der Ballade zu nehmen und was ihr nicht entspricht zu verwerfen, wollen wir vielmehr sehen, woher der Name stammt und was sich unter seiner Decke bei uns eingebürgert hat.

Name und Inhalt können sich nicht fremder sein wie in diesem Fall. Ballade heißt eigentlich Tanzlied, ballata im Italienischen, spanisch balata, provenzalisch und catalonisch balada, unser deutsches Wort Ball klingt an. Solche Tanzlieder, Madrigale, acht-, zehn- oder zwölfzeilige Strophen verlichter, oft leichter Inhalts, fanden sich bei den südromanischen Völkern des späteren Mittelalters — auch bei Petrarca und bei Dante —, wanderten von Italien nach Frankreich und mit den Normannen nach England. Dort verdrängten sie den in diesen Ländern für das Tanzlied gebräuchlichen Ausdruck Lay und wurden zur festen Bezeichnung für die Lieder der Angelsachsen, jene nordischen Volkslieder, in denen, aus epischen und lyrischen Elementen gemischt und von dramatischen Einschüßeln der dargestellten Personen charakteristisch unterbrochen, die Gemütsstiefe des Nordländers und seine leidenschaftliche Hingabe an die Natur sich in der malerischen, aus Nebeln tauchenden und in Nebeln verschwindenden Landschaft spiegelt, zumeist im musikalischen Refrain. Desdemonas „Singt Weide, grüne Weide“, ist ein rührendes Bild der nordischen Ballade. Samt und sonders waren diese volkstümlichen Dichtungen stro-

phisch gegliedert und für den Gesang bestimmt. Und Poesien solcher Art, Mischungen des Epischen und Lyrischen mit dem Dramatischen, Erzählungen, die zu Gesprächen werden und aus denen das ganze Empfinden des Dichters quillt, gehören zum Urbesitz der Völker; die ältesten Rhapsodien, aus denen sich der Homer zusammenfügte, waren nichts anderes; aus solchen Dichtungen wurde der Kranz des Nibelungenliedes geflochten, und wie für jene frühen Anfänge künstlerischen Schaffens ist das episch-lyrische Lied auch für den Rückgang in der Kunstpoesie charakteristisch: als im Ausgang des Mittelalters den Dichtern zu großen Epen die Kraft versagte, die Kunstlyrik im Meistersang verknöcherte und und das Drama noch in den Windeln lag, da retteten sich die Trümmer der künstlerischen Volkskraft zu den ungeschulten Laien, und in Stadt und Land, aus Feld und Wald ertönten jene gemühtiefen Bürger- und Bauern-, Landsknecht- und Jägerlieder, auf die das Wort Ballade, Volksballade vollkommen anwendbar wäre, obwohl der Name in Deutschland erst weit später, im vorigen Jahrhundert, geläufig wurde, — Dichtungen, nicht so düster, so grauig dissonierend wie die nordischen und englischen Balladen, beruhigter, wärmer, milder, wie es die Landschaft im Herzen Deutschlands ist, aber ein Abbild der Natur wie jene.

Was im Norden zur Ballade, wurde im Süden zur Romanze. Die spanische *lingua romanza*, die aus dem Lateinischen entstandene Mundart des Volkes, gab ihr den Namen, und alle Gesänge in dieser Mundart der *lingua romanza*, alle Volkslieder hießen in Spanien „Romanzen“. Dem Charakter der Südländer entsprechend waren sie von hellerem, lichtvollerem, durchsichtigerem Gepräge als die wesensverwandten Dichtungen der germanischen Völker, minder sprunghaft und gefänglich, formell klarer durchgebildet — aber anstatt von dem Leben und Weben der Natur, von den Geistern in Luft und Wasser, von den zartesten und innigsten Regungen des Gemüts sangen sie von Liebe und Ehre, ritterliche Kinder ihres Volks in ritterlichem Gewande: in Spanien, Italien und Frankreich. Als sich aber in der neufranzösischen Literatur gegen 1700 die Kunstpoesie der Romanze bemächtigte und lyrische *chansons*, woraus fast jeder Handlungsrest ver-

schwunden war, so nannte, Lieder, zu denen die Musiker eine fangbare Melodie erfanden, und als darin vollends in der französischen Oper des 18. Jahrhunderts jedes lyrische Strophenlied Romanze genannt und gar noch eine besondere Gattung französischer Romanzen nach Deutschland verpflanzt wurde, ward der Grund zu einer Begriffsverwirrung gelegt, die jetzt noch andauert. Liest man heutzutage die Worte „Romanzen und Balladen“, dann sind das zwei Zwillingsschwestern, die sich zum Verwechseln ähnlich sehen wie Giroflè und Girofla, und die selbst ihre Väter, die Dichter, nicht voneinander zu unterscheiden vermögen. Die Einen nennen Goethe einen Balladen-, Schiller einen Romanzen-dichter — die Andern sagen das Gegenteil; Heine nannte seinen „Belsazar“ eine Romanze, Andere taufen das Gedicht zur Ballade um. Die Grenzen fließen beständig ineinander — So viel ist aber gewiß, daß eine Bestimmung, wie Goethe sie seinen Gedichten gegeben hat, von keinem, außer ihm selbst, für völlig zutreffend erachtet ist. Ohne den Anfaß zu einer Erzählung, zur Mitteilung einer Handlung, gibt es weder Romanze noch Ballade. Die Ballade legt auf die zumeist in festem Zusammenhang entwickelte und düstere Handlung mehr Gewicht, als die Romanze, die lyrischer gehalten, durch die Form stärker als durch den Inhalt und frischer, sonniger wirkt. Bürgers „Lenore“, Goethes „Braut von Korinth“ sind Balladen — aber Goethes „Sänger“ — „Was hör' ich draußen vor dem Tore?“ trägt die südlichen Züge der Romanze.

Ehe es aber zu dieser Unterscheidung kommen konnte, mußten Romanze und Ballade erst aus ihren Ländern nach Deutschland eingeführt werden. Der gute Gleim, der väterliche Freund aller jungen Dichter in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, fand bei Spaniern und Franzosen Gedichte, die im Stil graziöser Ironie die Motive der Volksromanze, Liebe und Ehre, vortrugen. Gleim ahmte diesen Spöttern diese Romanze so philiströs nach, daß man den Spott nicht mehr merkte, und alle seine Zeitgenossen, selbst Herder, das erste Produkt dieser Art vollkommen ernst nahmen und als Muster einer echten, naiven und wohlgelungenen Romanze aufstellten. Es war die berühmte „Marianne“, oder

wie der vollständige Titel lautet: „Traurige und betrübte Folgen der schändlichen Eifersucht, wie auch heilsamer Unterricht, daß Eltern, die ihre Kinder lieben, sie zu keiner Heirat zwingen, sondern ihnen ihren freien Willen lassen sollen, enthalten in der Geschichte des Herrn Isaaß Velten, der sich am 11. April 1756 zu Berlin eigenhändig umgebracht, nachdem er seine getreue Ehegattin und derselben unschuldigen Liebhaber jämmerlich ermordet.“ Dem Mordgeschichten=Titel entsprechen die Verse. Als Marianne ihrer Mutter ihr Herz ausschüttet, bittet sie, ihrer Neigung für den jungen Herrn Leander günstig zu sein:

„Versprechen Sie mir das, Mamachen,
 Sein Sie so gut,
 Dann weiß ich ja, daß mein Papachen
 Es auch gleich tut —
 Leander — Ach Sie wollten schelten,
 Ich seh es schon —
 Leander, Kind? O nein, Herr Velten
 Sei Schwiegersohn. —
 Du willst ihn nicht? Ich muß nur lachen,
 Sagt die Mama,
 Wir wollen dir den Willen machen,
 Ich und Papa.
 Man schleppt sie fort auf einem Wagen,
 Hält sie ver mummt,
 Man bittet sie noch, Ja zu sagen,
 Und sie verstummt.“

Alles Sträuben hilft nicht, und als „Mama mit schwarzer Lüge“ der Tochter naht, um ihr zu beweisen, daß Leander die Treue gebrochen, willigt die Ärmste ein, Herrn Isaaß Velten zu heiraten. Natürlich kommt nun das Unglück, aber erst nach fünfjähriger Ehe:

„Einst, als sie sich dem Gram ergiebet
 Und einsam sitzt
 Und ihrem Ehemann, den sie liebet,
 Durch Spinnen nützt“ —

kommt Leander, der in fernen Zonen geweilt, zu Besuch. Marianne sinkt in Ohnmacht, und als sie sich erholt, hat sie nur die eine Bitte, der Geliebte möge sie schleunigst wieder verlassen:

„Er eilt, gehorsam dem Befehle
 Urplötzlich fort.
 Ach, seufzt er, ach, geliebte Seele,
 Nur noch ein Wort,
 Ich sterb' um dich, — er faßt im Gehen
 Die Hand ihr an,
 Zum letzten Mal will er sie sehen, —
 Da kommt der Mann.
 Stirb, sagt er, Räuber meiner Ehre,
 Mit tausend Schmerz,
 Er tobt und stößt sein Mordgewehre
 In Beider Herz.
 Der Mann hat keine frohe Stunde,
 Des Nachts erscheint
 Das treue Weib, zeigt ihre Wunde
 Dem Mann und weint.
 Ein klägliches Gewinsel irret
 Um ihn herum,
 Ihn reut die Tat, er wird verwirret —
 Und bringt sich um.“



Dann kommt die Moral:

„Beim Hören dieser Mordgeschichte
 Sieht jeder Mann
 Mit lieblich freundlichem Gesichte
 Sein Weibchen an
 Und denkt: wenn ich's einmal so fände,
 So dächt' ich: nun,
 Die geben sich ja nur die Hände,
 Das laß sie tun.“

In diesem Bänkelsängerton haben Gleim und Genossen noch durch Jahrzehnte gesungen: Marianne war und blieb das klassische Vorbild; und wenn diese fragwürdigen Poeten nun den ironischen Ton auch zu Zeiten besser trafen, so erzeugte ihr Glaube, diese Dichtungsart sei von Plattheit und Scherz nicht zu trennen, ein ganzes Heer fader Reimereien, die trotz des Namens keinen Tropfen von dem südlischen Blut der Romanze in den Adern hatte, und der Entwicklung der Gattung und unsrer deutschen Literatur statt förderlich nur hinderlich waren.

Da erschienen in London 1765, von dem Dichter und Gelehrten Percy gesammelt, die *Reliques of ancient poetry*: die

Volksballaden Englands und Schottlands, und ein Wunderreich der Dichtung erschloß sich mit ihnen: da wallten im feierlichen Reigen die Schatten entschlafener Könige und Helden, mit dem Sieges Schwert in der Hand oder dem Dolch in der Wunde hervor, blasse Jünglinge, deren Wimper und Lippe leidenschaftlich zuckt, traumvereinte Liebespaare, derbe Gefellen vom Schlage des Robin Hood, lustige Elfen, bleiche Nixen und totenäugige Gespenster, deren Blick das Leben in den Wangen erstarren macht. Auf diese Schätze wies nun der große Vorläufer der klassischen Zeit, Herder, sein deutsches Volk. Er entzündete in Straßburg das Herz des jugendlichen Goethe für den Genius der stammverwandten germanischen Nation und das köstliche Gut des Volkslieds; und zur selben Zeit flammte auch im Norden Deutschlands, in Göttingen, über der neuen Offenbarung die Seele eines jungen Studenten und Dichters, Gottfried August Bürgers, in heller Glut empor. Dieser vom Glück nicht geliebte und doch so reich begnadete Mann setzte, was Herder lehrte, durch die schöpferische Kraft seines Genius in die künstlerische Tat um. In engster Fühlung mit dem Volksgeist der Nordländer wußte er, wohin er auch griff, in die Geisterwelt, in die Reiche leidenschaftlicher Liebe oder schlichter einfacher Gegenwart, nach dem Höchsten und Tiefsten, dem Düstren und Heitren —, Natur in Kunst, Kunst in Natur umzuwandeln. Er hat uns in unablässiger Arbeit die große deutsche Ballade geschaffen, Dichtungen, die wie aus dem Jungbrunnen des Volkes selbst geflossen, doch in allem so wohl erwogen sind, die sich wie kleine Dramen aufbauen und doch von lyrisch musikalischen Reizen überfließen. Er bietet alle Geheimnisse des Klanges auf, uns in den dämonischen Kreis seiner Stimmung zu bannen: von der naturalistischen Nachahmung des Pferdegetrappels und tosender Jagdrufe bis zu den feinsten Lautkünsten, deren Wirkung man spürt, längst ehe man ihrer Mittel inne wird. Wie dumpf und schwül, wenn der Südwind im „Lied vom braven Mann“ das Eis schmilzt: diese langen drückenden Silben:

„Der Tauwind kam vom Mittagsmeer
Und schnob durch Welschland trüb und feucht“ —

Und dann belebter:

„Die Wolken flogen vor ihm her,
Wie wenn der Wolf die Herde scheucht“,

bis der Wind zum Sturm, das Zeitmaß beschleunigt und aus dem jambischen der anapästische Rhythmus wird,

„Er fegte die Felder, zerbrach den Forst,
Auf Flüssen und Seen das Grundeis borst.“

Charakteristisch malt auch das alliterierende f das Zischen und Heulen des Orkans: „Er fegte die Felder, zerbrach den Forst“. Daneben halte man den hohlen Klang des „a“ der „Lenore“:

„Was klang dort für Gesang und Klang,
was flatterten die Raben?
Horch Glockenklang, horch Totensang:
laßt uns den Leib begraben.“

Das ist nur ein Beispiel aus dem bewunderungswürdigen Ganzen der „Lenore“, die in allen Teilen gleich vollkommen ist. Welche Steigerung des Entsetzens auf dem gespenstischen Ritt, Wilhelms zweideutiges „Wir und die Toten reiten schnell“, deren wahren Sinn das Mädchen überhört, während wir ihn grausend zu verstehen glauben, bis die Maske fällt „Hurrah, die Toten reiten schnell“ und Anger, Heid' und Land, Bäume und Hecken, Himmel und Sterne neben und über den Dahinjagenden vorbeifliegen. Es war ein Werk, auf das sein Schöpfer stolz sein durfte; er stellte es in seiner Art dem Götz von Berlichingen gleich und schrieb begeistert an seinen Freund Boie: „Herr, das ist auch eine Ballade, das ist ein Minnelied, die sich gewaschen haben! Und ganz original, ganz von eigener Erfindung.“ Nur einige Verse eines verschollenen Spinnstubenliedes hatte Bürger von einer Magd gehört: „Der Mond, der scheint so helle, die Toten reiten schnelle“. Auf so schmalem Grund errichtete er sein Werk, ganz frei, denn das Volkslied „Lenore“, das sich in der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ findet, gilt für gefälscht. Mochte nun auch Bürger in seinen späteren Balladen die Höhe der „Lenore“ nicht wieder erreichen (obgleich geniale Treffer auch unter ihnen sind) und er bei einigen mit zuviel grüblerischer Arbeit in Platttheit und Manier verfallen, er hatte mit der „Lenore“ eine unvergängliche Großtat vollbracht.

Auf diesem Grunde baute Schiller weiter, und es ist fast tragisch sehen zu müssen, daß er, der dem armen Bürger mit der Rezension seiner lyrischen Gedichte einst bitter weh getan, die dem großartigeren, im Fegfeuer geistiger Läuterung geklärten Geiste Schillers in ihrer naturalistischen sinnlichen Stofffülle ein fast physisches Unbehagen verursacht haben müssen — daß er sich, wie es freilich jeder Künstler tut, nun ungestört in den Besitz der Reichtümer setzte, die Bürger der deutschen Balladendichtung erschlossen. Zwar bestand dieser Gewinn, soweit er ihn nutzte, zumeist nur in der Form: der breite und große Wurf der Bürgerlichen Balladen, ihre klanglichen Reize wurden sein Vorbild, aber er konnte nicht daran denken, wie jener völkstümliche Töne anzuschlagen. Seinem Genius entsprechend mußte er die Form umbilden und sie mit dem eignen und unverleugbaren Inhalt seiner Seele füllen, und wenn er es auf seine Weise Bürgern im vollen, fatten Kolorit und in der musikalischen Malerei der Worte gleich tat, wenn er die epische Handlung dramatisch zu aufregendster Wirkung wie jener unterbrach, dann wahrte er den meisten seiner Gedichte durch das Hereinragen der überirdischen Welt auch jenen schicksalsbängen, ahnungsvollen, düsterprächtigen Ton, den tragischen Ton der nordischen Volksballade — immer aber als der ganz auf sich stehende, eigengeartete, die bewußte Nachahmung anderer verschmähende Geist. Bloße Geräusche, ein hurre hurre hopp hopp hopp, Horidoh, Hussafa und Klinglingling, so bezeichnend und unwiderstehlich im Grundton der Bürgerlichen Balladen, — würden in ihrer naturalistischen Unbehauenheit seinem vornehmen künstlerischen Sinn nicht getaugt haben; er wählte weniger derbe Mittel. Wie er in der Braut von Messina das musikalische Wort beherrscht, in der Schilderung, die der Chor im prächtigen Zusammenklang der dumpfen Laute von dem nahenden Unwetter entwirft, uns selber förmlich in das Getöse der Elemente wirft, so führt er uns im Taucher durch den Zauberklang seiner Worte dicht vor den Strudel, in dem der Süngling verschwindet: „Und es waltet und siedet und brauset und zischt“. Wenn der Page der Gräfin von Savern sich dem Eisenhammer nähert, empfängt uns der Lärm der Arbeit „Die Werke klappern Nacht und Tag,

Im Takte pocht der Hämmer Schlag“. Es sind Sprachkünste, die vor ihm nur Bürger, nach ihm kaum jemand so zu üben vermocht hat. Die übergewaltige Macht aber, welche die Wirnisse der Balladenhelden mit einem Schlage löst, und die bei dem germanischer gearteten Bürger ein gespensterhaftes nordisch-düstres, schreckverzerrtes Antlitz trägt, wird bei Schiller zu der furchtbaren mit Nacht und Tod selber verbündeten Gewalt, die über den Wolken die Fäden der Sterblichen spinnt, — die Gottheit ist es, keine Spuk- und Greuel- und Geistergewalt mehr, die zwischen Himmel und Erde ihr dunkles Wesen treibt. In den „Kranichen des Ibykus“ übernimmt sie das Amt der Erinnyen und treibt die übermütigen Mörder der Justiz in die Arme; im „Gang nach dem Eisenhammer“ breitet sie ihre Hände über das unschuldige Haupt und stürzt den Verläumber selber in die Flammen; im „Ring des Polykrates“ spricht sie dem mit Glücksgütern und Kränzen überschütteten König das Urtheil, dadurch daß sie ihm den Ring aus der Meerestiefe zurückschickt und begehrt statt seines goldenen Opfers ihn selbst. Und wenn die Gottheit in diesen Balladen ein kurzes epigrammatisches Richterwort spricht, läßt sie an anderer Stelle den Tod für sich reden: die Priesterin der Aphrodite hat vergebens alle Götter angefleht — Leander wagt dem Sturm zum Trotz die Fahrt und die Wellen treiben ihr seinen Leichnam zu; die Tiefe behält den Taucher, der zum zweitenmale in den Abgrund springt, der liebende Blick der Holden, die sich ängstlich hinunterbückt ihn zu erwarten, bringt ihn nicht zurück; und in die Klagen Kassandras mischen sich verworrene Schreckensrufe: „Tot lag Thetis großer Sohn“. Es gehört aber ganz dem Dichter an, daß er zum Inhalt seiner Balladen mit geringen Ausnahmen eine kühne, außerordentliche, meist sittliche That wählt und die Kraft des Einzelnen sich an der Macht des Schicksals oder eines übergewaltigen Gegners bewähren läßt — so lag es ihm im Blut, so lenkte ihn sein dramatisches Naturell; es war nichts Ersonnenes und Ergrübeltes dabei — er konnte eben nicht anders schaffen als so — zu diesen Stoffen führte ihn seine Seele. Wie der Freund dem Freunde die Treue hält und alle Hindernisse überwindet, ist die Quintessenz der Bürgerschaft; Hero's

Geliebter will dem erzürnten Meere farge Glücksstunden abgewinnen und scheut den ungleichen Kampf nicht; der Johanniterritter überwindet den Drachen und erficht den schöneren Sieg über sich selbst; eine Tat des Muts begehrt der „Edelknecht sanft und feck“, der sich dem goldenen Becher nach in den Strudel stürzt; das reine Herz erweist sich, da ihm der Himmel zur Seite steht, im Kampf gegen die Bosheit als der Stärkere, und eine stille Liebestat, die Kaiser Rudolf von Habsburg dereinst geübt, als er noch schlichter Graf und von der Welt nicht gekannt war, preist das Lied des Harfners in vollen Akkorden. Das sind, von anderer Art als die anekdoten- und spukhaften Stoffe Bürgers, die Balladenstoffe Schillers, des echten Dramatikers und Dichters, dem das ästhetische vom sittlichen Ideal nicht zu trennen war. Sie haben aber mit der Mehrzahl der Balladen Bürgers neben der Struktur auch den nächtigen Horizont gemein; fast in allen berichtet der Dichter, wie Bürger es in seiner Weise getan, in lyrischen, liedartigen Formen mit Hilfe dramatischer Mittel eine seltene und seltsame Begebenheit, die von einer höheren Gewalt gefördert und zum gewaltsamen Schluß gebracht wird; darin liegt ein Charakteristikum der deutschen Ballade.

Schade, daß diese großen Dichtungen unsere Jugend bereits in den Schulen beschäftigen — nicht als könnten sie das kindliche Gemüt verwirren, aber diese frühe und oft zwangvolle Kenntnis ist der Grund, daß man in den reiferen Jahren nur so selten zu ihnen zurückkehrt. Mechanisch bewahrt das Gedächtnis die Worte, deren ganze Schönheit sich dem Kinde doch nicht entfernt erschließen konnte. Wer aber später mit erschlossenen Sinnen die Bürgerschaft, die Kraniche oder den Taucher neu auf sich wirken läßt, wird betroffen von ihrer Herrlichkeit sein: von der stolzen Komposition, dem musikalischen Reiz der Worte, dem Leben, dessen sie voll sind; statt eines breiten Pathos, das lieber zu viel als zu wenig sagt, eine bei aller dichterischen Fülle knappe Rede und ein verschwenderischer Reichtum seiner lebenswahrer Züge! Mit den einfachsten Mittel erzielt der Dichter seine stärksten Wirkungen. Wie er auf der Bühne das dramatische Interesse zu spalten und

auf zwei oder drei Helden oder Heldengruppen zu verteilen liebt (Karl und Franz Moor, Maria Stuart und Elisabeth), so führt er auch in seinen Balladen zwei Handlungen nebeneinander her, die Aufmerksamkeit des Lesers oder Hörers von der wichtigeren völlig abzulenken, ihn bei der unwichtigeren zu verweilen, um dann am Schlusse plötzlich die verlassene und vergessene Handlung blitzartig zu beleuchten oder mit rascher Wendung zu ihr zurückzuführen. Wenn im „Gang nach dem Eisenhammer“, der im übrigen nicht zu den größten Balladen Schillers gehört, der Graf dem guten Fridolin den Auftrag erteilt hat, zum Schmelzofen zu wandern, um dort das Opfer der Flammen zu werden, läßt Schiller ihn auf dem Wege dahin im Gotteshause zögern und macht uns, halb unwillig, zu Zeugen alles kleinen Zubehörs der heiligen Handlung:

„Die Stola und das Cingulum
Hängt er dem Priester dienend um,
Bereitet hurtig die Gefäße
Geheiligt zum Dienst der Messe . . .
Und knieet rechts und knieet links
Und ist gewärtig jedes Winks,
Und als des Sanctus Worte kamen
Da schellt er dreimal bei dem Namen.“

Dieser lange Aufenthalt bei dem für den Zusammenhang des Gedichts wenig bedeutenden Ritus erscheint wohl als unökonomische Breite. Als aber der Süngling zum Ofen hinausgezogen, die Antwort empfangen hat („der ist besorgt und aufgehoben“) und mit ihr zum Grafen, der ihn morden wollte, zurückgekehrt ist, heißt es:

„Und Robert?“ fällt der Graf ihm ein,
Es überläuft ihn kalt,
„Sollt er dir nicht begegnet sein,
Ich sandt' ihn doch zum Wald.“
„Herr, nicht im Wald, nicht in der Flur
fand ich von Robert eine Spur“ —
„Nun“, ruft der Graf und steht vernichtet,
„Gott selbst im Himmel hat gerichtet.“

Seiner lange Aufenthalt mußte sein, um uns den Verräter vergessen zu machen, der unterdessen selbst zum Eizenofen gewandert war, um sich seines gelungenen Anschlags zu freuen und als der Erste, der eintraf, auch das Opfer seiner eignen List ward. Mancher andre Balladendichter hätte das Entsetzliche, den Gang des Verräters zum Hammer und seinen Tod mit krassen Farben geschildert. Schiller aber erwähnt ihn mit feiner Silbe; er zerstreut uns, und läßt uns dann plötzlich rückwärts schauen — und wie viel großartiger und künstlerisch reiner ist die Wirkung! So vergißt man auch über dem feierlichen Aufzug und der Pracht der Worte des Eumenidenchors die Mörder des Iphikus, und verstummt mit der Menge vor der ergreifenden Situation der Bühne — da, ein Ruf, ein plötzlicher Schlag: „Sieh da, sieh da, Timotheus“, und mit Blitzesschnelle ist die Verbindung mit dem Ereignis, das den Ausgang und den Kern der Handlung bildet, wiederhergestellt. — Ein geringer Dichter hätte sich die breite Schilderung des mit den Wellen kämpfenden Leander nicht entgehen lassen. Schiller dagegen verweilt uns bei der in Verzweiflung harrenden Hero — wir können nur ahnen, daß, während alle Schrecknisse auf dem Wasser toben, Leander das Wagnis unternommen hat — bis die in ihrer Ruhe doppelt erschütternden Worte alles Vangen bestätigen:

„Sanfter brechen sich die Wellen
An des Ufers Felsenrand
Und sie schwimmen ruhig spielend
Einen Leichnam an den Strand.“

Das mild verschleierte Schlußwort des „Tauchers“: „den Jüngling bringet keiner wieder“ ist von ähnlicher, das Herz in Rührung lösender Gewalt. Überall die gleiche, merkwürdige und vornehme Technik: in der „Bürgschaft“ die Wanderung des Freunds, während man dem, der an seinen Platz getreten, bereits das tödtliche Seil um den Hals wirft; in der „Kassandra“ die doppelte Szenerie: das Fest in Trojas Hallen und der Lorbeerhain, dem die Seherin ihre Klagen vertraut, und eine doppelte, räumlich getrennte Handlung dort wie hier; im „Grafen von Habsburg“ zwei sogar auch zeitlich entlegene Handlungen, die

durch die Erzählung des Sängers verbunden werden, bis ein rasch aufblitzendes Licht im letzten Verse die Bedeutung des Liedes für den gekrönten Herrscher ihm und uns zum Bewußtsein bringt:

„Und mit sinnendem Haupt saß der Kaiser da,
 Als dächt' er vergangener Zeiten,
 Jetzt, da er dem Säng' er ins Auge sah,
 Da ergreift ihn der Worte Bedeuten.
 Die Züge des Priesters erkennt er schnell
 Und verbirgt der Tränen stürzenden Quell
 In des Mantels purpurnen Falten.
 Und Alles blickte den Kaiser an
 Und erkannte den Grafen, der das getan,
 Und verehrte das göttliche Walten.“

Das sind nur einzelne Züge aus dem Königshort, und bis auf den heutigen Tag hat Schiller den Thronsiß im Reiche der Balladendichtung inne. Das würdigt Bürger nicht herab, der ihm als Majordomus des Reiches den Boden bereiten half. Aber Schillers großer Genosse, der ihn an unmittelbarer dichterischer Naturkraft sicherlich überlegen war, Goethe, muß doch grade in diesen Räumen nur mit einem Platz auf den Stufen vorlieb nehmen.

Gewiß sind der „Erkönig“, der „Fischer“ — Meisterwerke. Ein wundervoller Nachklang jener nordischen Volksballaden, die von dem Unheil erzählen, das die Elfen mit ihren Lockungen den Menschen bringen, die ihr Reich kreuzen, und der süße Wellenschlag der Verse des Fischers berauscht so unwiderstehlich Ohr und Herz. Denn der Lyriker Goethe spricht in ihnen mit den geheimsten Lauten der Natur. Das ist aber in der Ballade des großen Dichters Grenze — wo es mit dem vollen Griff in die lyrische Harfe getan ist, erreicht ihn keiner (und die größte Anzahl der Gedichte, die er Balladen nennt, sind nichts weiter als lyrische Gedichte, wenn sie schon aus den Empfindungen einer andern Seele, als der des Dichters herausfließen); auch eine rasch zu überschauende, in einem kurzen Bilde aufgefangene Situation vermittelt er uns, wie der „Sänger“ und der „Schatzgräber“, in unvergleichlichster Weise. Sobald es aber auf Gliederung eines weitschichtigeren Stoffes ankommt, zeigt sich die ihm eigene

Schwäche in der Organisation, und wie seine großen von den herrlichsten Geschöpfen belebten, von der klarsten Flut dichterischer Anschauung und Empfindung durchströmten Romane nie ohne Stockungen und empfindliche Störung im Fluß des Ganzen zum Ziele gelangen, wie er auch in seinen Dramen, poetischen Offenbarungen allerhöchsten Grades, zu einer festen sichern Führung der Handlung fast nie gelangt ist, so franken auch die größeren Balladen an irgend einem Übelstande. Bald ist es das Mißverhältnis zwischen Inhalt und Form, wie die übermäßig breite Ausführung des winzigen Kerns im „Blümlein Wunderschön“ und der „Müllerin Verrat“, bald die krause, dunkle Darstellung in der Ballade vom vertriebenen und zurückgekehrten Grafen, oder eine Überfülle von Motiven, die sich gegenseitig stören und verdrängen, wie „Die Braut von Korinth“. Dies unter Schillers Einflüssen entstandene, in den lyrischen Ergüssen der Liebenden wiederum ganz einzige Gedicht, beweist so recht, daß er mit seinem großen jüngeren Genossen auf dessen eigenstem Gebiet sich nicht hätte messen sollen. Es ist nicht der vorsichtig abwägende, begründende und darum ernüchternde Ton der Erzählung allein, diese vielen „weil“ und „wenn“ und „zwar“, „doch“ und „aber“, die den Vergleich mit der Schillerschen Darstellung nicht aushalten, die durch ein oftmaliges kühnes „Und“ das gleichzeitig oder doch in rascher Folge Geschaute zu verbinden liebt —

„Und sieh, aus dem finster flutenden Schooß
 Da hebt sich's schwanenweiß
 Und ein Arm und ein glänzender Nacken wird bloß
 Und es rudert mit Kraft und mit emsigen Fleiß
 Und er ist's und hoch in seiner Linken
 Schwingt er den Becher mit freudigem Winken,
 Und atmete lang und atmete tief
 Und begrüßte das himmlische Licht“ usw. —

es ist nicht dies, obschon nicht unwichtige, so doch untergeordnete Element allein; das Hauptübel liegt vielmehr im Bau, im Organismus der Ballade. Was sich in der „Braut von Korinth“ zuerst als der „Gedanke“ des Gedichts aufdrängt, ist die tote Braut, die einst dem Kloster Geweihte, die nun aus der Gruft steigt, um den Fuß des Bräutigams zu suchen.

„Dieser Jüngling war mir erst versprochen,
 Als noch Venus heitrer Tempel stand,
 Mutter, habt ihr doch das Wort gebrochen,
 Weil ein fremd, ein falsch Gelübd' euch band!
 Doch kein Gott erhört,
 Wenn die Mutter schwört,
 Zu versagen ihrer Tochter Hand.“

Das ist klar und deutlich. Und in erhabene Weite wird der Stoff gerückt, wenn man den Kampf der Natur gegen die Askeſe, des frohlebigen Griechentums gegen die Grausamkeit der neuen Lehre aus diesem Einzelgeschick vernimmt. Und der Geist, oder vielmehr der schattenhafte Leib der Tochter fährt mit den blassen Lippen klagend fort:

„Aus dem Grabe werd' ich ausgetrieben
 Noch zu suchen das vermifste Gut,
 Noch den schon verlornen Mann zu lieben
 Und zu saugen seines Herzens Blut“ —

dann aber folgt:

„Ist's um den geschehn,
 Muß nach Andern gehn,
 Und das junge Volk erliegt der Wut.“

Also jetzt erst, kurz vor dem Schluß des laugen Gedichts erfahren wir zu unsrem Entsetzen, daß nicht die Braut den Bräutigam, eben diesen einen geliebten und ihr versagten Mann gesucht hat, sondern die Unselige ein Vampyr geworden ist, eins jener scheußlichen Geschöpfe der Sage, die aus dem Grabe steigen, um zur Fristung eines grauenhaften Schattendaseins den Lebenden das Blut auszusaugen. Von diesem geht sie zu andern — und damit ist es um den ergreifenden individuellen Bezug des Gedichts, um den Gedanken des Kampfs auf Tod und Leben, den Heidentum und Christentum führen, kläglich getan. Wohl findet dieser letzte Gedanke in der letzten Strophe einen klaren und großen Ausdruck:

„Höre, Mutter, nun die letzte Bitte:
 Einen Scheiterhaufen schichte du!
 Öffne meine bange kleine Hütte,
 Bring' in flammen Liebende zur Ruh.
 Wenn der Funke sprüht,
 Wenn die Asche glüht,
 Eilen wir den alten Göttern zu.“

Aber jetzt ist es zu spät. Die Verquickung des Stoffes mit dem Vampyrismus hat die Ballade um ihre Einheit, Wahrheit und Ganzheit gebracht. So suche man Goethes Größe nicht auf dem Gebiet der eigentlichen Ballade, wo es sich um mehr als eine Situation, und das Treffen des lyrischen Tons, wo es sich um die Führung und Entwicklung einer Begebenheit handelt. Goethe ist auch da trotz der fabelhaften Fülle und Beweglichkeit seines Geistes, der nach allen Richtungen greift und greifen darf und dem nie etwas ganz mißlingen kann, in erster Linie Lyriker. Fast allen Dichtungen, die er selbst Balladen nennt, brennt auch die Lebensflamme der Lyrik recht mitten im Herzen, die Liebe: Die Braut von Korinth, Der Müllerin Verrat, Der Müllerin Reue, Ritter Kurts Brautfahrt, Der König in Thule, Der Junggesell und der Mühlbach, Das Lied des gefangenen Grafen, Der Edelknecht und die Müllerin — um die Liebe ranken sich alle Empfindungen. — Die Spinnerin, Der untreue Knabe, Vor Gericht — was diese Frauen klagen, hat die Liebe verschuldet. Die Liebe ist die zentralische Sonne in Goethes Leben. Seltsam heben sich daneben die Schillerschen Balladen mit ihren Heldenkämpfen ab. Und je lyrischer, je freier von fremden Zutaten der Stoff, desto herrlicher der Gewinn. Auch das „Weilchen“ und der „Fischer“ variiren das nämliche Thema, das Goethen nur einmal ganz aus dem bloß Genrehaften auf eine weltweite Höhe zu erheben gelungen ist: im „Mahadöh“ (Der Gott und die Bajadere), der wundervollsten Verklärung einer kurzen Liebesfreude und einer der schönsten Balladen, die wir besitzen, ein Stoff so recht nach des Dichters Herzen. Ein gnadenreicher Gott entrückt ein armes Geschöpf, das ein einziges Mal, zum erstenmal, nur um der Liebe willen liebt, zu sich in die himmlischen Höhen:

„Es freut sich die Gottheit der reinigen Sünder,
 Unsterbliche heben verlorene Kinder
 Mit feurigen Armen zum Himmel empor.“

In all diesen Balladen, mit Ausnahme der humoristischen und einiger wenigen andern führt meistens eine geisterhafte Gewalt oder aber der Tod, der freilich der gründlichste Beender aller Wirrsale ist, die Lösung herbei. Der liedartige Charakter,

der auch die größte und großartigste Ballade immer noch durchschimmert, verstattet keine breite Entwicklung der Begebenheiten, die sie schildert, und der dramatischen Konflikte, die sie behandelt. Was sich in der Tragödie in langen fünf Akten abspielt, hat sie in kürzester Frist zu Ende zu bringen — und da kommen ihr die über- und unterirdischen Gewalten, das Schicksal in Gestalt des Zufalls, und der Tod zu Hülfe. Die magischen Mittel liegen demnach im Charakter der Ballade von selbst begründet, und auch ein Dichter, den die eigne Natur nicht eben in die Abgründe der Menschenbrust und des Geisterreichs treibt, wird in der Balladendichtung unwillkürlich dahin lenken. Das ist z. B. Uhlands Fall, des ersten nach unsern Klassikern, der die Ballade wieder mit neuem, starkem, originellem Gehalt gefüllt hat. Was uns bei den spukfüchtigen Romantikern und bei geschmacklosen Poeten, wie Langbein, die den Bürgerlichen Ton und seine gespenstischen Schrecknisse unabsichtlich karrikieren, nicht befremden würden, erhellt im Revier seiner Dichtung die Eigenart der Ballade. Entbehrt aber das Gedicht eine vor unsern Augen sich entwickelnde Handlung, die naturgemäß, soll sie fesseln, eine ungewöhnliche sein muß, und stellt es nur eine Situation knapp und kurz oder mit lyrischem Behagen dar, dann kann es der Geisterhülfe und des tragischen Ausgangs auch entraten, es wird im Kolorit heller oder doch minder düster werden und die südliche Färbung der Romanze tragen, wie Uhlands Tallefer und Graf Eberstein, der blinde König und selbst Bertran de Born. Aber auch bei diesem echt germanischen, mit der nordischen Sagenwelt und ihrem Charakter vertrauten, kernhaften und aller verschwommenen Romantik abholden Dichter überwiegen die breiter gefügten dunklen Balladen: „des Sängers Fluch“, das „traurige Turnei“, der „schwarze Ritter“, das „Nothemd“, das „Schloß am Meere“, „Harald“, das „Glück von Edenhall“, der „Sunter Rechberger“, die ihre Verwandtschaft mit den altenglischen und schottischen Balladen, mit jenen im Nebelschatten der nordischen Landschaft verhüllten Stoffen nicht verleugnen. Und wenn bei Uhland auch die Schatten leuchten, wenn alles bei ihm freundlicher und durchsichtiger scheint

und die tragische Muse gleichsam mit blauen Augen und blondem Haar vor uns tritt, dann ist das eben die Individualität dieses einen Poeten, der so und nicht anders und trotz einer gewissen Enge seines dichterischen Horizonts eine zu fest umschriebene Persönlichkeit war, um andre charakterlos nachzuahmen. Eine Wesensänderung haben Romanze und Ballade auch durch ihn nicht mehr erfahren: der Typus, der sich bei Bürger und Schiller und zumal im kleinen mehr skizzenhaften und lyrischen Genre durch Goethe herausgebildet hatte, hat sich seit den Tagen unsrer Klassiker nicht mehr gewandelt. Die alte nordische Stoffwelt wälzt ihre Fluten noch durch Jahrzehnt um Jahrzehnt und gewisse Motive kehren unablässig wieder: die Fahndungen der Geister nach den Sterblichen hören nicht auf, ob sie aus dem Wasser tauchen, in den Lüften schweben oder aus Blumenkelchen steigen, um an der schönen Schläferin, die sie gebrochen, Rache zu nehmen; wie bei Hölty in „Adelstan und Röschen“, bei dem Maler Müller (in dem Braunen Fräulein), bei August Wilhelm Schlegel (im Fortunat), bei Goethe (im „Untreuen Knaben“) und in einigen plumpen Bänkelsängerballaden erscheinen leichtfertigen Eibrechern immer wieder am Hochzeitstage die Schatten verlassener Bräute und ziehen sie zu sich in die Gruft. Auch „Die nächtliche Heerschau“ von Zedlitz wäre ohne Bürger's Lenore schwerlich entstanden. Im übrigen füllten die größeren Dichter die überkommene Form ein jeder mit eigenem Geist. Ein Gedicht wie „Die Wallfahrt nach Revlaar“ hätte niemand als Heine schreiben können; „Des Gejellen Heimkehr“ und „Die Sonne bringt es an den Tag“ niemand anders als Chamisso; Freiligrath, dessen Phantasie sich an orientalischen Bildern berauschte, hüllte die Ballade in Kaftan und Turban, und das große, doch so nervöse und sensitive Talent der Annette Droste ließ sie in ihrer westfälischen Heimat Umschau halten: sie flüchtet mit dem geängstigten Kinde über das von unterirdischen Wassern gurgelnde, von Irrwischen glimmende Moor, und knüpft mit ihren unheimlich, meisterhaft vorgetragenen Erzählungen vom zweiten Gesicht unmittelbar an die Poesie Schottlands an, dessen Bevölkerung wie die der roten Erde mit der furchtbaren Gabe der Worschau

— man darf kaum sagen: begnadet ist. Kerner und Schwab, Rückert, Lenau und Grün verleugnen in der Ballade ihr besonderes Wesen nicht, und wie die Zahl der deutschen Balladensänger es dem Sand am Meere gleich tut, ist auch die Perspektive in die Zukunft endlos. Der Geist der Zeit scheint freilich der Gattung nicht eben günstig; und wenigstens die letzten zwanzig oder dreißig Jahre haben uns eine selbständige Begabung auf diesem Gebiete kaum gezeitigt; auch die besten der neueren wandeln auf bekannten Pfaden, mit einer Ausnahme: und das ist Konrad Ferdinand Meyer. Ist er auch kein Deutscher, sondern Schweizer, haben auch die Schatten des Nordens durch seine Dichtungen nicht genachtet und entbehrt darum auch seine Ballade des düstren Grundtons der unsern — denn fest wie die Berge seines Vaterlandes steht die Dichtung dieses Mannes, der die Feder führt wie ein Erzbildner den Meißel, und über ihr strahlt das Licht der Firnen — so gehört er doch als einer der auserwähltesten Sänger deutscher Zunge ganz zu uns, auch mit der herrlichen Ballade von der jungen Saracenin, die, ohne der Sprache kundig zu sein, mit zwei Worten den geliebten Ritter durch Länder und Meere sucht und findet:

„Am Gestade Palästinas,
auf und nieder, Tag um Tag,
London? frug die Saracenin;
wo ein Schiff vor Anker lag.
London! bat sie, lang vergebens,
nimmer müde, nimmer zag,
Bis zuletzt an Bord sie brachte
eines Bootes Ruderschlag.
Sie betrat das Deck des Seglers
und ihr wurde nicht gewehrt.
Meer und Himmel, London? frug sie,
von der Heimat abgekehrt,
Suchte, blickte, durch des Schiffers
ausgestreckte Hand belehrt,
Nach den Küsten, wo die Sonne
sich in Abendglut verzehrt. . . .
„Gilbert?“ frägt die Saracenin
im Gedräng der großen Stadt,

Und die Menge lacht und spottet,
 bis sie dann Erbarmen hat.
 „Tausend Gilberts gibts in London!“
 Doch sie sucht und wird nicht matt.
 „Labe dich mit Trank und Speise“.
 Doch sie wird von Tränen satt.
 „Gilbert!“ Nichts als Gilbert? Weißt du,
 keine andren Worte? Nein?
 „Gilbert!“ . . . Hört, das wird der weiland
 Pilger Gilbert Becket sein —
 Den gebräunt in Sklavenfetten
 glühnder Wüste Sonnenschein —
 Den die Bande löste heimlich
 eines Emirs Töchterlein.
 „Pilgrim Gilbert Becket!“ dröhnt es,
 braust es längs der Themse Strand.
 Sieh, da kommt er ihr entgegen,
 von des Volkes Mund genannt,
 Über seine Schwelle führt er,
 die das Ziel der Reise fand.
 Liebe wandert mit zwei Worten
 gläubig über Meer und Land.“

Und scheint der Balladenstrom in Deutschland augenblicklich
 versiegt — wer weiß, ob er nicht bald wieder wächst und schwillt?
 Und wäre es nicht, so ist des Großen und Schönen fast schon zu
 viel, als daß wir noch mehr begehren dürsten. Und wenn nicht
 in der Ballade — so werden tausend andre Blumen und Bäume
 im künstlerischen Garten Deutschlands emporschießen, Zeugnisse
 der frischen, jugendlichen Schöpferkraft unsres Volkes, die an
 Fülle und Vielgestaltigkeit nicht ihresgleichen hat.

Goethes Faust, seine Vorgänger und Nachfolger.

Im Jahre 1587 erschien zu Frankfurt am Main ein merkwürdiges Buch, das den Titel führte: „Historia von Doctor Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler, wie er sich gegen den Teufel auf eine benannte Zeit verschrieben, was er inzwischen für seltsame Abenteuer gesehen, selber angerichtet und getrieben, bis er endlich seinen wohlverdienten Lohn empfangen. Mehrentheils aus seinen eigenen Schriften allen hochtragenden, fürwitzigen und gottlosen Menschen zum schändlichen Beispiel, abscheulichen Exempul und treuherzigen Warnung zusammengezogen und in den Druck verfertigt. Sakobi 4: Seid Gott unterthan, widerstehet dem Teufel, so fleuchet er von euch — Cum gratia et privilegiis. Gedruckt zu Frankfurt am Main durch Johann Spies A. S. 1587.“ Der Herausgeber und Drucker beruft sich in seiner Vorrede darauf, daß seit Jahren bei allen Gastungen und Gesellschaften eine große Nachfrage nach gedachten Fausti Historia gewesen und daß er sich öftermalen verwundert, daß so gar Niemand diese schreckliche Geschichte ordentlich verfasset — da sei sie ihm durch einen guten Freund von Speyer mitgetheilt und zugeschicket worden, und soh abe er sich denn bereit gefunden, dieselbe als ein schändlich Exempel des teuflischen Betrugs, Leibs- und Seelen-Mordes allen Christen zur Warnung durch den öffentlichen Druck zu publizieren. — Die Arbeit ist un-

gleich, voll von Widersprüchen, sichtlich auf verschiedene Quellen wahl- und urtheillos zurückgreifend, und es mag dahingestellt sein, ob Johann Spies der Drucker oder sein guter Freund in Speyer es gewesen, der die hunderterlei Zauberdinge, die von dem unheimlichen Helden erzählt werden, auf diese Art zum erstenmal gesammelt und verarbeitet hat — ein Verdienst war es doch, wenn auch nur das bescheidene eines Handlangers. Denn in diesem Volksbuch stecken die Keime zu dem gewaltigen Stamm, der immer wachsend Ring auf Ring ansetzte, bis er unter Goethes Händen seine Krone so reich und üppig entfaltete, daß seines Wachstums ein Ende zu sein schien. Es war eine Täuschung. Auch nach ihm trieb er immer neue Schößlinge, und er wird es tun, so lange die Erde steht oder zum mindesten so lange es ein Deutschland gibt. Denn hier hat der Volksgenius sich selbst geregt, unmittelbar, unwiderstehlich, und der gute Mann, der seine Erzählung allen guten Christen zur Warnung niederschrieb, war nur der Griffel, der nichts davon weiß, was sich unter ihm zu Wort und Gestalten fügt. Er wollte eine Sammlung unterhaltender, bald grausenhafter, bald lustiger Schnurren zum besten geben und ein moralisches Rezept hinzufügen, und er ahnte nicht, daß er ein Evangelium begann und einen der größten künstlerischen Geister aller Zeiten zu einer Dichtung inspirierte, die überhaupt nicht ihresgleichen hat.

Daß ein Doktor Johann Faust gelebt, würde schon aus der Vorrede des Frankfurter Volksbuchs zweifellos hervorgehen, wenn es uns zum Überfluß nicht noch durch Melanchthon, durch den Humanisten (Trithem oder Trithemius), durch Mutius Rufus u. a. bestätigt worden wäre. Daß es mehrere des Namens gegeben, ist möglich. Bald hören wir von einem Johann, bald von einem Georg Faust — immer aber von einem Manne reden, der mit einer großen, der Menge imponierenden Vielwisserei eine Lust an magischen Künsten, Prophezeiungen und Geisterbeschwörungen, einen unruhigen Sinn, schlechte Sitten und einen unlauteren Charakter verbunden. Das Letzte ist so gut wie zweifellos. Denn als Faust auf Franz von Sickingens Fürsprache zum Rektor an der Schule zu Kreuznach ernannt war, mußte er alsbald schlechter

Streiche halber flüchten — wie später aus Nürnberg und Wittenberg —, das andre aber darf uns nicht wundernehmen. Waren doch Wissenschaft und Magie damals bedenklich nah verwandt und wurde doch selbst der große Kepler um des Gelderwerbs willen zum Wetterpropheten und politischen Kalendermacher — der vielen nicht zu gedenken, die zu Fausts Zeit in den Ruf teuflischer Künste gerieten, weil sie des Glaubens waren, daß es mehr Dinge im Himmel und auf Erden gibt, als unsre Schulweisheit sich träumen läßt: Albertus Magnus, Roger Bacon, Agrippa von Nettesheim, Paracelsus und andere mehr. Nicht das also würde den weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler entadeln, der nach der verbreitetsten Meinung zu Knittlingen im Württembergischen geboren und nach einer zuverlässigen Nachricht um das Jahr 1541 in Staufen bei Freiburg im Breisgau hochbetagt gestorben ist — stünde es nicht hinlänglich fest, daß er seine zweifelhaften Künste zu den schändlichsten Betrügereien geübt. Genug, war nun dieser Faust der einzige seines Namens, der sich bei der großen Masse in den Ruf eines gewaltigen Zauberers zu bringen verstand, oder hatte der Zufall ihm einige Namensvettern von gleicher Gesinnung geschenkt — einer mußte es doch sein, auf den das Volk alles häufte, was an wunderlichen Mären von solchen umging, die sich um irdischen Glanzes willen dem Teufel verschrieben und nach einem Leben voll wüster Lüste der Hölle verfielen. Und nicht um irdischen Landes willen allein — und darin ruht der bedeutende Zug des Volksbuchs und das tiefere Geheimnis der Sage! Sich Teufelsliebchen vom Satan verschreiben lassen, die schöne Helena zitieren, aus dem Kristall wahr sagen, bekannte Gaukeleien produzieren: Kopfabschneidereien, das Hervorzaubern von Blumen und Früchten zur Winterszeit, das Auffressen eines Fuders Heu — damit ist es nicht getan. Um der Erkenntnis willen mußte alles geschehen, und das hebt den Helden über den Böbel der Charlatane weit, weit hinaus. Um der Erkenntnis willen entsagt Doktor Johannes Faust, der in der Stadt Luthers, in Wittenberg, mit größter Auszeichnung studiert, der Theologie, die ihm kein Genügen gegeben, und wird ein Doktor der Medizin — vergebens; da kommt der Geist verzweifelten Leichtsinns über ihn

und er beruft den Bösen, dem er sich mit den Worten verschreibt: „Ich Doctor Johannes Faust bekenne mit meiner eigenen Hand öffentlich zu einer Bestätigung und in Kraft des Briefs, nachdem ich mir fürgenommen die Elemente zu speculiren und aber außer den Gaben, die mir von oben herab bescheeret und gnädig mitgetheilt worden, solche Geschicklichkeit in meinem Kopf nicht befinde und solches von den Menschen nicht erkennen mag, so hab ich gegenwärtigem gesandten Geist, der sich Mephistophiles nennt, einem Diener des höllischen Prinzen im Orient mich untergeben, auch denselbigen mich solches zu berichten und zu lehren mir erwählet, der sich auch gegen mir versprochen in Allem unterthänig und gehorsam zu sein. Dagegen aber ich mich hinwider gegen ihm verspreche und verlobe, daß so 24 Jahre von dato dieses Briefes herumb und fürüber gelauffen, er mit mir nach seiner Art und Weise seines Gefallens zu schalten, walten, regieren, führen gute Macht haben solle, mit Allem, es sei Leib, Seele, Fleisch, Blut und Gut und das in die Ewigkeit. Hierauf absage ich allen denen, die da leben, allem himmlischen Heer und allen Menschen, und das muß sein. Zu festem Urkund und mehrer Bekräftigung habe ich diesen Receß eigener Hand geschrieben, unterschrieben und mit meinem herfür gedrückten eignen Blut, meines Sinnes, Kopffes, Gedanken und Willen, verknüpfft, versiegelt und bezeugt. Johann Faustus, der Erfahrene der Elemente und der Geistlichen Doctor.“ — Dieses war „ein greulich und erschröcklich Werk“, fügt der Redaktor des Volksbuchs hinzu, und dessen Schuld ist es allein, wenn er den Helden im Verlauf der Erzählung seine hohen Ziele vergessen, alberne Possen treiben und allen Sünden frönen läßt, — aber er führt ihn doch durch Erde, Himmel und Hölle, und wenn der Geist der Erkenntnis des großartigen Stoffes auf Augenblicke über den Erzähler kommt, redet er von ihm als von dem bösen Engel, der sich wider Gott setzte und wegen seiner Hoffart und seines Übermuts verstoßen wurde — oder er vergleicht ihn mit den Giganten, die die Berge zusammengetragen und wider Gott kriegen wollten, und schiebt ihm den Wunsch zu, des Adlers Flügel zu besitzen, weil er alle Gründe in Himmel und Erde erforschen wolle. Dieser Faust zwingt uns erst zur

Bewunderung, denn über den Gaukler und Taschenspieler lächeln wir — und das grausige Ende, das der Held nimmt, nachdem er vergeblich über sein verlorenes Leben geseufzt, seine Auslieferung an den Teufel, der ihn, wenn der Pakt abgelaufen, an den Wänden herumschlägt, daß Blut und Hirn daran kleben bleiben, erschüttert uns nur dann ganz, wenn es der Abschluß einer leuchtend und herrlich begonnenen Bahn, das Ende eines Titanen ist, der vermessen genug war, Gott gleichen zu wollen. Diese Tügte wenigstens nicht ganz verwischt zu haben, das ist und bleibt das Verdienst des merkwürdigen Volksbuchs, der ersten Aufzeichnung der Faust-Sage; und man hat mit vollem Recht gesagt, daß es in gewissem Sinne ein Glück gewesen, daß der Verfasser des Buchs ein so schlechter Schriftsteller war, der den Weizen von der Spreu nicht zu sondern verstanden — denn hätte er es gekonnt, so würde er wahrscheinlich den Weizen ganz verworfen und die Spreu allein behalten haben. Als Dichter wäre er dem Stoff doch nicht gerecht geworden, und wie sich uns die Literatur des sechzehnten Jahrhunderts darstellt, würde er uns bei größerer Selbständigkeit mit Derbheiten und Schlüpfrigkeiten ab gespeist und in diesem Sinne die Sage ihrer großen, und edlen Bestandteile beraubt haben. Da war es denn ein Glück, daß er sich damit begnügte, wie ein Chronist zu berichten, was er aufgefangen hatte, Edles und Gemeines, Hohes und Niedriges, und es der Nachwelt zu überlassen, den goldenen Kern von den Schlacken zu befreien.

Das aber geschah nicht so bald. Zwar der Erfolg des Buches war ein ungeheurer, und die pilzgleich wuchernden Nachdrucke bezeugten seine Beliebtheit bei allen Klassen der Gesellschaft. Die Erweiterungen in neuen Auflagen brachten jedoch keinen geistigen noch künstlerischen Gewinn, und ein Parallelwerk, die Geschichte seines Famulus, des Doktor Wagner, drohte das Faustbuch, nach dessen Muster es gearbeitet war, selbst zu verdrängen — denn es überbot jenes an dem abenteuerlichsten Krimskrams von Zauber geschichten und genügte dem moralisierenden Gange der Zeit durch trockne, predigthafte Exkurse. Aber eine im Jahre 1579 in Hamburg erschienene sogenannte „Wahrhaftige Historia von Doktor Johannes Faust“ führte die Leser zur Quelle wieder

zurück. Georg Rudolf Widmann heißt der Bearbeiter, der den Stoff lutherisch zurechtstutzte und ohne jedes Verständnis für Fausts Prometheusnatur seinen Helden den Bund mit dem Satan nicht aus dem heißen Drang nach Wahrheit, sondern einzig und allein aus gemeinster Sinnenlust eingehen läßt. Und so ging die Bedeutung der Sage in einer frostigen Moral und dem abermals vermehrten Wust eines närrischen Hokusfokus gänzlich verloren, und weder die späteren Bearbeitungen von Pfiffer und einem Autor, der sich auf dem Titelblatt den Christlich Meynenden nennt, vermochten ebensowenig wie ein zu Köln gedrucktes Volkslied vom Doktor Faust den Schaden zu bessern.

Das änderte sich erst, als ein wirklicher Dichter sich des Stoffes bemächtigte und ihn in die Form goß, für die sein gewaltiger Inhalt vor Allem bestimmt schien: die dramatische. Es war das Werk eines Briten, der die Faustsage aus einer bald nach dem Erscheinen des Volksbuchs veröffentlichten englischen Übersetzung kennen gelernt hatte: das Werk Christoph Marlowes, des berühmten Vorläufers und Zeitgenossen Shakespeares, eines Mannes, so recht geschaffen, den Troß und die Verzweiflung einer übermächtigen Natur mitzuempfinden, und wenn auch mit ungleicher Kraft, ohne festen Plan, doch voll genialer Zuckungen und von einer krampfhaften Energie, die sich zum Ausdruck des Erhabenen steigern konnte. Und hier hätten wir schon den Faust, der durch alle Fakultäten gewandert ist, des schalen Wissens satt den Bösen beschwört, um sich in den Freuden der Erde auszuschwelgen ohne doch die brennende Sehnsucht nach Erkenntnis ertönen zu können, — hier stellt sich dem Satan zum ersten Male ein guter Engel gegenüber, der ihm den Pfad zum Licht zeigt —, hier aber tritt auch, echt englisch, als Parodie dem Helden der Clown zur Seite, der wie sein Herr der Magie ergeben, ohne dadurch viel mehr als Prügel und Verlegenheiten aller Art zu ernten — Dinge, die sehr bald von England nach Deutschland zurückwanderten, um in dem Volksschauspiel wieder aufzustehen, das wir nur in einem Abklatsch für das Marionettentheater besitzen: dem Puppenspiel Doktor Johannes Faust. Rein authentisch feststehender Text — denn mündliche Überlieferung pflanzte das Volksschauspiel fort,

das überdies den Improvisationen der Schauspieler preisgegeben war. Immerhin ist uns das Puppenstück wenigstens annähernd in verschiedenen Fassungen, u. a. in derjenigen enthalten, die Simrock nach den Aufführungen der Schütz- und Dreher'schen Gesellschaft, die in den zwanziger Jahren mit ihrem Kasperletheater von Ort zu Ort zog, aufgezeichnet hat. Deutlich erkennt man in ihm den Einfluß Marlowes, deutlich die Anregung, die Goethe von ihm empfangen, wenn der gelehrte und von aller Weisheit übersättigte Doktor zu monologisieren beginnt:

So weit hab' ich's nun mit Gelehrsamkeit gebracht,
 Daß ich allerorten werd' ausgelacht,
 Alle Bücher durchstöbert von vorn bis hinten
 Und kann doch den Stein der Weisen nicht finden.
 Jurisprudenz, Medicin, alles umsonst,
 Kein Heil als in der negromantischen Kunst.
 Was half mir das Studium der Theologie?
 Meine durchwachten Nächte, wer bezahlt mir die?
 Keinen heilen Rock hab' ich mehr am Leibe
 Und weiß vor Schulden nicht, wo ich bleibe.
 Ich muß mich mit der Hölle verbünden,
 Die verborgenen Tiefen der Natur zu ergründen.
 Aber um die Geister zu citiren,
 Muß ich mich in der Magie informiren. —

Wem schwebte da nicht ein größerer Schatten vor Augen?
 Wer hörte nicht die berühmteren Worte des ersten Goetheschen
 Faust-Monologs:

Habe nun, ach! Philosophie

Aber die Zeit für den Genius, der das letzte, siebente Siegel von dem Fauststoff lösen sollte, war noch nicht gekommen. Noch ging das Buch durch mancherlei Hände, ehe es in die auserwählten kam. Aber schon wurden auch in Deutschland die vornehmsten Geister auf seine Bedeutung aufmerksam, und kein Geringerer als Lessing entwarf um 1759 zwei Pläne zu einem Faustdrama, von dem nur kleine Bruchstücke auf die Nachwelt gelangt sind, weil dem Dichter das Manuscript des ganzen wahrscheinlich fast vollendeten Werkes, tragisch genug, verloren ging, als er es während einer Reise von Dresden nach Wolfenbüttel schickte. Ein unerseh-

licher Verlust, doppelt bedeutsam, wenn man bedenkt, daß Lessing die Absicht hatte, dem jungen Goethe, der sich in den siebziger Jahren gleichfalls bereits mit seinem Faustplan trug, auf dem gleichen Felde kampfbereit als Dichter gegenüber zu treten. Kampfbereit! Denn die Regellosigkeit des jungen Genies, das ihm aus dem „Göz von Berlichingen“ entgegenloderte, verdroß ihn, und der wahre Dramatiker, so meinte Lessing, erweise sich durch einen vollendet angelegten Plan, durch die geschickte Herbeiführung der Situationen, die richtige Entwicklung gut ausgebildeter Charaktere und nicht durch das tolle Gemengsel kleiner und kleinster Szenenabfälle, die in keinem inneren und äußeren Zusammenhang stehen: „Trotz seines Genies, auf das er pocht, will ich mit Goethe anbinden“; und als er nun hörte, dieser arbeite an einem Faust, den Lessing bereits selbst rastlos in Kopf und Herzen gewälzt, da überkam ihn der Grimm, und er beschloß, dem ganzen Sturm und Drang, mit dem er Goethe damals unzertrennlich verbunden glaubte, gründlich die Wahrheit zu sagen, umsomehr, als an allen Ecken und Enden Fauste erschienen und angekündigt wurden, vom Maler Müller, von Lenz und Anderen. Mit der ihm eigenen zähe arbeitenden Geduld hielt er mit dem eignen Werk zurück, bis jene und vor Allem das Goethesche erschienen wären, um ihnen allen mit einem Schlage den Garaus zu machen. „Er würde seinen Faust sicher herausgeben, sobald Goethe den seinigen erscheinen lasse“, erklärte er auf das Bündigste und soll hinzugefügt haben: „Meinen Faust holt der Teufel, ich aber will Goethes seinen holen.“ Aber es kam anders. Goethe verlor durch seine neuen Ämter in Weimar und durch so manchen aufreibenden Herzenskampf auf lange Zeit seine faustischen Regungen, und so wurden Mit- und Nachwelt um die Freude des Zuschauens bei diesem großartigen Turnier der Geister betrogen. Als aber Goethe im Jahre 1797 die vergilbten Blätter wieder hervorsuchte, als Erinnerung ihn zu tiefster Rührung durchbebte, und wie es in der „Zueignung“ heißt, ein längst entwöhntes Sehnen nach jenem stillen ernstest Geisterreich ihn ergriff — da war es mit Streit und Kampf überhaupt vorbei. Denn Lessing war selbst schon in jenes Geisterreich zum Frieden eingegangen, und

seinen Faust — den hatte, wie er es nun selbst wohl bezeichnet haben würde, auf einer Reise der Teufel geholt. Nur dürftige Reste konnte der große Tote uns hinterlassen, eine Beschwörung der Geister, wie sie sich ähnlich auch im Puppenspiel findet, ein Dialog von echt Lessingscher Wort- und Gedankenschärfe, und eine Unterredung des Satanäs mit seinen Teufeln, die Johann Jakob Engel in einem Briefe an Lessings Bruder Karl aus der Erinnerung aufgezeichnet hat: eine mächtige Szene, deren Kern der höllische Plan ist, Gott seinen Liebling zu rauben, einen einsamen Jüngling, ganz nur der Weisheit ergeben, ganz nur für sie atmend, jeder Leidenschaft abgabend außer der einzigen für die Wahrheit. „Der wird uns Allen gefährlich, wenn er noch Lehrer des Volks würde. Den ihm zu rauben, Satan“ — rät einer der Diener Beelzebubs. Und „Trefflich! herrlich!“ stimmt der Höllenfürst zu. „Und dein Entwurf?“ fragte er einen andren seiner Teufel. „Sieh, ich knirsche“ — erwidert dieser — „ich habe keinen. Ich schlich von allen Seiten um seine Seele, aber ich fand keine Schwäche, bei der ich ihn fassen könnte.“ „Tor“, donnert der Böse, „hat er nicht Wißbegierde?“ „Mehr als irgend ein Sterblicher“, lautet die Antwort. „So überlaß ihn mir“, frohlockt Satanäs, „das ist genug zum Verderben“. Und nun ist der Böse viel zu voll von seinen Entwürfen, als daß er noch die übrigen Teufel sollte hören wollen. Er bricht mit der ganzen Versammlung auf. Alle sollen ihm zur Ausführung seiner großen Absichten beistehen, und des Erfolges hält er sich bei den Hülfsmitteln, die ihm Macht und List geben, völlig versichert. Aber über den Ruinen der gotischen Kirche, in welchen die Höllengeister ihr nächtliches Konzil halten, schwebt unsichtbar der Engel der Vorsehung, die Fruchtlosigkeit der teuflischen Pläne mit feierlich-sanften Worten verkündigend: „Ihr sollt nicht siegen“. Kommt uns hier nicht eine Erinnerung an Goethes Prolog im Himmel, an die Wette des Teufels mit dem Herrn der Heerscharen? Und dürfen wir nach dem tröstlichen Engelwort zweifeln, wem Lessing den endlichen Sieg beschert hätte? Er hätte seinen Faust doch wohl nicht vom Teufel holen lassen, und wäre auf Goethes Fährte gewandelt. Ein elender Zufall im Postbetrieb,

oder was es gewesen, hat uns um die Antwort mit all' ihren Freuden gebracht!

So hatte denn Goethe freies Feld, das sich ihm schier unermesslich dehnte, ein ganzes, langes, mehr als ein doppeltes Menschenalter umfassendes Leben, und weiter tiefer als er es selbst ahnen konnte und durfte! Die stürmische Jugend, das Mannesalter und der Abend des achtzigjährigen Greises haben die Fäden gesponnen, still, abseits vom Lärm des Tages, vom Ehrgeiz der Ruhmsucht. Sicherlich hätte der Jüngling, als er mit der Wildheit des Stürmers und Drängers begann, sein Werk beenden und veröffentlichen und das Verlangen seiner Freunde ersättigen können, wenn er selbst sein Ziel nicht hoch und immer höher gerückt hätte. In ihm lebte die Ahnung, daß dieses Werk mit der Spannung, dem Glanz und der Flüchtigkeit des Augenblicks nichts zu tun haben dürfe. Und er, der sonst so Schnellfertige, Rasche, hielt an sich, nichts in die Welt hinauszusenden, was er von dem langsam reifenden Werk abgeschlossen hatte, und als es im Jahre 1790 nun doch geschah, und das nicht mehr zu unterdrückende Fragment „Faust“ in der ersten großen Sammlung seiner Dichtungen erschien, da waren die Erwartungen schon zu hoch erregt, als daß sie sich ganz erfüllen konnten. Die stürmische Wirkung des Götz, des Werther blieb aus, das Erscheinen des Werkes in so unvollendeter Gestalt war kein großes Ereignis mehr. Das aber war dem Dichter, der so widerwillig zur Veröffentlichung geschritten, gerade recht. Er lächelte nur und bemerkte doch bald in reiner erhebender Freude, wie die Wirkung je stiller desto nachhaltiger war, wie sie leise wuchs und den Erleuchteten des Volks einen Schimmer von der Hoffnung des Dichters ins Herz senkte, daß hier ein Werk gedieh, für dessen Wachsen und Werden man alle Götter des Himmels zum Schutz hätte anrufen mögen. Und so geschah es. Es war, als hätte der Dichter sich in seinem Leben an geheimnisvoller Stätte, wohin kein Fußtritt schallt und die Sonne nur gedämpft durch die Zweige blickt, ein Allerheiligstes errichtet, auf dessen Altar er niederlegte, was ihm zuhöchst die Seele bewegte; dorthin kehrte er in jeder geweihten Stunde zurück. Und wenn er im Leben

der Minister oder der Festmarschall der Weimarer gewesen — hier waren alle Pflichten der Etikette vergessen; die Glorie von oben senkte sich auf sein Haupt und hob ihn über sich selbst hinaus, so daß er in Tönen sang, die noch in keines Menschen Ohr gekommen. Im Getümmel der Leidenschaften fand er hier die Ruhe, im bedächtigen Greisenalter die Jugend wieder, und was ja etwa noch ungeläutert auf der heiligen Schwelle niedergelegt worden, klärte sich dort im Lauf der Jahre immer reiner und göttlicher. Das war die weihevollste Zuflucht seines Lebens. Worte tieferer Weisheit und Schönheit hat kein Sterblicher verkündet. Nicht mehr das Geschick des Individuums, die tragische Verwicklung eines einzelnen Menschenlebens — den innersten Kern aller Menschentragik hat er uns aufgedeckt, den unlösbaren Widerspruch der Kinder des Daedalus, die zur Sonne emporstreben, um an der Erdwölbung zu zerschellen. Nicht Einer, der nicht die Gewalt der Träne empfände, die sich der wiedererlösten Seele beim Klange der Osterglocken entringt! So wie Faust hat die Menschheit von Uranfang an gerungen und gekämpft, und so wird sie es in alle Ewigkeit tun. Nicht aber in dem Gedanken, dem Ideenhaften liegen die Größe und Erhabenheit des unvergleichlichen Gedichtes — solche Betrachtungen stellt wohl auch ein Denker, ein Philosoph an, auch wenn er nicht in den ersten Reihen im Heerbann der Geister schreitet und streitet —; daß sich dieser Kampf fern von allem Schemenhaften, so verleiblicht, so künstlerisch, so greifbar, mit solcher Macht und Tiefe der gestaltenden Phantasie, und solcher Sprachgewalt dargestellt, deren Fülle und Zauber jedes Herz in Bande schlagen — das ist das Einzigartige des herrlichen Dichterwerks. Nie ist ein Gedanke, ein Problem satter, voller und farbenreicher im künstlerischen Leben aufgegangen.

Die Urschrift des „Faust“, in einer Kopie der Weimarer Hofdame Fräulein von Göchhausen, dann das im Jahre 1790 veröffentlichte Fragment und das vollendete Werk zeigen uns nur einige Stationen auf dem Wege an, den die Dichtung langsam durchmaß. Die erste Fassung gibt uns die Studentenszene und den Kerker in Prosa. Noch im Jahre

1790 fehlen die Wahl des Gifttrankes, der Gesang der Osterchöre, der Spaziergang vor dem Tore und die erste Beschwörung des Mephistopheles. Unterdessen aber, während der italienischen Reise war die Hexenküche entstanden, durch das Gesetz des Gegensatzes: unter der lichten Sonne des Südens das groteskste Spukgebild des nebligen Nordens. Die ersten Szenen Gretchens und der Martha, die Zusammenkunft im Garten und alles Weitere folgen, wie wir es gewohnt sind — nur konnte der Meister sich nicht entschließen, die Prosa-szenen, so wie sie waren, in die neue Fassung zu nehmen; er gibt dem Ganzen mit der Szene im Dom, die, wie wir seit dem Auffinden der Göchhausenschen Handschrift wissen, die Totenfeier für Gretchens Mutter bedeutet, lieber ein jähes Ende. Als nun aber Goethe 1797, von Schiller, der das Fragment einen Leib des Herkules nannte, in dem eine unvergleichliche Kraft und Fülle des Genius walte, liebevoll beraten, zu dem unvollendeten Werk „jugendlich erschüttert“ zurückkehrte, der Zeit gedenkt, die in der Flucht eines halben Jahrhunderts an ihm vorübergerauscht, da vermochte die Freundschaft seines großen Genossen und eigene neu entfachte Wärme ihn ein volles Dezenium daran festzuhalten, und so erblickte dann im Jahre 1808 der erste Teil des „Faust“ völlig so wie wir ihn kennen, das Tageslicht, einzig ohne das Intermezzo: „Oberons und Titaniass goldene Hochzeit“, eine Gelegenheitsdichtung, die nach schlechtem romantischen Muster später in das Werk aufgenommen wurde, mit dem sie auch nicht das schwächste Band verbindet: nach Schillers Tode wohlbemerkt erst, denn er, der große Meister des Dramatischen, würde sie nicht geduldet, sondern dem Freunde ausgeredet haben. Und hier, beim Vergleich der neuen in durchweg frei gebundener Rede gestalteten Dichtung mit der ersten Fassung zeigt sich so recht, welch' entscheidende Bedeutung für die Wirkung eines Kunstwerks der Form innewohnt. In dem kleinen Goetheschen Gedicht, das sich freilich mit dem „Faust“ nicht berührt, „Über allen Gipfeln ist Ruh“ wird man keinen ungewöhnlichen, ja kaum einen Gedanken, sondern nur eine sehr simple Betrachtung ausgesprochen finden, die, wenn man nur einige Wörter umstellt oder ändert, zur Platttheit würde, also

etwa: Es ist Ruhe über allen Gipfeln, kaum daß du einen Hauch in den Wipfeln spürst. Im Walde schweigen die Vögel schon, bald gehst auch du zur Ruhe. — Und diese dürftigen Worte ordnet der große Meister der Lyrik nun nach dem unausgesprochenen Gesetz des Wohllauts, und sogleich weht uns aus ihr wie Blumenwürzgeruch in der Abendstille der ganze Friedensodem der einschlummernden Natur entgegen: „Über allen Gipfeln ist Ruh“. Was hat den Zauber geweckt? Nichts als die Form, der Wohl- laut der Form. Nun denn. Und vergleicht man einige Stellen aus der in Prosa geschriebenen Kerkerzene mit der dichterisch umgeformten Szene des Faust von 1808, wird man finden, daß es eine Umwandlung wie die des grauen Schwänleins, oder des armen Entleins aus dem Märchen in den lichterhellen Schwan ist.

Urfaust 1775.

Faust (will sie wegziehen): Fühlst du mich! Hörst du mich! Komm ich bins ich befreye dich.

Margarete: Da hinaus.

Faust: Freyheit!

Margarete: Da hinaus! Nicht um die Welt. Ist das Grab draus, komm! Lauert der Todt! komm. Von hier ins ewige Ruhebett weiter nicht einen Schritt. Ach Heinrich könnt ich mit dir in alle Welt.

Faust: Der Kerker ist offen säume nicht.

Margarete: Sie lauern auf mich an der Straße am Wald.

Faust: Hinaus! Hinaus!

Margarete: Ums Leben nicht — Siehst du's zappeln! Rette den armen Wurm er zappelt noch! — Fort! geschwind! Nur übern Steg, gerade in Wald hinein links am Teich wo die Planke steht. Fort! rette! rette!

Faust: Rette! Rette dich!

Margarete: Wären wir nur den Berg vorbey, da sitzt meine Mutter auf einem Stein und wackelt mit dem Kopf! Sie winkt nicht sie nicht nicht, ihr Kopf ist ihr schwer. Sie sollt schlafen daß wir könnten wachen und uns freuen beysammen.

Faust (ergreift sie und will sie wegtragen).

Margarete: Ich schreye laut, laut daß alles erwacht.

Faust: Der Tag graut. O Liebgen! Liebgen!

Margarete: Tag! Es wird Tag! der letzte Tag! Der Hochzeit Tag! Sags niemand daß du die Nacht vorher bei Gretgen warst. — Mein Kränzgen! — Wir sehn uns wieder! — Hörst du die Bürger schlürpfen

nur über die Gassen! — Hörst du! Kein lautes Wort. Die Glocke ruft! — Krack das Stäbgen bricht! — Es zuckt in dem Nacken, die Schärfe die nach meinem zuckt! — Die Glocke hör.

Mephistopheles (erscheint): Auf oder ihr seyd verloren, meine Pferde schauern, der Morgen dämmert auf.

Margarete: Der! der! Laß ihn schick ihn fort! der will mich! Nein! Nein! Gericht Gottes komm über mich, dein bin ich! rette mich! Nimmermehr! Auf lebe wohl. Leb wohl Heinrich.

Faust (sie umfassend): Ich lasse dich nicht!

Margarete: Ihr heiligen Engel bewahret meine Seele — mir grauts vor dir Heinrich.

Mephistopheles: Sie ist gerichtet! (er verschwindet mit Faust, die Thüre raffelt zu man hört verhallend: Heinrich! Heinrich!)

Faust 1808.

Faust: Fühlst du, daß ich es bin, so komm!

Margarete: Dahinaus?

Faust: Ins Freie.

Margarete: Ist das Grab drauß',
Lauert der Tod, so komm!
Von hier ins ewige Ruhebett
Und weiter keinen Schritt —
Du gehst nun fort? O Heinrich, könnt' ich mit!

Faust: Du kannst! So wolle nur! Die Thür steht offen.

Margarete: Ich darf nicht fort; für mich ist nichts zu hoffen.
Was hilft es fliehn? Sie lauern doch mir auf.
Es ist so elend Betteln zu müssen,
Und noch dazu mit bösem Gewissen!
Es ist so elend, in der Fremde schweifen,
Und sie werden mich doch ergreifen!

Faust: Ich bleibe bei dir.

Margarete: Geschwind! Geschwind!
Rette dein armes Kind!
fort! Immer den Weg
Am Bach hinauf,
Ueber den Steg,
In den Wald hinein,
Links wo die Planke steht,
Im Teich.
faß es nur gleich!

Es will sich heben,
 Es zappelt noch!
 Rettel rette!

Faust: Besinne dich doch!
 Nur Einen Schritt, so bist du frei!

Margarete: Wären wir nur den Berg vorbei!
 Da sitzt meine Mutter auf einem Stein,
 Es faßt mich kalt beim Schopfe!
 Da sitzt meine Mutter auf einem Stein,
 Und wackelt mit dem Kopfe;
 Sie winkt nicht, sie nickt nicht, der Kopf ist ihr schwer;
 Sie schlief so lange, sie wacht nicht mehr.
 Sie schlief, damit wir uns freuten.
 Es waren glückliche Zeiten!

Faust: Hilft hier kein Flehen, hilft kein Sagen,
 So wag' ich's, dich hinweg zu tragen.

Margarete: Laß mich! Nein, ich leide keine Gewalt!
 Fasse mich nicht so mörderisch an!
 Sonst hab' ich dir ja alles zu Lieb' gethan.

Faust: Der Tag graut! Liebchen! Liebchen!

Margarete: Tag! Ja, es wird Tag! der letzte Tag dringt herein,
 Mein Hochzeittag sollt' es sein!
 Sag' niemand, daß du schon bei Gretchen warst.
 Weh meinem Kranze!
 Es ist eben geschehn!
 Wir werden uns wiedersehn;
 Aber nicht beim Tanze.
 Die Menge drängt sich, man hört sie nicht.
 Der Platz, die Gassen
 Können sie nicht fassen.
 Die Glocke ruft, das Stäbchen bricht.
 Wie sie mich binden und packen!
 Zum Blutstuhl bin ich schon entrückt.
 Schon zückt nach jedem Nacken
 Die Schärfe, die nach meinem zückt.
 Stumm liegt die Welt wie das Grab!

Faust: O wär' ich nie geboren!

Mephistopheles (erscheint draußen): Auf! oder ihr seid verloren.
 Unnützes Sagen! Zaudern und Plaudern!
 Meine Pferde schaudern,
 Der Morgen dämmert auf.

Margarete: Was steigt aus dem Boden herauf?

Der! der! Schick' ihn fort!

Was will der an dem heiligen Ort?

Er will mich!

Faust: Du sollst leben!

Margarete: Gericht Gottes! Dir hab' ich mich übergeben!

Mephistopheles (zu Faust).

Komm! Komm! Ich lasse dich mit ihr im Stich!

Margarete: Dein bin ich, Vater! Rette mich!

Ihr Engel, ihr heiligen Schaaren,

Lagert euch umher, mich zu bewahren!

Heinrich! Mir graut's vor dir.

Mephistopheles: Sie ist gerichtet!

Stimme (von oben): Ist gerettet!

Mephistopheles (zu Faust): Her zu mir! (Verschwindet mit Faust.)

Stimme (von innen, verhallend): Heinrich! Heinrich!

Vor Allem hatte der Faust nun aber in seiner neuen unvergänglichen Gestalt einen Eingang erhalten, der uns vor Augen führt, was man aus dem Fragment nur ahnen konnte: den Prolog im Himmel. Schon aus den wunderbaren Bruchstücken dämmerte es auf, daß der Faust Goethes einen andren Ausgang nehmen mußte, als sein Ahnherr im Volksbuch, in der Tragödie Christoph Marlowes und dem Puppenspiel. Wenn ein solcher Titan den Mächten der Zerstörung anheimfiele, dieser Geist, der gekämpft wie einer, der in allen Lockungen der Sinne, in dem Gebrodel des Herentreibens, unter den Leipziger Studenten den Ausblick nach oben nie verloren und selbst aus Gretchens Armen, den Stachel der Reue im Herzen, in die Döde flüchtete, um mit der Gottheit Zwiesprach zu halten — wenn ein solcher Geist mit dem Fluch der Verdammnis auf dem Haupte untergehen sollte — gäbe es da eine grauenvollere Anklage gegen die Schöpfung? Er hat nicht den platten, selbstzufriedenen Genuß gesucht. Mit düstrem Antlitz lehnt er alle Verheißungen Mephisto's ab. „Du hörst ja“, ruft er dem Verderber zu, „von Freud' ist nicht die Rede. Dem Taumel weih' ich mich Und wie sie selbst am End' auch ich zerscheitern“. Wie anders klingt das! Und zudem: der Augenblick hatte noch zu kommen, zu dem er im Gefühl der

Befriedigung sagen würde: „Verweile doch, du bist so schön“. Der Satanas glaubte ihn damit zu sich herabzuziehen — wer aber mit feinem Ohre hört, dem schallt es daraus wie Erlösungsworte entgegen; denn einen solchen Augenblick konnte er nur empfinden, wenn er sich ein Glück eroberte, das mit der Sünde nichts mehr gemein hat. Der Heilsgedanke schlummerte schon im Pakt mit dem Bösen — der Prolog im Himmel rückt ihn nur in das blendendste Sonnenlicht. Denn hier erscheint der Höllenfürst selbst vor dem Thron des Herrn und plaudert in fast traulichem Ton mit ihm. Was heißt das anders, als daß auch das Böse nur ein organisches und notwendiges Glied des großen Weltganzen ist, daß es in der Zerstörung wohl eine Verwandlung, aber keine Vernichtung gibt? Selbst die Dämonen der Nacht stehen im Dienst des großen göttlichen Gesetzes. Und vor dem Thron eines solchen Gottes, dem die Erzengel so wunderbar lob-singen: „Die unbegreiflich hohen Werke sind herrlich wie am ersten Tag“ — sollte ein großer, stolzer, freier Menscheng Geist, der in Qual und Weh nach der Vollendung gerungen, verzagen müssen? Und spräche selbst das noch nicht deutlich genug — die Wette würde alles sagen, die der Herr mit dem Satan nach dem Vorbild des Buches Hiob eingeht. „Kennst du den Faust?“ fragt Gottvater. „Den Doktor?“ „Meinen Knecht!“

Mephistopheles: Führ wahr! er dient euch auf besondere Weise.

Nicht irdisch ist des Thoren Trank noch Speise.

Ihn treibt die Gährung in die Ferne:

Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt:

Dem Himmel fordert er die schönsten Sterne,

Und von der Erde jede höchste Lust,

Und alle Näh' und alle Ferne

Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.

Der Herr: Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,

So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen.

Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,

Daß Blüth' und Frucht die künft'gen Jahre zieren.

Mephistopheles: Was wettet ihr? den sollt ihr noch verlieren!

Wenn ihr mir die Erlaubniß gebt,

Ihn meine Straße sacht zu führen.

Der Herr: So lang' er auf der Erde lebt,
 So lange sei dir's nicht verboten.
 Es irrt der Mensch, so lang' er strebt.

Mephistopheles: Da dank' ich euch; denn mit den Todten
 Hab' ich mich niemals gern befangen.
 Am meisten lieb' ich mir die vollen, frischen Wangen.
 Für einen Leichnam bin ich nicht zu Haus;
 Mir geht es, wie der Katze mit der Maus.

Der Herr: Nun gut! es sei dir überlassen!
 Zieh' diesen Geist von seinem Urquell ab,
 Und führ' ihn, kannst du ihn erfassen,
 Auf deinem Wege mit herab,
 Und steh' beschämt, wenn du bekennen mußt:
 Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange
 Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.

Und klängen die Worte auch minder tröstlich und gewiß, strahlte der Prolog auch weniger deutlich, als er es tut, die Fülle der Liebe des Weltenlenkers wieder, der alle Irrenden und Strebenden mit gleicher Gnade umfaßt — es bliebe doch keine andre Wahl. Wenn Gott mit dem Teufel wettet, darf der Herr nicht unterliegen. Das versteht sich von selbst. Faust also durfte nicht zur Hölle fahren, er mußte gerettet werden — und darin liegt die Notwendigkeit des zweiten Teiles ausgesprochen.

Jahrzehnte schwanden, bis er aus der Werkstatt des Dichters hervorging, noch kurz vor seinem Tode förderte und beschloß Goethe dies sein „Hauptgeschäft“ — wie er es nannte —; aber der geistige Zusammenhang des zweiten mit dem ersten Teil blieb dennoch auf das Strengste gewahrt, und, wie überladen immer mit schwerverständlichem Kleinwerk, löst sich doch ohne Schwierigkeit aus der reichen Wort- und Gedankensfülle der Kern der Handlung. Der „Faust“ des ersten Teils hatte sich, von Erkenntnis übersättigt, vergebens „ins Rauschen der Zeit, ins Rollen der Begebenheit“ gestürzt und, kaum in die Welt hinausgeeilt, mit Schuld besleckt, daß wider ihn das Blut Gretchens und der Thürigen zum Himmel schrie. —

Wie fühlt er das Begangene? Wie finden wir ihn zu Beginn des zweiten Teils? Gedrückt von Gewissenslasten? Von dem Gespenst der Armen geschreckt, die um ihn das Haupt hat

zum Blocke tragen müssen? O nein, Gretchens wird nicht mehr gedacht. Hier könnte man mit dem großen Dichter rechten. Wie ist es möglich, daß ein Mensch diesen Jammer je vergißt — und doch vergißt ihn Faust, denn von den Elfen gesund gebadet, sehen wir ihn in der ersten Szene von blumigem Lager sich erheben, die Sonne begrüßend zu neuem Leben, zu neuem Wirken. Oder brauchten wir hier doch an kein völliges herzloses Vergessen zu denken? Ich glaube ja. Goethe gehörte, wie sehr er mitten im Leben stand, doch zu den einsamen Naturen, die ihre höchsten Freuden, ihre tiefsten Leiden für sich trugen. Wenn ihm seine Teuersten starben, verschloß er sich und kämpfte seine Schmerzen in der Einsamkeit nieder. Auch jene Reue war ihm fremd, die sich in wortreicher Klage und Selbstpeinigung ergeht. Mit einer lastenden Vergangenheit zu brechen und sich zu besserer Tat zu rüsten, war seine Art. Und von ihr hat er, wie so vieles von sich, auch auf seinen Faust übertragen. Zudem liegt nicht zwischen dem Schluß des ersten und dem Beginn des zweiten Theils etwa nur ein Tag. Die Elfen versinnbildlichen nur, was in Wirklichkeit Tage, Wochen, Monate währt: die Heilung, die ein zerrüttetes Gemüt von der Natur empfängt. „Des Herzens grimmen Strauß“ sollen die Geister besänftigen, so befiehlt ihr Führer, der zarte Ariel; des „Vorwurfs glühend bittre Pfeile“ sollen sie entfernen, Fausts Inneres vom „erlebten Graus reinigen.“ Das deutet auf Gretchens Not und Tod. Welche Musik aber in den Gefängen der Elfen, die mit Geisterschnelligkeit während der „vier Haufen nächtger Weile“, des Abends, Nächtens, im Morgenrauen und ersten Morgenlicht das Genesungswerk vollenden! Und wie der Übermensch neu gekräftigt erwacht, geht die Sonne auf; „Hinaufgeschaut!“ beginnt er:

Der Berge Gipfelriesen

Verkünden schon die feierlichste Stunde;
 Sie dürfen früh des ewigen Lichts genießen,
 Das später sich zu uns hernieder wendet.
 Jetzt zu der Alpe grüngesenkten Wiesen
 Wird neuer Glanz und Deutlichkeit gespendet,
 Und stufenweis herab ist es gelungen; —
 Sie tritt hervor! — und, leider! schon geblendet,
 Kehre ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen.

So ist es also, wenn ein sehrend Hoffen
 Dem höchsten Wunsch sich traulich zugerungen,
 Erfüllungspforten findet flügeloffen;
 Nun aber bricht aus jenen ewigen Gründen
 Ein flammen-Übermaß, wir stehn betroffen:
 Des Lebens fackel wollten wir entzünden,
 Ein Feuermeer umschlingt uns, welsch ein Feuer!
 Ist's Lieb? Ist's Haß? die glühend uns umwinden,
 Mit Schmerz und freuden wechselnd ungeheuer,
 So daß wir wieder nach der Erde blicken,
 Zu bergen uns in jugendlichstem Schleier.

So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!
 Der Wassersturz, das felsenriff durchbrausend,
 Ihn schau' ich an mit wachsendem Entzücken.
 Von Sturz zu Sturzen wälzt er jetzt in tausend,
 Dann aber tausend Strömen sich ergießend,
 Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend.
 Allein wie herrlich diesem Sturm ersprießend,
 Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
 Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
 Umher verbreitend duftig fühle Schauer!
 Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
 Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
 Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.

Darin liegt ein tiefer Sinn. Der Sonne kehrt Faust den Rücken, er, der den Sitz der Gottheit, die Luft und Sonne selbst ist, hat stürmen wollen. Jetzt sieht er ein, daß das Licht, das ungebrochene Licht, ganz so wie die Wahrheit, einzig Gottes ist — nur in den Farben des Regenbogens können wir es schauen und ertragen. Ganz so nennt Schiller einmal die Natur „einen unendlich geteilten Gott“, und in einem tiefsinnigen Dystichon, das den Regenbogen-Gedanken des Faust variiert, „Licht und Farbe“ verkündet er geradezu:

Wohne, du ewiglich Eines (d. h. das Licht) dort bei dem ewiglich Einen —
 Farbe, du wechselnde, komm freundlich zu Menschen herab.

In Fausts Seele ist eine Wandlung vorgegangen. Der Titanenübermut, Gott gleich zu sein, ist geschwunden. Jetzt reiht auch er sich in den Ring der Creaturen, jetzt genügt es ihm, da er das Licht selber nicht sehen kann, eine Farbenbrechung des

Erwigen, ein Atom des göttlichen Ganzen zu sein und das Leben am „ew'gen Abglanz“ zu haben, in den mannigfaltigen Spiegelungen, die es, aus einem Quell fließend, in der Daseinsfülle der Erscheinungen in Erde und Himmel angenommen.

So tritt er in die große Welt, die Mephisto ihm nach der kleinen im ersten Teil zu zeigen versprochen. Dort war es der tolle Spuk einer Hexenküche, das Treiben der lustigen Gefellen in Auerbachs Keller, die bürgerliche Enge in Gretchens Heim — hier betritt er die Treppe einer Kaiserburg; auf dem weiten Felde öffentlicher Unternehmungen sehen wir ihn wieder. Ein junger Fürst befindet sich in Bedrängnis. Heer- und Kirchenfürsten möchten ihn zu ihrem Werkzeug stempeln. Aber zu jeder Unternehmung fehlt es am Nötigsten: am Gelde; der Staatsschatz ist leer. Zudem ist sein alter feister Narr wie tot hingefunken, der ihm durch seine Späße die Last der Krone erträglich gemacht. Dieser Mangel freilich wird bald ersetzt:

„Sogleich mit wunderbarer Schnelle
Drängt sich ein anderer an die Stelle“

— an Stelle des Dickwanstes ein Besenstiel — „Sonst war's ein Faß“, murmelt das Volk, „jetzt ist's ein Span.“ Mephisto ist es selbst, der Verwandlungsfähige, der Proteus, der den verwaisten Platz des Narren einnimmt, und von ihm geführt erscheint der große Magier, der Wundermann Faust, für den Kaiser ein Erlöser, ihn zu vergnügen und aus seinen Nöten zu befreien. Ein Maskenspiel, das mit einem zauberhaften Feuerwerke schließt, muß den Anfang machen, um den gekrönten Jüngling zu gewinnen. Etwas Größeres folgt, gleichsam die Erfüllung, die Umwandlung des Mummenschanzes in beglückende Wirklichkeit; dort hat der Gott des Reichthums Land und Herrscher mit seinen goldenen Flammen berauscht — hier wird durch die Schaffung des Papiergeldes dem allgemeinen Elend ein trügerisches Ende bereitet, und der verarmte Staat, durch einen Federzug errettet, den der Kaiser während der Maskerade als Pan unter ein Schriftstück gesetzt, schwimmt plötzlich im Wohlstande. An alledem hat Mephisto mehr als Faust Anteil. Jetzt aber äußert der Kaiser einen Wunsch, den der Geist der Verneinung nicht zu erfüllen

vermag, und der Fausts schon beruhigtes Inneres in neuen ahnungsvollen Aufruhr bringt: das Geisterbild der Helena will der Monarch beschworen wissen, des Urbildes der Schönheit, jener verführerischen Frau, die dereinst den Brand des trojanischen Krieges entzündete — und da kann nur Faust helfen; denn die Schönheit ist mehr als Gaukelspiel, sie ist etwas, das aus den Tiefen der Seele, wohin das Gemeine nicht dringt, in unser Bewußtsein steigen muß und an dem der Himmel mitschaffenden Anteil hat, etwas Heiliges, das die Hölle nicht zu zitieren vermag, und für Faust — etwas Neues. Darum muß ihm der Satanas den Weg zeigen — gewinnen, festhalten aber muß er es selbst. Eine hohe Symbolik! In der Tat: den Zauber der in sich harmonischen Schönheit, die die Sinne entzündet und zugleich die Seele erhebt, hat Faust an sich noch nicht erfahren; er kennt sie nicht. Über seinen Büchern saß er mit brennenden Augen, beim Schein der Lampe, unter Tiergeripp und Totenbein — der Wille zu erkennen, ließ ihn alles Andere vergessen. Und als er unter Mephistos Führung in die Welt zog, als der wüste Trank der Hexenküche seine Begierden aufwühlte und Gretchen ihnen zum Opfer fiel — auch da war er von der Erkenntnis der Schönheit weit entfernt. Das erhitzte Blut trieb ihn zu genießen. Mephisto wußte recht gut, wie das Gebräu der Hexe wirken würde:

„Du siehst mit diesem Trank im Leibe
Bald Helenen in jedem Weibe.“

Jetzt ist das anders. Die Wirkung ist längst verflogen. Nicht jedes, nicht irgend ein beliebiges Weib — Helena selber, die Schönheit selbst soll er mit Augen schauen!

Der Hof ist in einem Rittersaal bei dämmernder Beleuchtung versammelt, um das Wunder der Erscheinung zu erwarten. In das Reich der Tiefe, wo die Urbilder aller geschaffenen Dinge schemenhaft wesenlos schweben, zu den Müttern, dem Werdeschoß alles Seienden ist Faust hinabgestiegen. Alles harret gespannt, erregt, seiner Wiederkehr. Ein Astrolog spielt den Erklärer und die antike Szene, in der die griechische Schönheit und mit Helena Paris erscheinen soll, wird vor unseren Augen lebendig:

„Beginne gleich das Drama seinen Lauf“

so eröffnet der Astrolog die Szene, die mit den Kürzungen, die sich auf der Bühne nötig machen, folgenden Fortgang nimmt:

Astrolog. Beginne gleich das Drama seinen Lauf!
 Der Herr befiehlt's, ihr Wände tut euch auf!
 Nichts hindert mehr, hier ist Magie zur Hand.
 Die Teppiche schwinden, wie gerollt vom Brand;
 Die Mauer spaltet sich, sie kehrt sich um;
 Ein tief Theater scheint sich aufzustellen,
 Geheimnisvoll ein Schein uns zu erhellen,
 Und ich besteige das Proscenium.
 Durch Wunderkraft erscheint allhier zur Schau,
 Massiv genug, ein alter Tempelbau.
 Dem Atlas gleich, der einst den Himmel trug,
 Stehn, reihenweis, der Säulen hier genug;
 Sie mögen wohl der Felsenlast genügen,
 Da zweie schon ein groß' Gebäude trügen.
 Mit Augen schaut nun, was ihr kühn begehrt!
 Unmöglich ist's, drum eben glaubenswert.

(Faust steigt auf der andern Seite des Prosceniums herauf.)

Astrolog. Im Priesterkleid, bekränzt, ein Wundermann,
 Der nun vollbringt, was er getrost begann.
 Ein Dreifuß steigt mit ihm aus hohler Gruft;
 Schon ahn' ich aus der Schale Weihrauchduft.
 Er rüstet sich, das hohe Werk zu segnen;
 Es kann fortan nur Glückliches begegnen.

Faust. (großartig) In eurem Namen, Mütter, die ihr thront
 Im Grenzenlosen, ewig einsam wohnt,
 Und doch gesellig! Euer Haupt umschweben
 Des Lebens Bilder, regsam, ohne Leben.
 Was einmal war, in allem Glanz und Schein,
 Es regt sich dort; denn es will ewig sein.
 Und ihr verteilt es, allgewaltige Mächte,
 Zum Felt des Tages, zum Gewölb der Nächte.
 Die einen faßt des Lebens holder Lauf,
 Die andern sucht der kühne Magier auf;
 In reicher Spende läßt er, voll Vertrauen,
 Was jeder wünscht, das Wunderwürdige schauen.

Astrolog. Der glühnde Schlüssel rührt die Schale kaum,
 Ein dunstiger Nebel deckt sogleich den Raum;
 Er schleicht sich ein, er wogt nach Wolkenart,
 Gedehnt, geballt, verschränkt, geteilt, gepaart.

Das Dunstige senkt sich; aus dem leichten Flor
 Ein schöner Jüngling tritt im Taft hervor.
 Hier schweigt mein Amt; ich brauch' ihn nicht zu nennen:
 Wer sollte nicht den holden Paris kennen!

Dame. O! welch ein Glanz aufblühnder Jugendkraft!

Zweite. Wie eine Pfirs'che frisch und voller Saft!

Dritte. Die fein gezogenen, süß geschwollenen Lippen!

Vierte. Du möchtest wohl an solchem Becher nippen?

Fünfte. Er ist gar hübsch, wenn auch nicht eben fein.

Sechste. Ein bischen könnt' er doch gewandter sein.

Ritter. Den Schäferknecht glaub' ich allhier zu spüren;
 Vom Prinzen nichts und nichts von Hofmanieren.

Andrer. Eh nun! halb nackt ist wohl der Junge schön!
 Doch müßten wir ihn erst im Harnisch sehn!

Andre. Er lehnt den Arm so zierlich übers Haupt.

Kämmerer. Die Flegellei! das find' ich unerlaubt!

Dame. Ihr Herren wißt an allem was zu mäkeln.

Derselbe. In Kaisers Gegenwart sich hinzuräkeln!

Dame. Er stellt's nur vor! Er glaubt sich ganz allein.

Derselbe. Das Schauspiel selbst, hier sollt' es höflich sein.

Dame. Sanft hat der Schlaf den Holden übernommen.

Derselbe. Er schnarcht nun gleich; natürlich ist's, vollkommen.
 Helena hervortretend.

Mephistopheles. Das wär' sie denn! Vor dieser hätt' ich Ruh,
 Hübsch ist sie wohl, doch sagt sie mir nicht zu.

Faust. Hab' ich noch Augen? Zeigt sich tief im Sinn
 Der Schönheit Quelle vollen Stroms ergossen?
 Mein Schreckensgang bringt seligsten Gewinn.
 Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen!
 Was ist sie nun seit meiner Priesterschaft?
 Erst wünschenswert, gegründet, dauerhaft!
 Verschwinde mir des Lebens Atemkraft
 Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne! —
 Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte,
 In Zauberspiegelung beglückte,
 War nur ein Schaumbild solcher Schöne! —
 Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
 Den Inbegriff der Leidenschaft,
 Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle.

Mephistopheles. (aus dem Kasten)

So faßt euch doch, und fallt nicht aus der Rolle!

Ältere Dame. Groß, wohlgestaltet, nur der Kopf zu klein!

Jüngere. Seht nur den Fuß! Wie könnt' er plumper sein?

Diplomat. Fürstinnen hab ich dieser Art gesehn;

Mich deucht, sie ist vom Kopfe bis zum Fuße schön.

Hofmann. Sie nähert sich dem Schläfer listig mild.

Dame. Wie häßlich neben jugendreinem Bild!

Poet. Von ihrer Schönheit ist er angestrahlt.

Dame. Endymion und Lunal wie gemalt!

Derselbe. Ganz recht! die Göttin scheint herabzusinken,

Sie neigt sich über, seinen Hauch zu trinken;

Beneidenswert! — Ein Kuß! — Das Maß ist voll.

Duenna. Vor allen Leuten! das ist doch zu toll!

Faust. Furchtbare Gunst dem Knaben! —

Mephistopheles.

Ruhig! still!

Laß das Gespenst doch machen was es will!

Hofmann. Sie schleicht sich weg, leichtfüßig; er erwacht.

Dame. Sie sieht sich um! das hab' ich wohl gedacht.

Hofmann. Mit Anstand kehrt sie sich zu ihm herum.

Dame. Ich merke schon, sie nimmt ihn in die Lehre;

In solchem Fall sind alle Männer dumm:

Er glaubt wohl auch, daß er der erste wäre.

Hofmann. Wer würde nicht in solchem Netz gefangen?

Dame. Das Kleinod ist durch manche Hand gegangen.

Ritter. Gelegentlich nimmt jeder sich das Beste;

Ich hielte mich an diese schönen Reste.

Gelahrter. Ich seh' sie deutlich, doch gesteh' ich frei,

Zu zweifeln ist, ob sie die rechte sei.

Die Gegenwart verführt ins Übertriebne,

Ich halte mich vor allem ans Geschriebne.

Da les' ich denn: sie habe wirklich allen

Graubärten Trojas sonderlich gefallen;

Und wie mich dünkt, vollkommen paßt das hier;

Ich bin nicht jung, und doch gefällt sie mir.

Astrolog. Nicht Knabe mehr! Ein fühner Heldenmann

Umfaßt er sie, die kaum sich wehren kann.

Gestärkten Arms hebt er sie hoch empor;

Entführt er sie wohl gar?

Faust.

Verwegner Tor.

Du wagst! Du hörst nicht! halt! das ist zu viel.

Mephistopheles. Machst du's doch selbst, das Fragengeisterspiel!

Astrolog. Nur noch ein Wort! Nach allem was geschah,

Nenn ich das Stück: den Raub der Helena.

Faust. Was Raub! Bin ich für nichts an dieser Stelle?
 Ist dieser Schlüssel nicht in meiner Hand?
 Er führte mich durch Graus und Wog' und Welle
 Der Einsamkeiten, her zum festen Stand.
 Hier fass' ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten,
 Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,
 Das Doppelreich, das große, sich bereiten.
 So fern sie war, wie kann sie näher sein!
 Ich rette sie, und sie ist doppelt mein.
 Gewagt! Ihr Mütter! Mütter! müßt's gewähren!
 Wer sie erkennt, der darf sie nicht entbehren.

Astrolog. Was tust du? Faustel! Fauste! — Mit Gewalt
 faßt er sie an, schon trübt sich die Gestalt.
 Den Schlüssel kehrt er nach dem Jüngling zu,
 Berührt ihn! — Weh uns, Weh! Au! im Au!

(Explosion, Faust liegt am Boden. Die Geister gehen in Dunst auf.)

Mephistopheles. (der Faust auf die Schulter nimmt)
 Da habt ihr's nun! mit Narren sich beladen,
 Das kommt zuletzt dem Teufel selbst zu Schaden.

(Finsternis, Tumult.)

So hat Faust die Probe schlecht bestanden. Noch regte sich ein Rest des alten ungestümen Begehrens in ihm, gewaltsam wollte er die Schönheit in seine Arme pressen — und sie schwand vor ihm. Denn nur mit gereinigter Seele, wunschlos, ohne den Gedanken des Besizes, können wir der Göttlichen nahen, die sich in der Kunst ihr besonderes Reich geschaffen. Mischt sich in die körperlose Bewunderung ein stoffliches, ein leidenschaftliches Gefühl, vermengen wir die Darstellung und den Genuß des Schönen mit gemeinem Verlangen, mit irgend welcher persönlichen Absicht oder Tendenz, so trübt sich sein Bild und es verschwindet uns. Fausts Inneres muß also erst zur Aufnahme des Schönen geläutert werden, und es wirkt wie eine Strafe für die vermessene Gewalt, mit der er das Bild der Helena ergriffen und zerstört, daß Mephistopheles ihn, den Bewußtlosen, an die Stätte seiner einstigen heißen Seelenkämpfe, in sein enges gotisches Studierzimmer zurückschleppt, das unverändert geblieben, wie der Meister es einst verlassen. Da tritt uns und dem Bösen auch der Schüler wieder entgegen, dem Mephisto einst im Professorentalar seine

diabolische Weisheit vorgetragen: jetzt als Baccalaureus auf der Vorstufe zum Doktor, das Musterbild eines nur in seiner Metaphysik lebenden hochmütigen Philosophen vom Schlage Fichtescher und Hegelscher Grünschnäbel. Da sehen wir auch den übergelehrten Bedanten, den nunmehr zum Doktor graduierten Wagner wieder, der schon seit langem über dem Ungeheuren grübelt, in der Retorte auf chemischem Wege einen Menschen zu bilden, ein kaltes leidenschaftloses Produkt des forschenden Gedankens, kalt, hell und klar wie der Gedanke selbst. Und das Wunder gelingt, der Grübler erreicht, was er gewollt: das Menschlein, Homunculus, der Gedanke, entsteht. Der nun soll Fausts Führer werden; die kühle Gedankenwelt wird den Sturm und die heißen Wallungen in Fausts Brust vollends beruhigen. Von ihr beschwichtigt, wird er finden, was er sucht.

Denn seit jener Beschwörung begleitet ihn Helenas Bild in Schlaf und Wachen. Homunculus belauscht seine Träume; Helenas hohe Mutter, Leda, an deren Knien der Schwäne Fürst sich schmiegt, zudringlich zahm, sieht der Schlummernde im klaren Gewässer im dichten Hain. Diese Spur wird verfolgt und langsam beharrlich der Schönheit von ihrer Werbestunde an nachgegangen! Dahin, woher sie gekommen, nach Griechenland. Den Faust des ersten Teils führte Mephistopheles in die Walpurgisnacht mit ihrem viehischen Treiben auf den Hexensitz, den Brocken — der Faust des zweiten Teils sucht in klarem Parallelismus das Urbild der Schönheit in der klassischen Walpurgisnacht auf den pharfallischen Feldern unter Sphinxen, Greisen, Nymphen und Sirenen. Ein glänzendes Gedränge herrlicher und seltsamer Gestalten — bald gesuchte Orakelworte, bald weich und reinstromende Poesie. Da zieht auf dem Muschelwagen Galatea heran, die Liebesgöttin des Wassers. Homunculus in seiner Retorte, der hellleuchtende Gedanke, der den Suchenden bis dahin sicher geführt, auch er unterliegt der Alles bezwingenden Macht der Liebe — sein gläsernes Haus zerschellt an Galateens Wagen, Meer und Himmel erglügen: „So herrsche denn Gros, der Alles begonnen“, tönt es von nah und fern, und als sich das glühende Gedünst zerteilt, erscheint sie selbst, der Mittelpunkt und das Ziel

der Spuknacht: Helena. Sie kommt wie vor tausenden von Jahren im Chor gefangener Trojerinnen, zurück zum Palast ihres Gatten, des Menelaos, den sie mit dem phrygischen Räuber einst treulos verlassen. Doch scheint alles verziehen, und sie selbst wähnt sich mehr ein Opfer unglücklicher Verstrickungen, als schuldig. Sie trägt sich — ein Opfer soll sie erst werden. Schale, Dreifuß und Beil, die Menelaos zu richten befahl, sind für sie bestimmt. Die schreckenvolle Kunde verwirrt sie; sie beschließt auf den Rat der alten Schaffnerin-Phorkyas, hinter der sich Mephisto verbirgt, mit ihren Frauen zu dem Fürsten zu fliehen, der sich mit seinen Barbaren in einem Gebirgstal im Rücken des Taugetos angesiedelt und der kein anderer als Faust ist. Und so geschieht es. Leider sinkt aber hier die Goethesche Dichtung von ihrer Höhe eine Weile tief herab. Wenn Helena sich mit Faust verbindet, das Griechentum mit der deutschen Gotik — dann empfangen wir eine kunstgeschichtliche Betrachtung in dialogischer Form, die von der Realität des Lebens, der künstlerisch gesteigerten Realität wie von der freien Bildnerkraft der Phantasie gleichweit entfernt ist. Da ist nicht sinnvoll mehr mit einer konkreten Figur eine symbolische Bedeutung verbunden — die Gestalten sind zu Begriffen entkörperlicht, mit denen die Kunst nichts mehr zu tun hat. Auch das Produkt dieses Renaissancekompromisses, Faust und Helenas Sohn Euphorion, ist solch ein künstlerisches Halb- und Unding, bald die Romantik, bald der Genius, dann wieder Lord Byron — nichts völlig, nichts ganz, und selbst die herrlichen Verse, mit denen der Knabe in die Freiheit, in die Luft hinaus- und empor- dringt, die herrlicheren, die über Euphorions jähem Sturz ertönen, vermögen dafür nicht zu entschädigen. Ein Gewinn bleibt jedoch aus der so seltsam endigenden klassischen Spuknacht für Faust zurück. Als Helena dem früh verlorenen Sohne nach, ins Reich der Schatten kehrt, lösen sich ihre zurückbleibenden Gewande in Wolken auf und tragen den Helden empor und dahin zurück, von wo er ausgegangen. Die Schönheit, deren Genuß ihm zu eigen geworden, hat seiner Seele eine neue ungeahnte Schwungkraft verliehen. Nicht des Zaubermantels des Bösen bedarf es mehr um ihn zu tragen — die Wolke Helenas hebt ihn in höhere reinere Lüfte, und von dem zackigen Felsengipfel, wohin sie ihn

geführt, kann Faust mit erneutem Mut ins Leben, in die Welt zurückkehren. Von dem Erkennen zum blinden Genuß der Sinne (im ersten Teil); vom reineren Genuß der Schönheit zur hilfebringenden Tat — das ist der Weg, den er zurücklegt.

Zunächst fehlt Fausts Tun noch der sittliche Wert. Zwar über die bloßen Gaukelspiele am kaiserlichen Hof ist er hinaus. Realere Mächte sind es, die er mit seines teuflischen Genossen Hilfe jetzt in Bewegung setzt. Dem jungen leichtsinnigen Herrscher ist ein Gegenkaiser entstanden; die beiden Heere stehen sich, vielleicht schon zum letzten entscheidenden Schlag, gegenüber — da mischt sich auf Mephistos Rat Faust mit der magischen Kraft, die ihm zu Diensten steht, in den Kampf und verschafft dem jugendlichen, dem ersten und rechtmäßigen Kaiser den Sieg, den sich dieser wohl gefallen läßt, wenn es ihm auch scheinen will, als sei er nicht mit rechten Dingen erfochten. Fausts Bezahlung mit einer weiten Strecke Küstenlandes ist des Kaisers Dank. Da wird wieder mit Geistereile gegraben, Kanäle werden gezogen, ein Schloß erbaut — immer rastloser betätigt sich des schon ergrauchten Gewaltigen Arbeitstrieb. Ein kleines Häuslein nah der Küste, von Linden bedeckt, stellt sich seinen Plänen in dem Weg. Ein greises Gattenpaar bewohnt es, dem Goethe, jener beiden Alten der griechischen Mythe gedenkend, die Namen Philemon und Baucis gegeben. Es will von der lieben Scholle, die Faust zu einem mächtigen Luginsland umgestalten möchte, nicht weichen, so gut jener es in seinem Sinne mit ihnen meint, denn er bietet ihnen reichlichen Tausch in einem stattlichen Gütchen, umsonst. Da befiehlt er Gewalt. Aus dem Tausch wird Raub — Mephistopheles und die Seinen sorgen dafür, daß ein Unheil zum andern komme; im Kampf mit den rohen Eindringlingen fallen die guten Alten mit einem Gast. Feuer lodert auf, „als Scheiterhaufen dieser drei“, das Häuschen, die Linden, die Kapelle daneben sind vom Boden weggetilgt. Umsonst, daß Faust seinen gewalttätigen Dienern flucht — er hat, was er gewollt, das Gewissen mahnt und pocht; und doch, er kann kein anderer sein als er ist. Er verschmäht es der Hölle zur Last zu schieben, was aus seinem Tun Unheilvolles entsprungen. Er bleibt bis zum Ende der Täter seiner Taten. Ja, eben jetzt, im höchsten Alter

mehr als je. Und in dieser letzten Frist seines Erdenwallens richtet sich der Goethesche Genius an seinem Helden noch einmal in ganzer Größe auf. Die Sorge kommt und will ihn in ihrem grauen maschenreichen Netz fangen — angelnd; er kennt sie nicht und erkennt sie nicht an. Da haucht sie ihn an, daß er erblindet, aber er sieht auch im Dunkel noch klar seinen Weg und mit gewaltigem Machtwort fördert er sein Werk. Aus dem Graben aber wird ein Grab, das Mephistopheles mit den Knochenmännern, den schlotternden Lemuren, aufwirft. Faust aber, bis zum Schluß erhobenen Hauptes das Kommende erwartend, bangt und sorgt nicht. Ihn ergötzt das Geklirr der Spaten, immer weiter und höher hebt sich ihm die schon schwer atmende Brust:

Ein Sumpf zieht am Gebirge hin,
 Verpestet alles schon Errungne.
 Den faulen Pfuhl auch abzuziehen,
 Das letzte wär' das Höchsterrungene.
 Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
 Nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen.
 Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde
 Sogleich behaglich auf der neusten Erde,
 Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft,
 Den aufgewälzt kühn-emstige Völkerschaft.
 Im Innern hier ein paradiesisch Land,
 Da rase draußen Flut bis auf zum Rand,
 Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschließen,
 Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen.
 Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
 Das ist der Weisheit letzter Schluß:
 Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
 Der täglich sie erobern muß.
 Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
 Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
 Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
 Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
 Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
 Verweile doch, du bist so schön!
 Es kann die Spur von meinen Erdetagen
 Nicht in Äonen untergehn. —
 Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
 Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.

So sinkt er entseelt nieder, ruhig dessen gewärtig, was er dereinst über sich heraufbeschworen. Kein Versuch an dem Pakt zu rütteln, den er mit dem alten Satansmeister geschlossen, kein weibisches Zagen und Zittern, keine schwächlichen Anwandlungen von Reue, wie sie der Faust des Volksbuchs zeigt. Er weiß, oder er glaubt zu wissen, was seiner wartet. In jenem Bündnis hatte der Böse das Vertragsverhältnis scharf bestimmt:

„Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden,
Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn —
Wenn wir uns drüben wiederfinden
So sollst du mir das gleiche tun“,

und Faust hatte kühn und mutig erwidert:

„Das Drüben soll mich wenig kümmern,
Schlägst du erst diese Welt in Trümmern,
Die andre mag darnach entstehn.“

Nur eine Art von Bedingung, eine Frist hatte Faust dem Pakt hinzugefügt:

„Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch, du bist so schön, —
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn.
Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei.“

Jetzt wäre ja die Frist erfüllt. Zwar strenggenommen nicht genau. In der Vorschau eines freien Menschentums, das sich auf dem Lande, das er dem Wasser mühsam abgerungen, in glücklichem Schaffen, in behaglichen Genüssen regt, hat Faust zwar ausgerufen „Zum Augenblicke dürst' ich sagen“ — noch hat er es in Wahrheit nicht getan. Aber dem voreiligen Geist der Zerstörung genügt schon die Aussicht, um dem Herrn über Leben und Tod gleichsam Fausts Verfallschein vorzuweisen und sein Ende zu fordern. Und die Gottheit geht darauf ein — scheinbar, und nun beginnt die wundervolle Wendung des Ausgangs, die Auslegung des Bündnisses in einem höheren, himmlischen Sinne. Mephisto war seiner Sache sicher: diese Seele war ihm verfallen

und Faust selber hatte ja nie versucht, an dem Vertrag zu deuteln. Auch hatte der Böse allen Grund, der Ehrlichkeit Gottvaters unbedingt zu trauen. Ein „so hoher Herr“, wie er ihn humorvoll kordial im Prolog zum Himmel nennt, würde und durfte keine Winkelzüge machen. Und er tut es doch? Ja wohl, wenn wir wollen. Der Teufel, der in der Sage so oft geprellt wird, zieht auch hier schmählich den Kürzeren. Wie er den Vertrag auf das Wort hin „Zum Augenblicke dürft' ich sagen“ zu Unrecht schon erfüllt glaubt, so interpretiert nun auch der Herr den Pakt in seinem, das heißt in dem sittlich einzig möglichen Sinne wider die Auffassung der Hölle. Wenn ein Geist wie Faust je den Augenblick gebannt wissen möchte, dann, das wußte er, könnte es nur ein Augenblick sein, der nicht zu teuer mit dem Tod bezahlt wird, ein Augenblick voll großer, heiliger Empfindungen, die das Gemeine tief unten lassen. Und solch einen Augenblick genießt Faust, einen Augenblick der Erlösung aus den Banden der irdischen Selbstsucht. Für andere leben, für andere untergehen — ist die höchste Weisheit, ist die einzige Philosophie, eine Philosophie des Herzens, die in alle Ewigkeit Bestand hat. Darum hascht nun Mephistopheles auch nach der entfliehenden Seele vergebens. Heiter ruhig schweben in der Glorie die Engel heran, Rosen streuend, die auf den Körpern der Teufel zu unreinen Flammen werden, und ruhig tragen sie ihren heiligen Raub, Fausts Unsterbliches, empor in's Klare, wo die früh Geliebte, früh Verlorene, wo Gretchen den Staunenden empfängt und die Chöre der Seligen ihn begrüßen:

„Gerettet ist das edle Glied
 Der Geisterwelt vom Bösen,
 Wer immer strebend sich bemüht,
 Den können wir erlösen,
 Und hat an ihm die Liebe gar
 Von oben teilgenommen,
 Begegnet ihm die sel'ge Schar
 Mit herzlichem Willkommen.“

Braucht es gesagt zu werden, daß alles dies reine, hohe und in jedem Hauch dichterische Symbolik ist? Auch die katholischen Formen des Schlusses, aus dem nur die Torheit Goethe einen

religiösen Vorwurf hat machen können, sind für den Dichter nichts als poetische Schalen zur Aufnahme des süßen Rauchwerks, das er der alles überwindenden Liebe hat entzünden wollen. Als ihre Verkörperung erscheint das Weib in seiner höchsten Verklärung, die Gottesmutter:

„Das Unbeschreibliche
Hier ist es getan,
Das ewig Weibliche
Zieht uns hinan.“

Übersehen wir nun den Plan des Ganzen: ist er nicht klar und deutlich? Faust, der Gretchen geopfert hat, siegt über das Gefühl der Reue, sofern sie nichts als eine kraftlose Selbstpeinigung ist, und eilt ins Leben hinaus, nicht nur, um (wie im ersten Teil) zu genießen, sondern um sich zu betätigen, zu wirken und zu schaffen. Mit leichten Taten, mit der Belustigung seines kaiserlichen Herrn beginnt er. Von dem bequemen, nur halb-künstlerischen Ergötzen eines Maskenspiels gelangt er zum Suchen und Finden des Schönen, das seine bildende Kraft nun auch an ihm bewährt. Der große klassische Gedanke der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts, den Schiller in seinen berühmten Briefen behandelt, spiegelt sich darin wider. Mit Ungestüm versucht er das herrliche Ideal zu erringen — vergebens; da lernt er sich bescheiden, und als er es in langsamen Vordringen gefunden und genossen hat, kann er neu gestärkt, ein höherer, besserer Mensch zu ernsthafteren Taten als den spielerischen an der kaiserlichen Pfalz übergehen. Zuerst ist es noch ein großes Zerstörungswerk, der Krieg; dann kommt ein höheres, ein Werk des Aufbaus, die Urbarmachung des Küstenlandes; und endlich stellt der Held alles, was er errungen, in den Dienst der Menschheit — ändern will er etwas sein, für andre lebt und stirbt er, und diesen Gewaltigen, der alle Schucht in sich getilgt, nimmt die ewige Liebe verzeihend und erbarmend an ihr Herz.

Auf diesen Ausgang drängte Alles hin. Der zweite Teil war notwendig. Wie kommt es trotzdem, daß wir, wenn wir vom Faust schlecht hin reden, zunächst und vor Allem immer nur

an den ersten Teil denken? Die vielen Dunkelheiten, der gelehrte Ballast des zweiten sind nicht allein daran schuld — die eigentümliche Hinneigung des Künstlerischen zum Dämonischen mag ihren Anteil daran haben. Die Sünde schreitet farbiger einher als die Tugend, der Fall einer großen Natur wühlt uns tiefer auf als ihre Läuterung. Auch in Dantes göttlicher Komödie übertrifft die Hölle den Himmel. Der Hauptgrund liegt aber doch in der künstlerischen Ausführung. Als der erste Teil im Jahre 1808 vollendet erschien, war es der künstlerisch empfindenden Welt klar, daß hier aus deutschen Formen und deutschem Wesen heraus eine Tragödie geschaffen war, die alle Schöpfungen der Zeit hoch überragte und die ganze Menschheit anging. Auf deutschem Boden, aus dem Geist der Reformationszeit erwachsen und gleichsam das künstlerische Ergebnis der geistigen Arbeit der vorausgegangenen Jahrhunderte, auf historische Verhältnisse, ja, auf das Leben eines einzelnen Mannes gegründet, ist doch alles in ihm in die Sphäre des Übersinnlichen gerückt und zu einem sagenhaften und legendarischen Vorgang erhoben, der die dichterische Behandlung wie die dichterische Form wieder mitbestimmte. Man denke sich einmal den Helden strenger an geschichtliche Verhältnisse gebunden, man vergegenwärtige sich beispielsweise, wie es die Kritik gewünscht, er habe am Bauernkriege teilgenommen — wie hätte sich damit plötzlich der ganze Horizont verengt! Nein, zwischen Himmel und Erde, zwischen Phantasie und Wirklichkeit mußte der Stoff in beständiger Schwebung erhalten werden. Das Phantastische mußte immer wahr, das Wirkliche immer phantastisch erscheinen — und wie Gottvater und der Satan an dem himmlischen Wolkenthron traulich verhandeln, Schaffen und Zerstören im engen Bündnis, wie im Faust und Mephistopheles die Empfindung und der Gedanke, das Erkennen und der Zweifel eng verbunden zusammenstehen und gehen, bis die ewige Liebe das Sterbliche vom Unsterblichen trennt, so gehen auch Kunst und Leben, wie Helena und Faust in dem Werk das innigste Bündnis ein. — Wer empfände die ungeheure Macht dieser Vereinigung nicht, die kein zweiter wie Goethe erreicht, keiner von den Großen, die uns in die Reiche des Jenseits führen, weder Dante noch Milton ge-

schweige denn Klopstock. Daß nicht nur Gretchen in ihrer frischen Unschuld, Frau Marthe, Wagner, die Spaziergänger — daß auch der Herr, die Engel, der Erdgeist, Mephistopheles vor uns leben, ist das Erstaunliche dieses Gedichts. Immer berühren sie sich mit der Phantasie unsres Volkes, es ist, als könnten wir sie noch heute, mit leiblichen Augen wahrnehmen, und doch wachsen sie ins Riesenhafte, trotz der Knittelverse, in denen sie reden, ja eben deswegen, denn diese Form hat sich als ein unvergleichliches Medium der symbolisierenden Dichtung damit bewährt. Sie erwies sich in ihrer Freiheit und Dehnbarkeit gerade für einen solchen Stoff als ein unvergleichliches Organ des Genies. Phantasie und Gedanke konnten frei in ihm schweifen, wohin sie wollten. Der Vers gestattete die höchste Idealisierung wie die charakteristischste und platteste Einzelheit, der Herr und der Erdgeist konnten in ihm so gut reden wie das plaudernde Lieschen und der ehrliche Valentin. Alles ist individuell und erscheint doch beständig in der Beleuchtung des Ewigen. Was eine Gefahr für die Dichtung schien, wurde ihr glänzendster Gewinn, und wenn man auch zugeben muß, daß der Faust den gewöhnlichen Maßstab eines Theaterstücks nicht verträgt, mit dem Goethe ihn von vornherein auch gar nicht gemessen wissen wollte, so ist doch eben so stark zu betonen, daß Alles in ihm auf Individuen beruht, deren Handlungen uns in unmittelbarer Bergegenwärtigung dargestellt werden, und daß die Dichtung nicht etwa eine Zwischengattung von Epos und Drama, sondern ein volles Drama ist, allerdings ein Drama, in welchem sich der Geist den Körper selbst gebaut hat. Alles ist Anschauung, unmittelbare Aktion und strotzt von sinnlichem Leben — und wäre dies nicht, wie könnten uns dann die Monolge Fausts auch im Theater so tief erschüttern, wie könnte die Gretchentragödie an unsrem Herzen reißen wie keines Weibes Geschick in unsren berühmtesten Bühnendramen, selbst das der Julia, der Desdemona und der Luise Miller nicht.

Das alles fehlt dem zweiten Teil. Weder seine Menschen noch seine Geister leben uns, und mit dem deutschen Volksgenius haben die Schatten der klassischen Walpurgisnacht nicht die Fühlung wie der Satan und die Hexen, die auf dem Blocksberg ihren

Sabbat feiern. Und so herrlich gemeißelt auch die Helenaszene sind — nur selten zuckt doch über ihre bleichen Schemen der Blitz des Lebens und pulsiert in ihrer Stimme warmes Blut. Tiefe philosophische Vorstellungen wie vom Reich der Mütter gehen nicht rein in Anschauung auf; historische Reminiszenzen wie die Erschaffung des Papiergeldes durch den Engländer John Law, der Streit des Vulkanismus und Neptunismus, also die Frage, ob die Erde aus Wasser oder Feuer entstanden, die verkünstelten Gefänge der Greife, Sphinxen und Sirenen haben mit dem Drama kaum etwas zu tun, und zahllose sprachliche Geziertheiten, Zeitanspielungen und literarische Ausfälle, wie sie durch die Schlegel und Tieck üblich wurden, rauben uns die Illusion, daß wir empfindende Geschöpfe vor uns haben und daß es dem Dichter im Ernst darum zu tun gewesen, uns konkrete Vorgänge zu schildern. Und doch — sobald Goethe sich wieder eins weiß mit der Natur, mit dem Leben, mit sich selbst — wie groß und unerreicht ist er dann auch hier! Nicht die wundervolle Elfenzene allein, auch die Beschwörung in der kaiserlichen Pfalz, die prächtige Szene Mephistos mit dem Bakkalaureus (dem einstigen Schüler aus dem ersten Teil), der herrliche Monolog „Der Einsamkeiten tiefste schauend unter mir“ reden mit goldenen Zungen. Und in seiner ganzen Erhabenheit richtet der Dichter sich noch einmal kurz vor dem Ende auf, wenn die Sorge den Gealterten beschleicht, die Knochenmänner das Grab graben, Hacke und Spaten sich regt, um den Boden urbar zu machen und der erblindete Faust im Anhören dieses rüstigen Geklirrs „den höchsten Augenblick“ genießt. Wie königlich alles und groß! Und schließlich ist es der Bühnentechnik ja auch gelungen, alles dramatisch Überflüssige aus dem zweiten Teil zu entfernen und die Handlung klar zusammenzufassen, daß sie mühelos genossen werden kann — und in dieser und jener Bearbeitung geht der zweite Teil jetzt erfolgreich über die Bühne. Zwar mit einem opernhaften und dekorativen Reiz, der das Poetische und Dramatische verdeckt und über die Mängel hinwegtäuscht, aber doch zu guter Förderung der Einsicht, daß Goethes Faustdrama erst mit dem zweiten Teil seinen Abschluß erhält.

Im Jahre 1832 vollendete Goethe sein großes Werk und sein Leben. Man sollte denken, ein Stoff, den dieser Halbgott berührt und bezwungen, wäre von aller Welt als heilig gescheut worden, und niemand hätte nach ihm wagen dürfen, ihn zu meistern. Es geschah aber doch, — und nun erst zeigte sich in ganzer Deutlichkeit der universale Charakter und die Unerforschlichkeit des Faustproblems. Vielleicht war keiner von denen, die zu Goethes Lebzeiten oder nach seinem Tode einen neuen Faust schrieben, so eitel, es dem großen Dichter gleich thun zu wollen, und doch sagten sich alle, daß jedermann seinen Faust in sich trage, und daß niemandem das Recht genommen werden könne, ihn darzustellen, wie er sich ihm gezeigt. Schon im Jahre 1804 hatte Friedrich Schink, ein begabter Poet, einen Faust veröffentlicht, der mit den Geistern der Nacht wie mit seinen Leidenschaften kämpft und ihrer durch den nie ganz entschlummerten Willen seines edleren Selbst Herr wird. Die von der Sage gegebene Lösung, den Untergang des Helden, behielt Nikolaus Lenau bei, dessen Faust ein ewiger Zweifler ist, mit Gott und Welt zerfallen, am Leben stehend — also nicht der unersättliche, übermütige und übermächtige Geist des Volksbuchs und auch nicht der sehnsüchtige Titan Goethes, sondern ein Träger subjektivster Empfindungen, der sich im Kreise seiner Zweifel entwicklungslos herumdreht, wie es dem lyrischen Wesen und der unglücklichen Melancholie Lenaus entsprach. Halb Epos, halb Drama, ist die Dichtung, trotz der farbenreichsten Schilderungen, an dem Stoff gemessen ein schwaches Werk. Goethe hatte einen von Haus aus ganz individuellen, biographischen Vorwurf ins Unermeßliche gedehnt — Lenau zog ihn aus dieser riesigen Weite wieder in die Enge eines krankhaften Sondergeschicks zurück. Da war der Genius Grabbes von anderem Schlage. Der stellte dem Übermenschen der Erkenntnis den Giganten des Genusses gegenüber, der die Schranken zwischen Gott und Welt niederreißen möchte wie jener, dem Faust den Don Juan, vom richtigsten Instinkt für die geistige Verwandtschaft der Beiden geleitet, und zu ewiger Verdammnis läßt er sie in der Hölle aneinander schmieden, die beiden Pole alles Menschendaseins, den Drang nach oben und die Sinnlichkeit, den Geist und den

Leib, den Gott und das Tier. Dagegen ist Klingemanns Faust nicht mehr als ein geschicktes Bühnenstück wie jene längst vergessenen Faustdramen von Soden, Voigt (der den Helden mit dem bekannten Buchdrucker Fust in Mainz identifiziert), Bernard, Seibold, Holtei, und selbst Chamisso's einaktige Tragödie. Ludwig Bechstein bildete treu nach der Legende einen lyrisch-epischen Faust, in seinem Tanzpoem trieb Heine mit dem Stoff sein Spiel, und nicht genug mit den zwei Teilen, schrieb Friedrich Stolte in den sechziger Jahren sogar einen vierteiligen Faustus. — Noch am Ende des 18. Jahrhunderts erschien, an Goethe angelehnt, eine Faustoper, mehr ein Singspiel, von Ignaz Walter, Spohr komponierte seinen Faust, Gounod, Boito. Schon hatte der Fürst Radzivil die Dichtung Goethes musikalisch begleitet, Lindpaintner, Schumann war ihm als der Größere bis zum Thronsiß der Mater gloriosa gefolgt, Berlioz, Liszt, Richard Wagner wandten sich dem unverfiegbaren Problem zu, Lassen illustrierte beide Teile mit brauchbarer Kapellmeistermusik; auch die bildende Kunst empfing die fruchtbarsten Anregungen aus seiner Quelle: Cornelius, Kaulbach, Ary-Scheffer, Kreling, Diezen-Mayer; und eine unermessliche Faustliteratur türmte sich vor der Goetheschen Dichtung auf, von dem schwer lesbaren und doch kaum entbehrlichen Kommentar des gelehrten alten Dünker bis zu den verrücktesten Ausgeburten der Deutungssucht neuester Zeit, die in dem Hexeneinmaleins den Stein der Weisen und in der ganzen Goetheschen Dichtung ein philosophisches System erkennen will. Und so wird der große Stamm noch ungezählte neue Schößlinge treiben. Bewußt oder unbewußt haben aber alle, die sich bislang an ihn gewagt, nur dazu beigetragen, Goethen die größere Ehre zu geben. Dessen Werk steht unerschütteret. Mit seinem Gipfel berührt es die Wolken, und unter seinem dämmerigen Dach findet ein jeder Platz zur Einkehr und Sammlung im Drang des Lebens. Der Faust ist ein Evangelium für alle, selber ein Stück Natur, ein Stück Ewigkeit. Und wenn im Prolog im Himmel die Engel die Sonne begrüßen, Meer und Land, Stürme und Donner und das sanfte Wandeln des himmlischen Tages preisen und ihren Psalm beschließen:

„Der Anblick gibt den Engeln Stärke,
Da keiner dich ergründen mag,
Und alle deine hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag“ —

dann dürfen wir das Meisterwerk des Genius diesen unbegreiflich hohen Werken anschließen. Denn er gibt den Menschen Stärke, auch sein Geheimnis kann im tiefsten Kern kein nachspürender Geist ergründen, auch er ist herrlich und wird es bleiben wie am ersten Tag.



Goethes und Schillers Freundschaftsbund.

Man begegnet oft in der Geschichte des geistigen Lebens der Völker einer eigentümlichen Erscheinung. Hat eine Kunst die Höhe ihres Wachstums erreicht, so liebt sie es, ihren Gipfel zu spalten und statt einer Krone deren zwei zu tragen: Zur Blütezeit der griechischen Dramatik war es Sophokles neben Aeschylus, im Cinquecento Rafael neben Michelangelo und später Händel und Bach, Mozart und Beethoven, Goethe und Schiller. Diese auffallende Wiederholung gerade in den bedeutendsten Zeiten der Kunst deutet darauf hin, daß sich dabei ein Gesetz vollzieht. Der künstlerische Geist kann sich eben nicht in einer einzigen Form, oder nur in einer ungeheuren Ausnahme erschöpfen. Neben den naiven Genius tritt immer der sentimentalische, neben den objektiv anschauenden und gestaltenden der subjektiv empfindende, neben das schönheitsfrohe Kind des Glücks, das sich am Leben und seinen Erscheinungsformen genügen läßt, die Prometheusnatur, die über alle Sterne hinaus in den Himmel greifen möchte, der Seher, der ein Jenseits, eine Idealwelt verkündet und alles, was er erlebt und sagt, im Lichte seines Schauens, seines Glaubens und seiner Philosophie verkündet. Die Zwiespältigkeit der Menschennatur, das Übersinnlich-Sinnliche, Natur und Geist stellt sich eben auch in dieser Erscheinung dar, und es ist überraschend, wie sich die großen Männer, welche die Gottheit auf die gleiche Bahn gewiesen, oft bis in die feinsten Züge ihres Wesens gleichen. Die süße Schönheitswelt Rafaels,

Michelangelos leidenschaftlich aufgewühltes und aufwühlendes Leben — wiederholen sich zum Erstaunen in Mozart und Beethoven bis auf das Liebesleben und die helle Sorglosigkeit des einen, den schweren Ernst, den mitwirbelnden Schwung und die pathologischen Züge des andren. Und wiederum gleicht der Goethesche Genius dem des Urbiners wie dem Mozarts, und nahe berührt sich der Gedankenflug und die kolossalische Formgebung Schillers mit Michelangelos und Beethovens erhabener Größe. Und als sollte die Verwandtschaft der unsterblichen Paare unsrer deutschen klassischen Zeit noch eine ausdrückliche Besiegelung erfahren, ist es Goethe, der einen Faust und Mozart, der einen Don Juan schafft, diese beiden polfernen und doch in ihrem Hinausdrängen über die Grenzen der Menschheit verwandten Erscheinungen, und als Mozart aus dem Leben geschieden, klagte Goethe, daß nur dieser seinen Faust hätte komponieren können. Beethoven aber ergreift in seiner letzten riesenhaften Neunten Symphonie die Hand des Dichters; in seine Partitur schreibt er wie mit einem weihevollen Entschluß „Lasset uns das Lied des unsterblichen Schiller setzen“, und als der Ton das Übermaß der Empfindungen allein nicht mehr zu erschöpfen vermag, braust das Wort mit ihm im Bunde dahin: „Freude, schöner Götterfunken!“

Es gibt keine größeren Gegensätze. Aber in der gesamten Geschichte der Kunst haben sich nie wieder zwei Männer so zu ihrem Heil zusammengefunden wie Goethe und Schiller. Aus dem Schoße des Wohlstands und Glücks ging Goethe hervor, der Sohn jenes strengen, ernst um seine Bildung bemühten Vaters und der herrlichen heitren, warm und künstlerisch empfindenden Mutter, deren naive Frische und Tüchtigkeit das Entzücken aller wurde, die dem Siegeswagen ihres Sohnes folgten. Das Vaterhaus mit seinen Sammlungen und Büchern, das geschäftige Leben Frankfurts, die militärische Besetzung der Stadt, die Pracht einer Kaiserkrönung waren Eindrücke vollauf für einen werdenden Poeten und für den Knaben, der, von allen geliebt und verwöhnt, der „Hätschelhans“ der Mutter, mit großen braunen Augen in all die Bewegung sah. Als Goethe sechzehnjährig die Universität Leipzig bezog, um die Rechte zu studieren, trug er jede Bedingung

zum Glückskind mit sich: eine bezaubernde Gestalt, Schönheit, Geist, dichterische Gaben. Leicht fand er die Gunst der Frauen, die Liebe der Freunde, und auf den Wogen des Lebens trieb er so lustig und ausgelassen, daß seine Gesundheit zu wanken begann. Aber er überwand den Stoß. Neu gekräftigt zog er nach Straßburg. Die Liebe in reinsten und ergreifendster Gestalt kehrte in seinem Herzen ein, und als er sich dem Plan des Vaters gemäß nach Wehlar begab, um als Praktikant beim Reichskammergericht einzutreten, gebieh zwar seine juristische Tätigkeit nur mäßig, aber er wies der Welt seine Geniezeugnisse vor: den Götz, den Werther. Wie viel Mark und Leben, welch ein revolutionärer Feuergeist in dem einen — und mit welch psychologischer Unerbittlichkeit zerstört die sentimentalische Leidenschaft Geist und Leben des andren! Jetzt war Goethes Ruhm entschieden. Clavigo folgte, Stella, der Egmont wurde begonnen, eine Fülle lyrischer Dichtungen blühte mit jeder neuen Bewegung seines Herzens aus ihm hervor. Der weit und tiefblickende Herder hatte den ganzen Reichtum seines Wissens und seiner genialen Anregungen ihm in die Seele geschüttet, der alternde Wieland gab sich dem Reiz der Persönlichkeit wie der magischen Kunst eines Zauberers, eines „Hexenmeisters“ gefangen, und was jung war und das Gären und Brausen genialischer Jugend empfand, war Goethe begeistert zugefallen. Es tönte dem Dichter wie einem die Welt im Triumph durchfahrenden Dionysos von allen Seiten ein bacchantisches Epos entgegen. Da gesellte sich dem Sängerkönig oder doch zum mindesten ein Fürst. Ein Freund Goethes vermittelte die Bekanntschaft mit dem Erbprinzen Karl August von Weimar. Der Verkehr wurde lebhaft, und als der Erbprinz, strotzend von Saft und Kraft, vom lebendigsten Interesse an allen geistigen Dingen wie von derbster Lebenslust erfüllt, den Thron bestieg, berief er den Dichter zu sich. Goethe wurde der Freund, Berater und Lehrer Karl Augusts, und nach einem Jahr der Ausgelassenheit, das den Hof von Fest zu Festen führte, verwaltete er seine mancherlei ernstesten Amtsgeschäfte mit einem Fleiß, einer Liebe und Treue, daß die Angriffe seiner Neider wohl verstummen mußten. Er brachte dem Herzog ein Opfer, als er in Weimar blieb, aber

dies Opfer hat ihm selbst, seinem fürstlichen Herrn, dem Lande und der Welt die köstlichsten Früchte getragen. Die Dichtkunst in Deutschland hatte jetzt eine Residenz.

Anders ist Schillers Lebensgang. In ihren engen, fast ärmlichen Verhältnissen mußten er und seine Eltern es als Glück ansehen, daß der Herzog Karl Eugen von Württemberg den Knaben auf die hohe Karlschule nahm. Aber alle Bildung, die er dort fand, wog den tyrannischen Druck nicht auf, der seine nach Freiheit und Größe lechzende Seele in hundert Kleinigkeiten niederhielt. Diese Trennung von Bürgerlichen und Adligen, diese spionengleiche Aufsicht der Schüler über ihre Kameraden, die pflichtmäßigen Lobpreisungen des Herzogs und seiner Franziska waren ihm je länger je mehr unerträglich. Er studierte Medizin, wurde aber, als er seine Entlassung herbeisehnte und seine Abhandlung über die „Philosophie der Physiologie“ einreichte, wegen zu vielen Feuers darin noch ein Jahr auf der Karlschule zurückgehalten und erst 1780 als Regimentsmedikus mit einem dürftigen Gehalt angestellt. Das zu viele Feuer aber fuhr unterdessen in die „Räuber“, und als sie nach der ersten Aufführung in Mannheim wie eine Windsbraut durch Deutschland sausten, stand dem Dichter der Entschluß fest, der Tyrannei des Herzogs zu entfliehen, der ihm verbieten wollte, jemals wieder Komödien oder dergleichen zu schreiben. So warf er sich an das Herz der Menschheit. Und gütige Seelen fanden sich, die dem früh Gehegten, oft Enttäuschten den immer wieder drohenden Kampf mit der Not erleichterten: Streicher, die mütterlich-gütige Frau von Wolzogen, Körners goldenes Freundesherz. Fiesco entstand, Kabale und Liebe. Don Carlos wurde vollendet und rief Schillern nach Weimar. Da blühte ihm endlich ein volles Glück. Durch Goethes Vermittlung, mit dem er im Lengfeldschen Hause zum erstenmal zusammengetroffen war, erhielt er ein Regierungsreskript, sich für eine Professur der Geschichte in Jena einzurichten. Schiller nahm an. Der Würfel war gefallen. Und bald fand er dort und in Weimar den reinsten Frieden der Häuslichkeit an der Seite der schlichten, feinen, liebevollen Frau und eine Fülle geistigen Gewinns. Nach langer, wohlbedachter Zurückhaltung schloß sich auch Goethe ihm

auf. Schiller schrieb ihm den herrlichen Brief vom 23. August 1794, in dem er sich vor der Größe des älteren Genossen neidlos beugte — der bedeutende Bund war geschlossen.

Damit hatten sich entgegengesetzte Pole berührt. Mehr als ein Erdburchmesser, sagte Goethe, hatte sie getrennt. Gerade damals stand Goethe in der Fülle der Lebenskraft und =Freude. Aufrecht und gerade sah er Welt und Menschen an, voll Lust, sich mit ihnen zu beschäftigen, sich hinzugeben, zu lieben und geliebt zu werden. Auch das Eindringen in das bescheidenste Dasein hielt er nicht für Raub; nicht die Menschen allein, alles lebte um ihn her, Tiere, Pflanzen, Steine, in jede Wesensbedingung konnte er sich mit liebevollem Blick vertiefen. Keine Lust zur Weltflucht regte sich; feurig und doch mit klaren Augen drückte er das Leben an sein Herz. Trotz seiner faustischen Klagen, die alles bloßlegen, was sich Zwiespältiges in der Menschenbrust findet, nahm Goethe doch die Welt, wie sie war. Das Wirkliche war ihm göttlich und verdiente, daß man es kenne, verstehen lerne und liebe. Unbedingte Hingabe an das Dasein, vollkommene Harmonie mit sich und dem All — das waren eben damals mehr als je die Zeichen und das Wesen seiner Persönlichkeit und Poesie. Schiller aber schilderte in der „Würde der Frauen“ nur sich selbst, wenn er vom Manne sagt:

„Raftlos durch entleg'ne Sterne
Jagt er feines Traumes Bild.“

Schon lange hatte er sich dem großen Dichtergenossen entgegensehnt und, als Goethe 1788 aus Italien heimkehrte, fast kindlichen Tones an Körner geschrieben: „Ich bin sehr neugierig auf Goethe; im Grunde bin ich ihm gut, und es sind wenige, deren Geist ich so verehere.“ Er sah ihn, wie Herder ihn geschildert, rein von allem Intrigengeist: „er hat wissentlich noch niemand verfolgt, noch keines andren Glück untergraben; er liebt in allen Dingen Helle und Klarheit und haßt Mystik, Geschraubtheit und Verworrenheit.“ Zwar meint er ein andres mal, Goethes Geist habe alle Menschen, die sich zu seinen Birkeln zählen, gemodelt, und fügt im Tone des Tadelns hinzu: „Eine stolze Verachtung aller Spekulation und Untersuchung mit einem

bis zur Affektation getriebenen Attachment an die Natur bezeichnet ihn und seine ganze hiesige Sekte. Die Idee kann ganz gesund sein, aber man kann auch viel übertreiben.“ Als aber Goethe sich immer noch frostig zurückhielt, klagt Schiller: „Öfter um Goethe zu sein, würde mich unglücklich machen. Er hat auch gegen seine nächsten Freunde kein Moment der Ergießung, er ist an nichts zu fassen — ich glaube in der That, er ist ein Egoist in ungewöhnlichem Grade“ — und unglücklich und trotzig zugleich bricht es aus ihm hervor: „Dieser Mensch, dieser Goethe, ist mir nun einmal im Wege und erinnert mich so oft, daß das Schicksal mich hart behandelt hat. Wie leicht wird sein Genie vom Schicksal getragen, und wie muß ich bis auf diese Minute noch kämpfen.“ Es klingt wie ein Knirschen gegen Goethes Glück und Größe — eine menschliche Regung, die sich aber damit auch schon verlor. Denn „mit Goethe messe ich mich nicht, wenn er seine ganze Kraft anwenden will“, und wenn er von Goethes Philosophie sagt, sie hole zu viel aus der Sinnenwelt, wo er aus der Seele hole, so hielt sich das doch in den Grenzen rein sachlicher Kritik, die übrigens den Nagel fest auf den Kopf traf.

Goethe hat über einige Motive der Zurückhaltung in seinen Annalen Rechenschaft gegeben. Denn als 1794 der Bund endlich geknüpft war und er, jener großen Zeit gedenkend, schreibt: „In diesem Drange des Widerstreits übertraf alle meine Wünsche und Hoffnungen das auf einmal sich entwickelnde Verhältnis zu Schiller, das ich zu den höchsten zählen kann, die mir das Glück bereitete“, gesteht er auch, daß er sich bei seiner Rückkehr aus Rom nach Deutschland zwischen „Ardinghello und Karl Moor eingeklemmt gefunden habe“, also zwischen dem Helden der Heineschen „Glücklichen Inseln“ und dem ungestümen Hauptmann der „Räuber“, und daß ihm der neue, in der Jugend mächtig gewordene Geist schwelgerischer Sinnlichkeit und titanischer Umstürzerei, den er mit diesen beiden Namen kennzeichnete, zuwider gewesen sei. Selber geklärt und beruhigt, sah er um sich her einen Sturm und Drang, der, nicht der seine, neben ihm und, was das Theater betraf, über ihn hinweg eigene Wege gehen wollte. Hätte er nicht so fest auf sich selbst beruht, so hätte er sich sagen müssen, daß auch

er einmal, vor zehn Jahren, in gigantischer Überkraft Berge ver-
 setzt und der Jugend mit dem Werther und Götz nicht immer
 heilsam die Köpfe verdreht hatte. Und wenn er selber auch in
 den stärksten Ausbrüchen immer der Natur noch mehr die Ehre
 gegeben hatte als das neue Genie, das seine Gedanken, seine
 Empfindungen und Gestalten aus dem eignen Innern heraus in
 die Welt brachte — so mußte er für diese Art und die schöpferische
 Kraft, die sich mit ihr verband, doch etwas Verständnis haben.
 Vielleicht fühlte er auch leise, was Schiller alles im Drama vor
 ihm voraus hatte, vor allem diese erstaunlich sichere Technik, nach
 der Goethe sein ganzes Leben lang gesucht hat. Schillers dra-
 matische Kraft mußte sich mit dem öffentlichen Leben, der Ge-
 sellschaft, dem Staatswesen, der Geschichte beschäftigen, und das
 war wiederum Goethes Feld nicht! Um die Stellung des Ein-
 zelnen zum Staatsverbande, zu Recht und Gesetz kreisen die
 Stürme in den „Räubern“; bei allen Übertreibungen und sprach-
 lichen Wüsthheiten ist im „Fiesco“ die Revolution von oben und
 unten und das Treiben ihrer Macher und Helfershelfer doch mit
 verblüffender Sicherheit erfaßt und gespiegelt; aus dem Gegensatz
 der Stände entwickelt er in „Kabale und Liebe“ mit grellen, doch
 getreuen Farben eine Tragödie, die bis auf den heutigen Tag
 das größte Bühnenstück der Deutschen, von ihrer düstern Kraft
 nichts eingebüßt hat. Das war nicht Goethes Welt. Im Leben
 zwar bequemte er sich, — nach dessen Ausspruch der Mensch nicht
 geboren ist, frei zu sein, — auch der engsten höfischen Sitte, aber in
 den Revieren des Staatslebens war sein Geist nicht zu Hause.
 Und gerade das, was die Sache des jugendlichen Schiller nicht
 war, die Entwicklung eines psychologischen Prozesses still von
 innen, aus dem rein Natürlichen des Menschen heraus, das war
 seine Kraft und Stärke, und wenn Schiller im Drama immer
 der Historiker blieb, der seine Stoffe auch recht mit Absicht aus
 der Geschichte wählte, blieb Goethe auch als Dichter immer
 der Naturforscher — in einem höheren Sinne selbstverständlich
 als dem der wissenschaftlichen Analyse. Das war eine andre
 Form des Gegensatzes der beiden Dichter, und es ist nicht aus-
 geschlossen, daß Goethe ihn in Gedanken verschärft und sich gegen

die Anerkennung Schillers gewehrt hat. Denn wenn man in seinen Annalen liest: „Die Erscheinung des „Don Carlos“ war nicht geeignet, mich ihm näher zu führen“, so stutzt man doch. In diesem zwar allzu breit angelegten und wortreichen Drama war der Naturalismus der ersten Dramen Schillers ganz abgetan und zum erstenmal der eigentlich klassische Ton angeschlagen und der Flug des Gedankens, der sittliche Schwung, das Feuer der Leidenschaft mit einer Würde der Form und Hoheit des Ausdrucks gepaart, wovon die deutsche Bühne bislang nichts gewußt hatte. Ein solches Werk hätte seinen Dichter dem Schöpfer der „Sphigie“ und des „Tasso“ näher führen sollen. Oder hätte Goethe gar nach einer andren Bemerkung der „Annalen“ „gewisse harte Stellen“ in Schillers Aufsatz über „Anmut und Würde“, die ihn hätten verletzen müssen, auf sich persönlich gedeutet? Da wird allerdings sehr wegwerfend von denjenigen Dichtern geredet, die früher berühmt werden, als sie mündig sind, und deren ganzes Talent die Jugend ist: „Ist aber der kurze Frühling vorüber und fragt man nach den Früchten, die er hoffen ließ, so sind es schwammige und oft verkrüppelte Geburten, die ein mißgeleiteter blinder Bildungstrieb erzeugte.“ Aber sicher hat Schiller damit nicht den Mann treffen wollen, vor dessen Geist er sich so tief verneigte und nach dessen Nähe er sich so lebhaft sehnte. Goethe dagegen schreibt: „Alle Versuche von Personen, die ihm und mir gleich nahestanden, lehnte ich ab, und so lebten wir eine Zeitlang nebeneinander fort.“

Aber die Macht der großen, einzigartigen Persönlichkeit, die Goethe in Schiller entgegentrat, bewirkte endlich doch die Annäherung, allen Gegensätzen und aller Abneigung zum Trotz. Bei der entscheidenden Begegnung der beiden in einer Sitzung der naturforschenden Versammlung in Jena und auf dem Heimweg, der sie in ein wissenschaftliches Gespräch verstrickte, kam freilich zunächst nur wieder der Kontrast ihrer Naturen, ihre grundsätzlich verschiedene Denk- und Anschauungsweise zum Vorschein, und es hätte wenig gefehlt, so hätte Goethe Schillers hartnäckiges Festhalten an seiner Überzeugung übel aufgenommen. „Einstmals“, schreibt Goethe in den „Annalen“, „traf ich Schiller daselbst (in

der Sitzung der naturforschenden Gesellschaft). Wir gingen zufällig beide zugleich hinaus. Ein Gespräch knüpfte sich an; er schien an dem Vorgetragenen teilzunehmen, bemerkte aber sehr verständig und einsichtig und mir sehr willkommen, wie eine so zerstückelte Art, die Natur zu behandeln, den Laien, der sich gern darauf einließe, keineswegs anmuten könne. . . . Wir gelangten zu seinem Hause. Das Gespräch lockte mich hinein. Da trug ich die Metamorphose der Pflanzen lebhaft vor und ließ mit manchen charakteristischen Federstrichen eine symbolische Pflanze vor seinen Augen entstehen. Er vernahm und schaute das alles mit großer Teilnahme, mit entschiedener Fassungskraft, als ich aber geendet, schüttelte er den Kopf und sagte: „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee.“ Ich stutzte, verdrießlich einigermaßen, denn der Punkt, der uns trennte, war damit aufs strengste bezeichnet. Der alte Groll wollte sich regen, ich nahm mich aber zusammen und versetzte: „Das kann mir sehr lieb sein, daß ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe. . . . Keiner von beiden konnte sich für den Sieger halten, beide hielten sich für unüberwindlich. Der erste Schritt war jedoch getan. Schillers Anziehungskraft war groß. Er hielt alle fest, die sich ihm näherten.“ Das geschah am 20. Juni 1794, und damit war denn endlich das Eis gebrochen, und in voller Flut strömten die Wogen zusammen, Frühlingswogen, um in Goethes Bilde zu bleiben; denn er, der so lange gezaudert, verzeichnet nun von dem Bunde, der sich erstaunlich schnell befestigt und vertieft, das schöne Wort: „Für mich insbesondere war es ein neuer Frühling, in welchem alles froh nebeneinander keimte.“ Am 23. August schrieb Schiller jenen Brief, der den eben gewonnenen Freund zur Mitarbeit an den Horen aufforderte. Auf seine edlen, würdigen Worte erwiderte Goethe mit kaum verhaltener Bewegung, voll Anerkennung für des jüngeren Genossen künstlerische Ziele und Kräfte, mit einer Zusage. Mit dem Bewußtsein eines großen Glückes ging Schiller in die neue Zeit, die damit für ihn begann, und Goethe schrieb: „So besiegelten wir durch den größten, vielleicht nie ganz zu schlichtenden Wettkampf von Objekt und Subjekt einen Bund, der ununterbrochen gedauert und für uns und andere manches Gute gewirkt hat.“

Zur Auflehnung gegen einen unwürdigen Druck früh gereizt, war und blieb Schiller eine Kampfnatur. Es gab so viel in der Welt zu bessern; er hatte in seinen Jugenddramen dagegen gewettert und stolz und groß im „Carlos“ die Sprache des freien Bürgers dieser Welt gegen den Despoten geführt. Für kein Übel im Leben, für keinen Miß, der durch die Schöpfung klappte, war er blind, und sein Idealismus hatte einen stark pessimistischen Bodensatz. Er war nicht der Erste, der zu wissen meinte, daß das Dasein voller Flecken und Mängel ist und daß die Erscheinungen des Schmerzes und Leidens die Lust und Freude überwiegen.

In einem der Jugendgedichte, der „Melancholie an Laura“, heißt es:

„Untergrub denn nicht der Erde Veste
Lange schon das Reich der Nacht?
Unsre stolz auftürmenden Paläste,
Unsrer Städte majestät'sche Pracht
Ruh'n all auf modernden Gebeinen,
Deine Nelken saugen süßen Duft
Aus Verwesung, deine Quellen weinen
Aus dem Becken einer Menschengruft.“

In der „Resignation“ klagt die Seele, die das Leben von sich abgeschüttelt:

„Da steh' ich schon auf deiner furchtbar'n Brücke,
furchtbare Ewigkeit,
Empfange deinen Vollmachtbrief zum Glücke,
Ich bring' ihn unerbrochen dir zurücke,
Ich weiß nichts von Glückseligkeit.“

Wehmütvollere und tiefere Töne schlägt das Gedicht „Der Pilgrim“ an:

„Denn mich trieb ein mächtig Hoffen
Und ein dunkles Glaubenswort,
Wandre, rief's, der Weg ist offen,
Immer nach dem Ausgang fort.
Ach, kein Steg will dahin führen,
Ach, der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
Und das Dort ist niemals hier.“



In der „Kassandra“ wird die Klage zur Anklage wider die Gottheit:

„Frommt's, den Schleier aufzuheben,
Wo das nahe Schrecknis droht?
Nur der Irrtum ist das Leben,
Und das Wissen ist der Tod.
Nimm, o nimm die traur'ge Klarheit,
Mir vom Aug' den blut'gen Schein!
Schrecklich ist es, deiner Wahrheit
Sterbliches Gefäß zu sein!“

Und fast scharf und schneidend tönt dieselbe Saite in den „Worten des Wahns“:

„So lang er glaubt, daß das buhlende Glück
Sich dem Edlen vereinigen werde,
Dem Schlechten folgt es mit Liebesblick,
Nicht dem Guten gehöret die Erde,
Er ist ein Fremdling, er wandert aus
Und suchet ein unvergängliches Haus.“

Und:

„So lang er glaubt an die goldne Zeit,
Wo das Rechte, das Gute wird siegen,
Das Rechte, das Gute führt ewig Streit,
Nie wird der Feind ihm erliegen.
Und erstickst du ihn nicht in den Lüften frei,
Stets wächst ihm die Kraft aus der Erde neu!“

Und endlich in dem Gedicht „Der Antritt des neuen Jahrhunderts“:

„Endlos liegt die Welt vor deinen Blicken,
Und die Schiffahrt selbst ermüdet sie kaum,
Doch auf ihrem unermessnen Rücken
Ist für zehnen Glückliche nicht Raum.

In des Herzens heilig stille Räume
Mußt du fliehen aus des Lebens Drang;
Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,
Und das Schöne blüht nur im Gesang!“

In diesen letzten Worten liegt aber auch das Geheimnis der Erlösung, welche die suchende Seele des Dichters fand. Das Reich der Träume ist das Reich des Ideals, das für Schiller mit dem Reich der Kunst zusammenfällt, das er nur darum so

heiß geliebt hat, weil ihm die Welt der Wirklichkeit so wenig genügte; indem er es suchte und fand, hatte er die dunklen Schatten des Lebens überwunden. Was andren ein wirkliches Reich über den Wolken, ein Himmel voller Engel oder eine ferne Vollendung ist, war für Schiller die Welt des Schönen. Da löste sich ihm der Zwiespalt, da ruhte er aus und gewann alles, was er und, wie er glaubte, die Menschheit bedurfte. „Was unsterblich im Gesang soll leben, muß im Leben untergehn“, ist derselbe Gedanke, den er in dem Gedicht „An die Freunde“ umschreibt:

„Alles wiederholt sich nur im Leben,
Ewig jung ist nur die Poesie,
Was sich nie und nirgend hat begeben,
Das allein veraltet nie.“

Auch in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts hat er die Kunst, die Schönheit als die einzig verlässliche Macht bezeichnet, welche die Leidenschaften, die Verzweiflung, den Schmerz, die brutale Gewalt an die Kette legen kann.

Damit ist auch die Überwindung des Pessimismus in der Schillerschen Weltanschauung durch den Idealismus klar verkündet; dieser aber wäre ohne jenen auch gar nicht verständlich. Mit dem bequemen Optimismus, der die Welt so wunderschön findet, daß nichts an ihr zu bessern und alles gut ist, der darum aber auch weder Schwung noch Kraft, Sehnsucht und Drang nach dem Höheren besitzt — mit dieser Philosophie der Verblendung und Genußsucht hat ein solcher Idealismus nichts zu tun. Der muß etwas zu überwinden haben und seinen Flug über dunkle Gründe nehmen können, um sich in dem Lichtquell, der von oben flutet, erst wohl fühlen zu können. Das ist Schillers Fall, und weil er dies Evangelium, wie der Größten einer, verkündet hat mit seinem gewaltigen Wort, darum ist er so recht der Dichter — für die Mühseligen und Beladenen, für das Volk geworden, und, da doch über einen jeden Stunden der Mutlosigkeit und des Zweifels kommen, für alle. Deshalb griff seine Wirkung so viel weiter als die Goethes. Und was so oft zitiert wurde,

daß es zu geläufigen Gemeinplätzen herabsank, die ganzen Worte des Glaubens, die Schlußworte der Hoffnung:

„Und beschließt er am Grabe den müden Lauf,
Noch am Grabe pflanzt er die Hoffnung auf“ —

sie stehn damit nicht im Widerspruch. Es ist nur der idealistische Rückschlag gegen die ernste Erkenntnis.

Das war der Hafen, den Schiller gefunden, den er aber auch erst suchen und finden mußte, während Goethe ohnehin in ihm heimisch war. Die Geburt, das Glück hatten ihn dorthin gewiesen; mühelos war ihm geworden, was Schiller zu erkämpfen hatte: das Geheimnis des Schönen, Maß und Harmonie. Auch er hatte Leidenschaften zu bestehen und harte innere Kämpfe, wie jede große Natur, aber sie trugen gleichsam von vornherein die Gewähr des Sieges und der Genesung in sich. Als ihn die Sentimentalität des Jahrhunderts packte und über ihn eine krankhafte Macht erlangte, befreite er sich davon durch seinen „Werther“; als die qualvolle Neigung zu Frau Charlotte von Stein mit ihrem ewigen Anziehen und Abstoßen, mit den beständigen Liebesverheißungen und dem Rückschlag nach jeder stürmischen Aufwallung des Dichters ihn aufzureiben drohte, wanderte er kurz entschlossen nach Stalien und kehrte als ein anderer, ohne Unruhe zurück; seitdem hat er trotz der schnellen Entzündbarkeit seines Herzens sich selbst nie wieder verloren oder doch nach jeder Trübung durch die Leidenschaft, von der auch die festesten und stolzesten Seelen nicht verschont bleiben, sich sogleich wiedergefunden. Er schien königlich frei, fast unnahbar und war doch einfach und herzlich für alle, die ihm nahestanden, zwar nie ganz gleichwertig mit der Liebe anderer tauschend, immer etwas leutselig, aber dafür auch berufen, mit vollen Händen seine Schätze zu spenden, mit tätiger Freude am Dasein, wo er auch das Kleinste und Wichtigste durch seine Worte und seine Behandlung zum Bedeutenden zu erheben vermochte. Er lebte im Reich der Schönheit und betrachtete die Welt in ihrem Licht. — Schiller hatte sie erst suchen müssen und war darum auch um so mehr berufen, andren den Weg dorthin zu zeigen. Goethe folgte den vielerlei Geboten und Anforderungen des Lebens, mit dessen tausendfältiger Erscheinung er sich nicht

nur als Dichter, sondern auch als Forscher, als Mineralog, als Botaniker, als Anatom, als Physiker beschäftigt hatte, gern und mit Freude. Schiller hatte einen Widerwillen gegen die Geseze der Etikette und der Gesellschaft und sogar dem Zwang, den ihm das organische Leben, sein eignes körperliches Wohl auferlegte, fügte er sich nur ungern. Auf der Gartenzinne in Jena verwechselte er, wie Goethe von ihm singt, „die Zeiten wunderbar“, d. h. er machte die Nacht zum Tage, schrieb, dichtete bis an den lichten Morgen, oder, um zu dem Goetheschen Gedicht zurückzukehren: er „vernahm dort der Sterne Wort“ und

„Begegnet so, im Würdigsten beschäftigt,
Der Dämmerung, der Nacht, die uns entkräftigt.“

Auch darin zeigt sich eine Abwendung Schillers von der wirklichen Welt. Goethe fühlte sich eins mit der Natur und lebte, eins mit ihr — Schiller glaubte sie bekämpfen zu können.

Man hat diesen Idealismus Schillers, dessen Charakter wir nicht mehr mißverstehen, in Gegensatz zu dem Realismus Goethes gebracht und Schlagwörter daraus gebildet, die gedankenlos gebraucht und mißverstanden werden. Schlechtweg wird dann das Wort Idealismus mit einem Vorwurf, Realismus mit einer Würze von Lob ausgesprochen; und die sich der beiden großen Dichter nicht gleichmäßig freuen können, verstehen den Unterschied dahin, daß Goethe das Leben stets so beobachtet und dargestellt habe, wie es ist, während Schiller die Welt im Sinne einer unwirklichen, wohl gar phrasenhaften Verklärung zu schildern liebe, wobei man einzelne Ausnahmen, wie den Mohren im „Fiesco“, den alten Miller und das ganze Wallensteinsche Lager immerhin zuzugestehen bereit ist. Aber so verstanden sind die Bezeichnungen Idealismus und Realismus falsch und selber Phrasen. Es ist richtig, daß Schiller im dichterischen Schaffen gern von der Idee zum Leben, vom Allgemeinen zum Besonderen aus- und übergeht, während Goethe den künstlerisch sicheren Weg vom einzelnen Fall zum Allgemeinen einschlägt; mit dieser Eigenart der großen Beiden hängen auch ihre Fehler und Schwächen zusammen. Sicherlich läuft Schillers Ausdruck, besonders in seiner Jugend, oftmals Gefahr, unplastisch zu werden, der Goethes wird, zumal in seinen späteren

Zahen, bei seiner Freude an allem Wirklichen kleinlich, spielerisch, schnörkelhaft — zu Zeiten nur, wo nach dem Sprichwort auch Homer schläft; aber, diese grundsätzliche Unterscheidung zugegeben, gewährt sie uns nicht viel und verdunkelt wichtigere Gegensätze. Denn Schiller hat einen nicht minder scharfen, sogar sehr kritischen Blick für die Erscheinungen der realen Welt, wie Goethe, nur betätigte er sich auf einem andren Gebiete. Goethe steht immer im engsten Bunde mit der Natur. Er sieht auch den Menschen mit all seinen natürlichen Trieben, und die Liebe zur Natur um uns äußert sich in ihm nicht minder stark, wenn es die Natur in uns zu ergründen, hellseherisch zu durchdringen und darzustellen gilt; er, der größte Naturforscher unter den Dichtern, ist es auch als Dichter selbst, und die Literatur aller Völker kennt keinen zweiten, dem das menschliche Herz so offen läge wie ihm. Seele und Leib durchdringen sich vor seinen Augen unlöslich — keine geistige Regung, die ihm nicht aus dem Natürlichen erwüchse, und die mächtigste aller Leidenschaften beherrscht er wie nur einer in der Welt noch: die Liebe — wie Shakespeare. Und weil in der Frauenseele die Liebe am reinsten blüht, ungemischt gleichsam, unbeeinflusst von allen Strebungen des öffentlichen Lebens, der Gesellschaft, der Staatsinteressen, der Wissenschaft, der Kunst, so sind es auch die Frauen, in deren Erschaffung sein Genius am freiesten, mit einer Fülle und Vielgestaltigkeit waltet, die ebenso bewundernswert ist wie die wunderbaren Gestalten selbst eine Quelle nie versiegenden Entzückens. Lotte im Werther, Ottilie in den Wahlverwandtschaften, Marianne, die Sirene Adelheid, Clärchen, Gretchen — eine jede von ihnen schaut uns wie der Typus des Weibes selbst an, und doch welch ein Reichthum charakteristischer Unterschiede, welch porträtgleicher Wechsel der Züge, jede im innersten Kern des Wesens eine andre. Es ist das höchste dichterische Schaffen überhaupt: im einzelnen ein vollkommenes Bild der Gattung zu geben. Und überblickt man den Reigen weiter: die priesterliche Sphigene, die Prinzessin im „Tasso“, Lenore Sanvitale, Mignons blaßes, knabenhaftes Antlitz — eine jede gebunden in ihren eignen engen Grenzen, jede vor der andren kenntlich, mit dem Stempel der Wahrheit gezeichnet und von dem Schönheitszauber umflossen,

den nur Goethe auszubreiten vermag. Er vermochte bei zunehmenden Jahren kaum mehr das Häßliche darzustellen, während er für das Schöne immer neue Wendungen, Formen und Gestalten fand. Im „Wilhelm Meister“ scheint es, als gäbe es keinen Unterschied von sittlich und unsittlich, gut und böse mehr: Alles wird nur unter dem Gesichtswinkel des Schönen betrachtet und beurteilt, und tritt ja einmal das Verbrechen in diese lichten überheitren Kreise, dann nimmt es die harmloseste Gestalt an und wird mit einem Scherze abgefertigt. Was die Griechen das Schön-Gute nannten, Kalonagathon, wird dort allein verehrt, und was erlaubt ist, gefällt. Nur ein Genius deutscher Zunge teilt das gleiche Empfinden mit Goethe, ist wie er ein Herrscher im Reich der Liebe und der größte Ründiger des Frauenherzens, Mozart, dessen Donna Anna, Elvira und Zerline, Gräfin Almaviva und Susanne, Constanze und Pamina den Goetheschen Frauen schwesterlich die Hand reichen. Und zwei halbwüchsige Jünglinge, die fast noch auf der Grenze der Geschlechter stehen, gesellen sich zu ihnen: Goethes Franz aus dem „Göz von Berlichingen“, Mozarts Page aus der „Hochzeit des Figaro“, Genieschöpfungen beide. Die Männer aber, die gereiften, tragen bei Goethe nicht entfernt das reiche, wechselvolle und doch immer einzigartige Gepräge seiner Frauen. Diese stehn wie aus der Hand der Schöpfung selbst hervorgegangen da — Goethes Helden weisen den subjektiven Zug ihres Schöpfers auf; zwar wahr und wahrhaft durch und durch (denn nichts ging aus Goethes Händen, was nicht einem inneren Drange sein Dasein verdankte) gleichen sie sich doch in ihrem weichmütigen Schwanken, ihrer Tatenlosigkeit, ihrer Unfähigkeit sich zu beherrschen, ihrer launischen Schwäche: Werther, Wilhelm Meister, Clavigo, Fernando in der „Stella“, Weislingen, Eduard in den „Wahlverwandtschaften“, und selbst bei dem lebenswürdigen, sorglosen Egmont, dem genialen, krankhaft-sensiblen Tasso läßt sich der verwandte Zug nachweisen. Es ist der Typus des jugendlichen, noch ungegorenen Goethe, den sich der gereifte, alternde, unter der Gala des Weimarer Ministers im stillen Grunde des Herzens bewahrt hatte. Das Leben hatte ihn gelehrt, sich zu beherrschen, und er, der glaubte, der Mensch sei nicht geboren frei

zu fein, brachte der Nothwendigkeit willig seine Huldigung. Wenn ihn aber die Leidenschaft ergriff, dann fiel er selbst im Greisenalter noch wie zur Zeit der ersten Stürme des jugendlichen Herzens in Verworrenheit. So spiegeln seine verliebten Helden nur diesen einen Goethe, den jugendlichen, unruhig bewegten wieder. Große Kunstschöpfungen sind und bleiben sie, aber sie sehen sich ähnlich, und die staunenswerte Plastizität und Reichhaltigkeit der Frauengestalten besitzen sie nicht. Und selbst sittlich sind sie ihnen unterlegen. Die Frauen Goethes können still, klar und besonnen sein, während die Leidenschaft die Männer wie ein Rohr hin- und herschleudert, und was Goethe an sich selber oft erfahren mußte, kehrt in seiner Kunst wieder: die Frauen stehen wie Heilige über den Männern, und diese beugen vor ihnen das Knie.

Und wenn wir Goethe dem britischen Dichter als den einzig ebenbürtigen Mitherrscher im Reich der Liebe an die Seite gestellt haben, erheischt doch die Gerechtigkeit auch eine Fortführung des Vergleiches dahin, daß bei Shakespeare die Fülle der Männergestalten nicht minder reich und groß als die der weiblichen Charaktere ist. Aber versagte Goethe auch seinem eignen Geschlecht gegenüber in der erstaunlichen Fähigkeit der Objektivierung, wie sie Shakespeare immer und überall besaß, so war auch das Drama nicht das eigentliche Feld, das ihm der Genius angewiesen hatte, wie jenem. Er mußte sich lyrisch geben können oder mit dem stillen Behagen des Epikers in die Brust seiner Menschen blicken und ihre Rätsel leise und langsam enthüllen können. Wohl hat er auch im Drama mit der Zunge des Propheten psychologische Geheimnisse verkündet, wie sie nicht Vielen die Natur so offenbart hat, als er vom „Göz“ durch alle Stilarten und durch allerlei kleines dramatisches Schnitzelwerk zu den kühlen sonnigen Höhen der Sphigenie, des Tasso und der Natürlichen Tochter emporstieg — aber trotz seiner langjährigen Bühnenleitung in Weimar blieb das Theater ihm eine fremde Welt. Die Fähigkeit des Aufbaus und des Zusammenfassens der Wirkung zu großen geschlossenen Massen hat er nie recht erlangt. Er stand auch seinen Stoffen nicht so fremd, erhaben unparteilich gegenüber, wie es der Drama-

tifer muß. Der Held war wie im Leben auch in seinen Dichtungen immer er selber und mit verschwindenden Ausnahmen sind es fast nur Regungen der Liebe, in denen wir seine Helden kämpfen, glücklich werden oder untergehen sehen. Er war es, der sich in ihnen aussprach und mit ihrem Munde redete, wie er es so oft aus seinem eignen Herzen heraus, mit seinem eignen Ich getan, in seinen lyrischen Schöpfungen, wo die Bezeichnung „Gedicht“ fast schon zu absichtsvoll, zu gemacht klingt: diese wunderbar einfachen Laute, der Seele wie ein Seufzerhauch entquollen, wie den Blumen der Duft, diese süßen Klänge, die in Allen forttönen: „Der du von dem Himmel bist — Alles Leid und Schmerzen stillest“, das selige Stammeln, die kleinen Ländeleien und Sorgen der Liebe. Die Natur selber weht uns ihren Frühlingsodem in dem herrlichen „Tage der Wonne, kommt ihr so halb“ entgegen, und es gießt sich uns sanft und mild wie Vollmondlicht in der Sommernacht über Haupt und Herz, wenn die Leidenschaftgewöhnten, von Freude und Liebesglück noch zitternden Saiten den dämmernden Sang beginnen „Füllest wieder Busch und Tal“ Das ist Goethe, der größte Lyriker, den die Erde befaßt, ein Kenner der Natur und des Menschenherzens bis in seine verborgensten Falten und leisesten Zuckungen. Alles ist wahr an ihm und schön zugleich — es ist die Poesie selbst, die durch ihn und aus ihm singt. Weitschichtige kunstvolle Pläne zu spinnen vermag er nicht, und wie im Drama verliert er auch im Roman gar leicht den Weg, um sich, wie in der zweiten Hälfte der Wahlverwandtschaften und des Meister, ganz zu verirren. So lange ihn aber Plan und Absicht, die von dem Bau eines größeren Werkes, ob dramatisch, oder erzählend, unzertrennlich sind, noch nicht stören, wie bannt er uns dann. Es gibt nichts, was sich in der gesamten erzählenden Literatur der ersten Hälfte jener beiden Romane an die Seite stellen ließe. Das sind wahrhaftige Menschen, die gleichsam durchsichtig vor uns stehen, mit all ihren natürlichen Trieben, mit jedem Odemzug, jeder Träne und jedem Freudenschrei verständlich, dichterisch verklärte Natur, wie Goethe selbst es ist, wenn er uns in seinen Liedern sein Herz aufschließt.

Schiller besaß nicht eine solche geniale Fähigkeit des Naturerkennens. Das zarteste Nervengeflecht freizulegen und seine Gestalten, von allem andern losgelöst, nur als Naturwesen zu betrachten, blieb ihm versagt. Ebenso wenig äußert sich sein lyrisches Empfinden so rein wie bei Goethe, noch gleicht sein dichterischer Ausdruck an kristallener Klarheit dem seines hohen Genossen. Fast durch all seine Gedichte wuchtet eine schwere Gedankenmasse, und anstatt sich frohgenießend an das Nächste zu halten, greift das Wort bei ihm in alle Höhen und Tiefen, großartig, oft grotesk. Gerade in seinen ersten Jugendgedichten überwiegt das gewaltsame Pathos, und selbst Geständnisse der Liebe sind mit philosophischen Betrachtungen durchsetzt, die an solcher Stelle seltsam dünkeln und die doch, himmelweit von aller Phrase entfernt, nur die natürliche Ausgeburt einer gärenden Seele sind, die alles Irdische an das Ewige knüpft. Schiller besingt auch nicht wieder und wieder die Liebe, wie Goethe. Durch seine Harfe weht anderer Geist, um so dichterischer und mächtiger, je weiter er sich von dem Revier der Liebesgöttin entfernt:

„Die der schaffende Geist einst aus dem Chaos schlug
 Durch die schwebende Welt nehm' ich des Windes Flug,
 Bis am Strande
 Ihrer Wogen ich lande,
 Anker werf', wo kein Hauch mehr weht
 Und der Markstein der Schöpfung steht.“

So beginnt sein Gedicht „Die Größe der Welt“, ein Stoff, gigantisch und unerschöpflich und dem himmelstürmenden Idealisten gerade recht. Die Gedankendichtung zeigt ihn auch desto mehr als Dichter, je härter er mit dem Stoff zu ringen hatte, und da ist es fabelhaft, wie Gedankliches sich bei ihm in poetische Anschauung und Empfindung umsetzt und im „Spaziergang“ das Ewige sich in einem ganz realen, konsequent festgehaltenen Vorgang verdichtet: ein Bild der Entwicklung der Menschheit, während wir mit dem Dichter kaum eine halbe Stunde wandern. Wendet er sich aber aus seinem Gedankenkreise dem Welttreiben zu, wie seine jugendliche Phantasie es sah, in Staat und Kirche und einer verderbten, von Vorurteilen niedergedrückten Gesellschaft, so verrät

er auch gleich den Seherblick, der die Bewunderung seiner Zeit und die Bewunderung der Nachwelt geworden; schon mit seinem ersten Drama offenbart er sich nicht nur als der geborene Dramatiker, sondern zugleich als ein Beherrscher der Darstellung sozialer, staatlicher, historischer Verhältnisse, wie er seinesgleichen bei uns nicht gefunden hat. Und das rückt ihn schließlich doch wieder, wenn auch mit kleinem Abstand, an Goethes Seite. Dieser empfängt die Poesie gleichsam aus erster Hand, rein und unberührt, aber in den Wirrsalen und Kämpfen der Menschen, in ihrer geschichtlichen Entwicklung findet er sich nicht zurecht, so wenig wie er einen größeren dramatischen oder Erzählungsplan aufzurollen vermag. Das aber ist Schillers Domäne — neben dem Dichter als Naturforscher tritt er als der dichtende Historiker, und als solcher ist er nicht nur gerade so realistisch, d. h. gerade so echt und wahrhaft wie Goethe — er ist es sogar in weit höherem Grade. Er besitzt die Kunst, eine geschichtliche Periode in großen Zügen zum Dichtwerk umzuformen, und die Menschen in ihren mannigfaltigsten Interessen zu verstehen und festzuhalten, worin Goethe sich ihm nicht vergleicht. Und dazu weiß er die großen Bewegungen einer Menge, einer Kulturmacht, einer Volksmasse mit solch' drängender Kraft zu veranschaulichen, daß wir das Rauschen des großen Stroms, auf dem die Völker daherfluten, kommen und vergehen, selbst zu hören glauben. Was sind z. B. die Bürger in Goethes „Egmont“? Ein jeder für sich betrachtet eine köstliche kleine Genrefigur: doch auch ein paar Millionen dieser Philister würden die Niederlande nicht befreit haben. Aber die empörten Genueser, die Soldateska im „Wallenstein“, die Schweizer im „Tell“ — wir hören die Weltgeschichte weiter rücken, wenn sie auftreten. Darum sind auch seine Männergestalten so viel reicher als die Goethes. Nur freilich muß die Größe seiner gebietenden Frauen ersetzen, was den liebenden fehlt. Eine jede eine Herrscherin: die kluge Terzky, die mächtige Fürstin von Messina, die normenhafte Marfa. Und sein architektonisches Genie! Nicht einen Augenblick verirrt sich ihm der Plan, jedes Detail auch seiner verschlungensten Schöpfungen weist auf den Mittelpunkt des Werkes, wohin alle Linien münden. Es trifft auch wenig zu,

wenn man Goethe schlechtweg den Realisten im Sinne des lebensgetreueren, Schiller einen Idealisten im Sinne eines das Leben in unwahrer Verklärung darstellenden Dichters nennt. So behandeln Schillers Romanfragment „Der Geisterseher“, — das, soweit es sich um das eigentliche Problem der Erzählung handelt, gleichwohl nicht unvollendet ist, — und die Novelle „Der Verbrecher aus verlorener Ehre“ Konflikte des Staats, der Gesellschaft. Im „Geisterseher“ gilt es, einen jungen phantasievollen Prinzen durch allerlei magische Künste, die seinen Aberglauben nähren, in die Hände der Jesuiten zu liefern; im „Verbrecher“ wird eine mißverständliche Justiz gebrandmarkt, die durch ihre falschen Machinationen einen Bürger, der sich gegen die Gesetze vergangen hat, dem Teufel vollends in die Arme treibt: Stoffe, die Goethe ganz fern liegen und die er flüchtig meidet, weil er mit ihnen nicht hätte fertig werden können. Denn wenn er, wie z. B. in seinem bewunderungswürdigen „Wilhelm Meister“, auch nur einfachere soziale Verhältnisse darstellt, verwirren sich ihm die Fäden. Da kommt bekanntlich eine Aufführung des „Hamlet“ vor — es fehlt an einem Schauspieler für den Geist; aber geheimnisvoll wird dem Helden und dem Theaterdirektor angekündigt, man möge nur zu spielen beginnen, zur rechten Stunde werde der Geist auf alle Fälle erscheinen. Und wirklich gehen Goethes Bühnenmenschen auf die mystische Prophezeiung ein; unheimlich gespenstisch meldet sich das Phantom auf sein Stichwort (es ist ein Mitglied der philanthropischen Gesellschaft, die ihre Kreise durch das ganze Buch zieht), und wir sollen allen Ernstes glauben, daß Spiel und Leben sich phantastisch vermischen und das Publikum auf das Tiefste erschüttern. Alle Kunst der Erzählung in dieser Partie zugegeben — sie ist einfach unmöglich. Kein Theaterdirektor und kein Dilettant der Welt läßt sich auf einen so unsichren Fall ein, und ohne Probe spielt kein Mensch den Geist von Hamlets Vater mit Darstellern, die er gar nicht kennt, vollends wenn dieser kühne Bühnenpilot nicht einmal ein Schauspieler von Fach, sondern nur ein gebildeter Laie ist. Es ist ebenso wunderbar wie der Umstand, daß der scheidende Geist dem Helden, Wilhelm, einen Schleier zurückläßt, auf den die Worte: „Flieh, Jüngling, flieh“ gestickt

sind. Wie abenteuerlich, unmöglich, ja welch unerträgliche Komödie! Wer unterzog sich der Mühe dieser ganz unnötigen weiblichen Handarbeit — konnte doch der Geist dem Jüngling, den er aus dem Bühnentreiben retten will, den Rat zu fliehen nur zuflüstern, und die Wirkung wäre dieselbe. Da ist der Abbé, der den Geist spielt, selber ein Erzgaukler, und sein Theaterkoup der schlimmste und albernste aller Bühneneffekte. Derlei findet sich auch in den „Wanderjahren“. Dem berühmten Werk soll von seinem Nimbus nichts geraubt werden, und seine dichterischen Schönheiten messen sich nicht am Maßstab nüchterner Philistrität — aber zum Beweise mögen diese Dinge dienen, daß der Realismus Goethes seine Grenzen hat und daß gerade er die konventionellen Beziehungen in einer magischen Beleuchtung darzustellen liebt, die mit der Wirklichkeit nichts mehr zu tun hat. Es handelt sich hier, wohl bemerkt, nicht um eine Idealisierung tatsächlicher Verhältnisse — nein, diese selbst sind im Kern unmöglich. Nun lehrt uns aber die Vergleichung, daß im Gegensatz zu Goethe der Idealist Schiller gerade in der Darstellung geschichtlicher, staatlicher, gesellschaftlicher Beziehungen mit der größten Sachlichkeit verfährt, und gerade seine beiden Erzählungen zeigen diese Kunst im schärfsten Lichte. Will das in dem kleinen Rahmen des „Verbrechers aus verlornen Ehre“ nicht viel bedeuten — um so mehr in der breitangelegten Verwicklung des „Geistersehers“. Trotz der naheliegenden Versuchung phantastischer Ungenauigkeit ist hier alles Konventionelle mit der größten Sorgfalt behandelt, und lückenlos und vollendet wie das rein Psychologische, das sich hier auf dem glattesten Grunde zu bewähren hatte, ist alles, was bei einem solchen Werke dem ordnenden Verstande und dem architektonischen Sinn zu tun oblag. Ein Muster von Geist und Scharfsinn! Das sind Worte, die uns in dem Gedanken an Goethe nicht leicht beifallen — sie trennen Schillers Schaffen weit von dem seinen. Seiner Empfindung und seinem gestaltenden Triebe, ungehindert durch einen Zweck, frei folgen zu können, das ist Goethes Wesen, und darum offenbart sich sein Genius gerade in den kleinen Formen am reinsten. Alles Verstandesmäßige hemmte ihn. Schiller aber suchte solcher Hindernisse Herr zu

werden und den Gedanken mit der Anschauung, den Geist mit der Natur zu verschmelzen. Goethe überläßt sich der Führung seines Genius vertrauensvoll und ohne viel Überlegung, Schiller gießt wie der Meister der „Glocke“ zuerst die Form, ehe er sie mit dem Inhalt seiner glühenden Seele füllt. Aber auch das ist kein nüchterner Prozeß. Für den wahren Dichter ist auch die Formbildung ein geniales Werk, so gut eine Frucht der Inspiration wie der künstlerische Inhalt. Und in Schillers Natur mischten sich Phantasie und Intellekt, empfindungsvolle Hingabe an seinen Gegenstand und feste charaktervolle Arbeit auf das merkwürdigste. Es bedurfte für ihn dieser Mischung aber auch, um ganz zu siegen. Seinem großen Freunde warf das Schicksal die goldnen Äpfel leicht in den Schoß — Schiller mußte sie sich erkämpfen; und Kampf beherrschte sein Dasein wie seine Dichtung. Er mußte etwas zu überwinden haben.

Man vergleiche einmal seine Stoffe mit denen Goethes. Ein merkwürdiger Unterschied! Nicht als hätte dieses überragende und von der Natur noch reicher ausgestattete Genie keinen Feind zu bestehen gehabt. Gewiß nicht. Er hat in seinem einzigen und in der Weltliteratur ohne ebenbürtigen Genossen einsam ragenden Faust ein Zeugnis dessen und zugleich sein Glaubensbekenntnis niedergelegt, und andrerseits auf den verschiedensten Gebieten des Wissens mit verehrungswürdigem Fleiß und einer Vielseitigkeit ohne gleichen gearbeitet. Aber im Mittelpunkt seines Schaffens steht trotz so und so viel großer und kleiner Ausnahmen immer doch die Liebe, die Schillers Leben und seine Kunst weitaus nicht so mächtig beherrscht. Nimmt man die Balladen beider — Gedichte, die Goethe so genannt hat —, so besingen fast alle mit geringen Ausnahmen (allen voran der unvergleichliche Erlkönig) das Glück oder den Schmerz der Liebe, und von ihr nehmen auch die Konflikte seiner größeren Balladen den Ausgang. Das Weilchen, das unter den Füßen der jungen Schäferin mit einem verliebten Seufzer stirbt, Der untreue Knabe, Der König in Thule, Das Blümlein Wunderschön, Ritter Kurts Brautfahrt, Das Hochzeitslied, Die Spinnerin, Vor Gericht, Der Edelknabe und die Müllerin, Der Junggesell und der Mühlbach, Der Müllerin Ver-

rat, der Müllerin Reue, Die Wirkung in die Ferne: es ist immer das gleiche Thema, Liebes-Lust und -Leid, und auch in der „Braut von Korinth“ und der Meisterballade Goethes „Der Gott und die Bajadere“ flammen Gluten, die Liebende vereinen und die sie im Tode im Feuer des Scheiterhaufens zur seligen Ruhe bringen. Die Balladen Schillers aber haben ein andres Stoffgebiet. Da gibt es Kampf und Streit, mannhafte Taten. Dem Tyrannen stellt sich der Freund für den Freund, und ein Unheil nach dem andern türmt sich dem Wandrer in den Weg, bis er zum Tode ermattet den Treuen aus der Schlinge des Henkers lösen kann. Der Johanniterritter, der den Drachen überwunden, erficht den größeren Sieg über sich selbst. Durch Löwen und Leoparden schafft sich der Ritter im „Handschuh“ Bahn, und zum Preis einer schlichten frommen Liebestat ertönt die Harfe des Sängers bei Rudolf von Habsburgs Krönung in vollen Akkorden. Aller Schrecknisse der Wassertiefe nicht achtend stürzt sich der Edelknecht sanft und fest dem goldnen Becher nach, und Leander wagt dem erzürnten Meere zum Troß die tödliche Fahrt. Das seiner selbst unkundige, reine Herz erweist sich im Gang nach dem Eisenhammer im Kampf wider Bosheit und Gewalt als der Stärkere, und über die freble Sicherheit der Sterblichen spricht die Gottheit in den Kranichen des Ibykus, im Ring des Polykrates und der Kassandra das richtende Wort. So liebte es Schiller, sich mit dem Schicksal zu verbinden und den Helden zu feiern, der Leu'n und Riesen schlägt und sich selbst überwindet. Das ist — im Gegensatz zu Goethe — der streitbare, sittliche und sittlich wirkende Zug in seiner Persönlichkeit und Dichtung.

Er blieb auch in dem literarischen Feldzug, den er mit Goethe in den Xenien gegen das schriftstellernde Mittelgut und das dreiste Gelichter führte, das an Deutschlands größten Dichtern eine spöttische und unsaubre Kritik übte, seiner Kampfnatur getreu. Wenn der ziemlich harmlos beginnende Hader wuchs und zusehends an Schärfe gewann, war das vor allem sein Werk. Goethe wünschte in seiner vornehmen und, wie er es selbst bezeichnet, konzilianter Art, wohl den oder jenen zu schonen, aber Schiller hatte an den tausenden Schwertthieben eine fast kindliche Freude,

und, obgleich er an andrer Stelle einmal betont hatte, die Mäusen seien keine Scharfrichterinnen, waltete er jetzt doch der Justiz oft schonungsloser und derber, als nötig war. Aber eine Reinigung der Luft tat not, und die Xenien zerteilten zur rechten Zeit die bösen Dünste wie ein reinigendes Gewitter, das zuerst allgemeine Panik verbreitete und dann die ergrimmtsten Gegner zu den übelsten Racheakten reizte, mit denen sie zum zweitenmal unterlagen: vor allen einer der Haupthelden, Nicolai, der den Xenienalmanach einen Furienalmanach nannte, und Manso, der sich mit Gegengeschenken an die Weimarsche und Senaische Sudelküche revanchierte, kraftlose Wassersuppen im Vergleich zu dem scharfgewürzten Gericht der Xenien. Und mußte man selbst zugeben, daß sie zu weit gingen, die Preßfreiheit mißbrauchten, durch den Schrecken wirkten und hie und da leider auch einen Unschuldigen verwundeten — ihre Wirkung war doch die tiefgehendste, heilsamste, und es ist besser, daß wir unsre großen Dichter aufrecht, mit eingelegter Lanze, so männlich-entschieden vor uns sehen, als etwa in der traurigen Gestalt, zu der Schiller in den Laubeshen „Karlschülern“, und Goethe in Gukow's „Königsleutnant“ verstümmelt worden ist. Solche Schwächlinge waren sie nie, weder als Knaben und Jünglinge noch als Männer, und wenn Goethe in den Xenien der sanftere, zurückhaltendere war, so hat er doch auch die ganze Verantwortung gelassen auf sich genommen, — obgleich ihm mehr in die Schuhe geschoben wurde, als ihm zukam, — und sich in jeder Lage des Lebens trotz mancher Hofmännischen Rücksicht als großer Charakter bewährt. Der Xenienkampf war die äußerliche Besiegelung ihres Verhältnisses gewesen, ein Ruf gewissermaßen über das eigene Lager hinweg und in das feindliche hinein: hier sind wir; wir gehören zusammen; verbündet euch mit beiden, oder mit keinem; greift ihr den einen an, so wendet ihr euch gegen beide. Und so haben sie es auch allen Versuchen gegenüber gehalten, die sie trennen und den einen auf Kosten des andern erheben wollten: der Schlegelschen Clique, die, um Goethe zu ärgern, Schillern zu Ehren ein Fest geben wollte, das dieser, von der Schmeichelei ungerührt, selber vereiteln half, und dem Kozebue gegenüber. Die beiden Freunde fühlten aber

auch, daß es ihnen nicht zieme, als Dichter allzulange kritische Waffen zu führen, sondern mit eigenen Schöpfungen zu zahlen. Darum erließ Goethe an Schiller die Mahnung, man müsse sich nach dem tollen Wagestück fortan nur großer und würdiger Kunstwerke befleißigen, und zur Beschämung aller Gegner die proteische Natur in die Gestalten des Edlen und Guten verwandeln. Es war im Jahre 1797. Nun, sie haben es redlich getan. Schiller dichtete seine größten Tragödien, Goethe hielt sich mehr im epischen Gebiet, das, wie er mit heller Einsicht sprach, seinen Jahren und seiner Neigung am angenehmsten sei. Wilhelm Meister, Hermann und Dorothea wurden vollendet, eine Achilleis begonnen, den Plan einer epischen Bearbeitung des Wilhelm Tell gab Goethe zugunsten Schillers auf, der aus dem Stoff dann sein herrliches Drama schuf. Und wie nun einer den andern förderte und am Schaffen des andern mitwirkenden und genießenden Anteil nahm, ein jeder vom andern lernte und empfing, ist in ihrem wundervollen Briefwechsel niedergelegt, den Goethe, soweit es sich um Schillers Anteil daran handelt, das schönste Andenken nannte, das wir von ihm besitzen, und das er dem vollendetsten beizählt, was dieser geschrieben. Er bezeichnet diese Briefe als „eine große Gabe die den Deutschen, ja, ich darf wohl sagen, den Menschen geboten wird.“ Hier eröffnen sich Einblicke in die geheimste Werkstatt des künstlerischen Schaffens. Und wie sie in diesen Briefen über ihr Wesen und ihre künstlerischen Ziele klar zu werden suchen, steigern sie sich wechselseitig und geben sich nur immer offener und reiner, inniger und herzlicher, unbelauscht, in ihrem großen schlichten Menschentum.

Ein Glück für die Welt, daß Goethe in Weimar und Schiller während der ersten Jahre noch in Jena wohnte. Sonst wäre in Gesprächen rasch und für immer verflungen, was uns jetzt zu dauerndem Besitz aufbewahrt blieb. Einige Monate nur, und der Briefwechsel steht in Blüte und gewinnt den Charakter, der ihm bis zu seinem Ende blieb. Wenn Schiller von Goethe zu gewinnen hoffte und die größere Freiheit seines Genius von undichterischer Beimischung bewundernd verehrte — in den Briefen war er es, der gab und das Verhältnis beherrschte. Goethe war

ja als Kritiker niemals stark, und seine Urteile waren immer nur Umschreibungen seiner Anschauung gewesen. Er liebte es, am einzelnen Falle liebevoll zu haften, überall in die reiche Stoffwelt zu greifen und sich zu jedem Ding seiner Natur nach zu stellen. Aus jedem einzelnen Gegenstand nahm er den Maßstab seiner Kritik, oft auch, wenn ihm zur erschöpfenden oder nur richtigen Beurteilung die gründliche Kenntniss mangelte. Schiller aber konnte gar nicht anders, als alle Dinge unter großem Gesichtswinkel betrachten, und die Strenge und Ernsthaftigkeit seiner Urteilsfällung ließ ihn nur über das reden, was er beherrschte. Was ihm fremd war, blieb unerörtert, wenn es ihn überhaupt berührte. Daher gab er mit jedem Brief ein Ganzes, rund in sich, nicht nur abgerissene Bemerkungen: stilistisch so vollkommen, wie gedanklich und anschaulich, was sich alles bei ihm zu Goethes Erstauen wunderbar verschmolz. Von der Neigung zur spekulativen Philosophie schon mehr und mehr zurückgekommen, liebte er es doch immer, als Dichter vom Allgemeinen zum Einzelnen zu gehen, während Goethe umgekehrt das Einzelne „zur allgemeinen Weihe erhob“. Aber in der Kritik wich Schiller nicht einen Schritt breit vom Gebiet der Erfahrung ab. Nur daß er auszusprechen verstand, was andern dämmerte; daß er, der größte von allen, die je in Deutschland über Dichter und Dichtung geschrieben, die Kraft besaß, das Halbdunkel des künstlerischen Schaffens zu durchdringen und dem Künstler zu sagen: von diesem Keim bist du ausgegangen, aus ihm ist dein Werk erwachsen, so hast du es gestaltet, aber so hättest du es gestalten müssen, wenn du nicht in Widerspruch mit der Anlage treten wolltest. Er übte sein großes Amt dem herrlichsten gegenüber, was jene Zeit hervorbrachte — dem Wilhelm Meister und Hermann und Dorothea; und erhoben und ergriffen von dieser Kunst und Kraft des jüngeren Freundes schreibt Goethe an Schiller: „Wenn dies Werk (Wilhelm Meister) nach Ihrem Sinne ist, so werden Sie auch Ihren Einfluß darauf nicht verkennen, denn ohne unser Verhältnis hätte ich das ganze kaum zustande bringen können. Und nun schützt mich Ihre wärmende Freundschaft noch vor ein paar in die Augen fallenden Mängeln. Was Sie mir sagen, muß im ganzen und einzelnen

in mir praktisch werden, damit sich das achte Buch Ihrer Teilnahme recht zu erfreuen habe. Fahren Sie fort, mich mit meinen eigenen Werken bekannt zu machen; schon habe ich in Gedanken Ihren Erinnerungen entgegen gearbeitet.“ Und ein andresmal: „Wie uns ein köstlicher, unsrer Natur analoger Trank willig hinunterschleicht und auf der Zunge schon durch gute Stimmung des Nervensystems seine heilsame Wirkung zeigt, so waren mir diese Briefe (Zur ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts) angenehm und wohlthätig. Und wie sollte es anders sein, da ich das, was ich für Recht seit langer Zeit erkannte, auf so zusammenhängende und edle Weise vorgetragen fand. Wir wollen getrost und unverrückt so fortleben und uns in unserm Sein und Wollen als Ganzes denken, um unser Stückwerk nur einigermaßen vollständig zu machen.“ Und Schiller schrieb über Goethe: „Wenn wir andern mühselig sammeln und prüfen müssen, um etwas leidliches langsam hervorzubringen, darf er nur leise am Baume schütteln, um sich die schönsten Früchte reif und sicher zufallen zu lassen. Es ist unglaublich, mit welcher Leichtigkeit er jetzt die Ernte eines wohlangebrachten Lebens einbringt, wie bedeutend und sicher alle seine Schritte sind und wie ihn die Klarheit über sich selbst und die Gegenstände vor jedem eitlen Streben und Umhertappen bewahrt. Wenn es aber einmal einer unter tausenden dahin gebracht hat, ein schönes vollendetes Ganzes aus sich zu machen, der kann meines Erachtens nichts besseres tun, als dafür jede mögliche Art des Ausdrucks zu suchen, denn wie weit er auch noch kommt, er kann doch nichts höheres geben. Und solch ein größter ist Goethe.“

So nahe waren sie sich im Laufe weniger Monate gekommen. Bald wurde der beständige Austausch beiden eine Gewohnheit, deren Unterbrechung sie unruhig stimmte. Wenn einmal eine Nachricht ausbleibt und sich verspätet, fliegt sofort eine Mahnung an den Freund hinüber. Wenn ihm Schiller fehlt, spürt Goethe den Mangel seiner Teilnahme, und wenn sie sich nach längerer Trennung einmal wieder Aug' in Auge gegenüberstehen, bezeugt Goethe freudig, daß sie allen Grund haben, sich ihres Bundes zu freuen, da sie sich nach so langer Entfernung einander nur

immer näher fühlen. „Ich weiß wirklich nicht,“ sagt Goethe 1797, „was ohne die Schillersche Anregung aus mir geworden wäre.“

In den Kranichen des Ibykus zeigte sich zum erstenmal sichtbar in äußerlichen Dingen Goethes Einfluß auf Schillers Dichtung. Er selber hatte den Stoff ursprünglich behandeln wollen und ihn dem Freunde abgetreten. Sein Vorschlag war es, die Kraniche als Zugvögel nicht einzeln, sondern in großen Schwärmen durch die Luft über die Pfade des Sängers und des Theaters hinziehen zu lassen. Ihm gehörte der schöne Einfall, daß Ibykus die Ziehenden grüßt, daß er sich, der Wanderer, der um ein gastlich Dach fleht, mit ihnen vergleicht, und sie zu Zeugen seines Mordes anruft. Im übrigen freilich ist das Gedicht Schillers Eigentum, und trägt deutlich in dem großartigen Eumenidenchor das Gepräge seines Geistes. Auch den „Wallenstein“ hat Goethe vielfach mit beraten, und wir würden mehr darüber wissen, wenn Schiller nicht im Erscheinungsjahre des Werkes, 1799, seinen Wohnsitz in Weimar genommen hätte und nun alles mündlich erörtert werden konnte. Doch sei Goethes unmittelbarer Einfluß auf die Gestaltung der Dichtung auch nicht überschätzt; ausführliche und eindringliche kritische Bergliederung war nun einmal seine Sache nicht, und was wir in den Betteln, die in Weimar von Haus zu Haus flogen, von Goethe über Schillers Dramen zu hören bekommen, ist zumeist nur ein kurzes, in allgemeinen, nicht sonderlich charakteristischen Wendungen zusammengefaßtes Lob. Er nennt die „Jungfrau von Orleans“ so gut, brav und schön, daß er dem Stücke nichts zu vergleichen weiß. Er weiß nach dem ersten Akt des „Tell“ (dessen Stoff wie den der Kraniche Schiller gleichfalls aus Goethes Hand empfing) nichts zu sagen als: „Das ist nun freilich kein erster Akt, sondern ein ganzes Stück, und zwar ein fürtreffliches, wozu ich von Herzen Glück wünsche“; ebenso findet er die Tagung auf dem Rütli „fürtrefflich und alles Lobes und Preises wert.“ Nur einige Kleinigkeiten gab er beim „Tell“ zu erwägen, denn er vertrat die Ansicht (die ich nicht teile), daß Schiller in der Motivierung zu kühn und sorglos vorgehe. So erwähnt er in spätern Jahren, Schiller habe den Landvogt im dritten Akt den Tell ohne weiteres den Apfel vom Baum brechen

und den Schuß befehlen lassen. Hier vermifste Goethe ein Zwischenglied und veranlaßte die Einfügung der Worte des Knaben:

„Und das muß wahr sein, Herr, 'nen Apfel trifft
Der Vater euch vom Baum auf hundert Schritte“,

wodurch denn Geßler auf das Kind erst aufmerksam und zu seinem teuflischen Entschluß gebracht wird. Goethe vermochte Schillern auch dazu, dem Bauern, der das Lager einleitet, die Verse zu geben:

„Ein Hauptmann, den ein anderer erstach,
Ließ mir ein paar glückliche Würfel nach“,

während der Bauer bei Schiller die Würfel bei sich führte, ohne daß man erführe, wie er dazu gelangt ist. Aber die Herkunft der Würfel ist im Zusammenhang des Ganzen völlig gleichgültig, und niemand könnte Anstoß daran nehmen, daß in den Wirrnissen des dreißigjährigen Krieges, in denen alle wider alle standen, und Plünderung, Raub und Diebstahl noch die kleinsten, und ganz alltägliche Schandtaten waren — ein Bauer mit falschen Würfeln in der Tasche sein Glück probieren wollte. Das fehlende Glied in der Motivkette konnte man sich hier mühelos ergänzen, und es verrät gerade den Meister der Komposition und dramatischen Perspektive, daß er nur die Hauptsachen groß und vollständig durchführte und den Hintergrund in flüchtigen Linien und matteren Farben hielt. Gleichwohl nahm Schiller Goethes Rat an, wie er auf dessen Vorschlag auch die Predigten des Abraham a Santa Clara für die prächtige Kapuzinade nutzte. Gegen das Gerücht, als sei er gleichsam stiller Mitarbeiter am „Lager“ gewesen, hat Goethe selber sich sehr bestimmt gewandt, und außer jener Stelle von dem erstochenen Hauptmann will er zu dem bewunderungswürdigen Ganzen des Lagerbildes keinen Vers beigesteuert haben. Auch war ja das Gerücht nichts anderes als die Frucht des Staunens und der Überraschung, Schillern, der sich volle zehn Jahre dem Drama entfremdet hatte, auf dem Theater unter so verwandelten Zügen mit einem Meisterstück realistischer Kunst wieder zu sehen, über dem doch überall der strahlende Schimmer seines idealistischen Geistes ausgebreitet liegt, — eine künstlerische Großtat, die von dem Dichter selbst nicht wieder übertroffen ist.

Hatte aber auch Goethe an den Einzelheiten dieses merkwürdigen Gedichts so gut wie keinen Anteil — mit dem Genius, aus dem es geboren worden, durfte und konnte er die Gemeinschaft nicht leugnen, und alles, was neu daran war, verdankte Schiller der steten unmittelbaren Berührung mit ihm, der seine Hand nach langem Zögern so fest in der seinen hielt. Das fühlte und wußte Schiller. Und als er die „Piccolomini“ vollendet hatte und das Manuskript vor ihm lag, schrieb er dem Freunde: „Ich finde augenscheinlich, daß ich über mich selbst hinausgegangen bin, welches die Frucht unsres Umgangs ist; denn nur der vielmalige ununterbrochene Verkehr mit einer so objektiv mir entgegengesetzten Natur, mein lebhaftes Hinstreben darnach und die vereinigte Bemühung sie anzuschauen und zu denken, konnte mich fähig machen, meine subjektiven Grenzen soweit auseinander zu rücken.“ Das ist klar erkannt und bescheiden gesprochen; und Goethe antwortete: „Wenn ich Ihnen zum Repräsentanten mancher Objekte diene, so haben Sie mich aus der allzu strengen Beobachtung der äußeren Dinge und ihrer Verhältnisse auf mich selbst zurückgeführt. Sie haben mich die Vielseitigkeit des inneren Menschen mit mehr Billigkeit anzuschauen gelehrt. Sie haben mir eine zweite Jugend verschafft und mich wieder zum Dichter gemacht, welches zu sein ich so gut als aufgehört hatte.“ Wie Schiller von Goethe, weiß sich auch dieser von jenem in seinem ganzen Wesen beeinflusst, nicht nur in Einzelheiten, in technischen Dingen, in Kunstgriffen, sondern von Mensch zu Mensch. Es war eben ein völliges Austausch der objektiven und subjektiven Anschauungsweise, der naiven und sentimentalen Dichtungsart, des frischen Erfassens des Lebens und seiner philosophischen Durchdringung. Als Goethe 1797 dem Freunde eine kleine Mineraliensammlung nach Sena schickte:

„Von vielen Steinen sendet dir
Der Freund ein Musterstück,
Ideen gibst du bald dafür
Ihm tausendfach zurück“,

da bezeichnete er das Wesen dieses Tausches sehr artig, nur allzu bescheiden — denn nicht nur Steine hatte er dem Freunde zu

geben, sondern die ganze reiche warme lebendige Natur selber. Wenn aber Wallenstein, Tell, Demetrius nur in Goethes Nähe wurden, was sie sind, so tragen auch Hermann und Dorothea, Wilhelm Meister, der Faust Züge der Schillerschen Einwirkung, und immer inniger dachten sich die beiden fremden Naturen nicht nur, wie Goethe gemahnt, sondern sie durchdrangen sich auch — zu einem Ganzen.

Goethe meinte, etwas Dämonisches habe bei seinem Bündnis mit Schiller gewaltet, das heißt: der Himmel habe es so gefügt, daß sie sich fanden zu einer Zeit, da beide reif genug waren, sich zu verstehen und zu fördern. Eine Freundschaft, in so reifen Jahren geschlossen, führte natürlich nichts von jugendlicher Schwärmerei mit sich; zunächst war es der Boden des geistigen Lebens allein, auf dem sie gedieh, bis sich das Band bald um die ganze Seele schlang, und immer fühlbarer strömt uns aus ihren Äußerungen die Wärme herzlichster Zuneigung entgegen. „Wie lebhaft habe ich erfahren,“ schreibt Schiller an Goethe am 28. Juni 1796, „daß es dem Vortrefflichen gegenüber keine Freiheit gibt als die Liebe“ — eine Umschreibung des Wortes des Carlos an den Posa:

„Daß ich beschloß, dich grenzenlos zu lieben,
Da mich der Mut verließ, dir gleich zu sein.“

Und nach siebenjähriger Freundschaft schreibt er einmal: „Meine Bekanntschaft mit Goethe halte ich auch jetzt noch für das wohlthätigste Ereignis meines ganzen Lebens. Nach meiner innigsten Überzeugung kommt kein Dichter ihm an Tiefe der Empfindung und an Zartheit derselben gleich. Die Natur hat ihn reicher ausgestattet als irgend einen, der nach Shakespeare aufgestanden ist. Aber diese hohen Vorzüge seines Geistes sind es nicht, die mich an ihn binden. Wenn er nicht als Mensch den größten Wert von allen hätte, die ich persönlich je habe kennen lernen, so würde ich sein Genie nur aus der Ferne bewundern.“ Nun nahmen auch ihre beiden Familien an ihren Schicksalen teil, so weit es Goethes Gewissensehe mit der vielverkannten und zu hart beurteilten Christiane Vulpius, die für die Weimarer Gesellschaft nicht vorhanden war, gestattete. Mit Goethes August, dem Schiller

das Stammbuchblatt gewidmet: „Holder Knabe, dich liebt das Glück“, spielt des Dichters Erstgeborener, Karl, und bei Schillers zweitem Sohne Ernst übernahm Goethe die Patenschaft. Eine Berufung nach Tübingen, in das mildere Klima Schwabens, lehnte Schiller ab, um der Nähe Goethes nicht verlustig zu gehen. Des großen Freundes Besitz ließ ihn die Sorge um seine Gesundheit vergessen. Als Schiller im Jahre 1805 (es war sein Todesjahr), von schwerer Krankheit mühsam genesen, Goethe zum erstenmal wieder sah, der gleichfalls krank daheimgeblieben, hielten sie sich in stummer Umarmung lange umschlungen.

Nicht lange sollte das Bündnis der beiden dauern. Schon 1805 am 9. Mai zerriß es der Tod. Mitten aus der Bahn mußte Schiller hinweg, der immer strebende, in der Vollkraft der Jahre, zum Leid Deutschlands und der Menschheit, zum unermesslichen Verlust für die Kunst. Auf seinem Arbeitstisch lag der hinreißende Monolog der Zarin Marfa aus dem unvollendeten Demetrius. Eine neue Welt des Dramatischen hatte sich ihm aufgetan, in der, wie er meinte, alles Subjektive, was ihm anhafte, rein im Stoffe aufgehen sollte. Er hat sie nicht mehr betreten sollen. Aber zu tief schon war sein Wirken in unser Volk gedrungen. Nicht mit kalter Bewunderung, mit heißer Verehrung, mit brennender Liebe waren ihm die Herzen wie einem Herold gefolgt — jetzt konnte die allgemeine Trauer über sein frühes Ende seine Gefolgschaft nur noch vermehren und die Kraft seines Wortes steigern. So wurde er, was er geworden und geblieben ist, das Besitztum der Nation; und wo es in unserm Leben große Vorsätze, heilige Entschlüsse, die ernsteste Sammlung oder die Verbindung aller zu einem idealen Zweck galt, hat sein flammendes Wort unser Volk geführt, wie nach der Erzählung des alten Testaments der Herr die Seinen durch Dunkel und Öde in das Land ihrer Jugend und Sehnsucht wies, eine Rauchsäule des Tags, eine Feuer säule zur Nacht.

Als Schiller so früh dahingeshieden war, als die Seinen, die Freunde und unser Volk in Klagen ausbrachen, verschloß Goethe sich, wie es seine Art, wenn ein tiefer Schmerz auf ihn eindrang, und nur seine Nächsten hörten ihn weinen. Aber

da still und gepränglos der Staub zum Staube bestattet, die Totenfeier in der Kirche verklungen war und er selber wieder zur Ruhe durchgedrungen, da rüstete er sich, dem teuren Schatten im Gedicht die Lorbeerkrone zu flechten: er entwarf einen dramatischen Prolog, von dem die schönen Worte aus einem Chor erhalten sind, den Jünger trauernd über den Meister anstimmen:

„Seine durchgewachten Nächte
Haben unsren Tag erhellt.“

An der Aufführung verzagte er; vielleicht widerstand ihm die theatralische Verherrlichung des Freundes. Dagegen sang Goethe ihm ein Jahr später im Epilog zur Glocke den herrlichsten Lobpsalm, den je ein Dichter einem Abgeschiedenen angestimmt:

„Er glänzt uns vor, wie ein Komet verschwindend,
Unendlich Licht mit seinem Licht verbindend.“ —

Was sind das für Worte! Dies wiederholte jubel- und wehmütvolle „Denn er war unser“, und

„Hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.“

Was muß das für ein Mensch gewesen sein, von dem Goethe dies höchste aussagt! Wer da ihn entbehren zu können glaubt, drängt sich wieder zu ihm hin, wenn sein Stern ihm die Bahn kreuzt — und wo einmal die Bewundrung aussetzt, setzt die Liebe ein, und aus allen Schwächen Schillers schimmert immer noch das kühne freie Antlitz, sein reines sanftes Auge. Und von dem Manne, dessen Laufbahn er der glänzenden des Kometen verglich, sagt Goethe zugleich auch schlicht und ergreifend: „Das war ein rechter Mensch, und so sollten wir auch sein.“ Und dieser „rechte Mensch“ erzwingt sich unsre Herzen, wir lieben ihn wie unser Volk und Vaterland, so lieben wir die Unsren, Eltern, Geschwister, Kinder, obwohl wir wissen, daß sie so gut wie alles Irdische nicht frei von Fehlern sind.

In jenem Epilog hatte Goethe sein ganzes Inneres zu Schillers Ehren hervorgekehrt, wie er es später noch oft getan, wenn auf Schiller die Rede kam. Gleich nach dessen Tode hatte er an Zelter nach Berlin geschrieben: „Ich dachte mich selbst zu verlieren und verliere nun einen Freund und mit ihm die Hälfte

meines Daseins.“ Noch ein andres Totenfest hatte er ihm bereiten und den Demetrius vollenden wollen. Aber der Plan scheiterte, und „nun“ — schreibt Goethe — „ging Schiller mir erst an zu verweisen; unleidlicher Schmerz ergriff mich, und da mich körperliche Leiden von jeglicher Gesellschaft trennten, so war ich in traurigster Einsamkeit befangen.“ Unleidlicher Schmerz! Diese Klage ist so wahr wie jedes andre Wort, das Goethe uns von dem hohen Manne und über ihn aufbewahrt. Denn es ist nur eine andre Fassung des Lobgesangs, des Epilogs zur „Glocke“, wenn er sagt: „Alle acht Tage war er ein anderer und ein vollendeter“, wenn er ihn „immer im absoluten Besitz seiner erhabenen Natur nennt“ und im Gedanken an die Romantiker ausruft: „Wenn Schiller sich die Nägel beschnitt, war er größer als diese Herren“, wenn er ihn einen Feind aller hohlen Ehrenbezeugungen, aller faden Vergötterungen nennt und seine Unparteilichkeit, seine Gerechtigkeit preist: „Alles an ihm war stolz und großartig, nur seine Augen waren sanft.“

Und Goethe? Er nahm den schönsten Ausgang für sein unermesslich reiches Leben. Bis zur Reife hat er es ausgekostet, nie rastend, ein Olympier unter den Sterblichen, von Volk und Fürsten verehrt und vergöttert. Er sah Zeiten kommen, die er nicht mehr verstand, Kräfte sich regen, für die ihm der Sinn fehlte — aber ruhig und eins mit sich blieb er in den heitren Reichen seiner Welt und Kunst, und unter dem dürrn Laub der Jahre bewahrte er sich den Kern des Herzens gesund. Er ist ein Besitztum der Welt geworden, der gebildeten Welt, die der Dichtung Stimme vernimmt, aus welchem Lande sie auch schalle, und den Ehrentitel, den er Schiller verlieh, ein rechter Mensch, durfte er, wenn auch in andrem Sinne, für sich fordern. In einem der kleinen Eingangsvorverse zum Westöstlichen Divan spricht er es aus:

„Denn ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heißt, ein Kämpfer sein.“

Ein Kämpfer — und ein Sieger, nicht über andre nur, auch über sich selbst, und wie wir grenzenlos den Dichter bewundern, so bestaunen wir dies beglückte und beglückende Leben. Denn das

war Goethes Menschentum: eine Gabe des Glücks. Niemandem würde es einfallen, von ihm zu sagen, was Goethe von Schiller gesagt: „So sollten wir auch sein.“ Denn das Menschentum Schillers, das Goethe damit so klar und herzbewegend kennzeichnet, war stetes Ringen zur Vollendung, war völlige Lösung von allem Niedrigen und Kleinen und Überwindung des Widerstandes der stumpfen Welt durch die Verkörperung des Ideals im eignen Tun und Dichten.

Die beiden großen Kräfte des achtzehnten Jahrhunderts, Empfindung und Aufklärung, haben sich in den Beiden zu etwas höherem verschmolzen. Klopstock empfand noch wie andre Menschen auch. Selbst Lessing dachte und stritt noch wie ein Aufklärer und Kritiker, aber Goethe empfand allezeit und Schiller dachte wie ein Künstler. Goethe ist die stärkere Natur, Schiller der stärkere Geist. Schiller wies andre die Wege des Lichts, Goethe strahlte das Licht selber sternenhaft aus. Der eine wollte der Natur vom Geistigen aus nahekommen, der andre, Goethe, war selber ein Stück Natur. Einer erleuchtete, Einer hob den Andern, und während ihre Vorläufer noch zum Zweck arbeiten, denken und schaffen mußten, taten sie ihre Werke, so wie wir Sterblichen Atem schöpfen, und Empfindung und Aufklärung ging bei ihnen ganz rein im Künstlerischen auf. Das Schöne, was der eine war und gab, verkündete der andere, bis sie sich mit den wachsenden Jahren immer näher kamen, wie sie jetzt in dem erzenen Standbild zu Weimar vor den Augen unsres Volkes und der Welt stehen: zwei große Dichter und zwei rechte Menschen.



Schiller als Dramatiker.

Aus einem Mittelpunkt heraus entwickelt der Epiker, der Erzähler, den Stoff seines Kunstwerks, und nach einer Richtung zwingt er ihn, um ein Goethesches Wort aus dem Vorspiel zum „Faust“ zu gebrauchen, auf die Spindel. Zwiespältig aber ist das Schaffen des Dramatikers; mit der Kraft, die er aus sich herausstellt, schafft er auch bereits die Gegenkraft, die sie bekämpft und zerstört. Der Epiker leitet den künstlerischen Stoff durch sein Ich, und nie täuscht er uns und nie kann er uns darüber hinwegtäuschen, daß er es ist, der ihn zusammenhält und aus dem Spiegel seiner Persönlichkeit zurückstrahlt. Der Dramatiker aber verschwindet äußerlich völlig hinter seinem Werk. Er entzweit sich mit seinem Stoff, so sehr, daß die Gestalten sich von ihm loszulösen scheinen, wie sie ja leibhaftig auf dem Theater ihr Dasein außer ihm führen. So ruht der Epiker still in sich, auf sich, der Dramatiker aber ist eine geborene Kampfnatur.

„Mit dem Genius ist die Natur im ewigen Bunde,
Was der eine verspricht, leistet die andere gewiß“,

meint der Dichter, dem diese Betrachtungen gelten. So liebt es das Schicksal auch, den großen Geistern die Pfade so zu bereiten, wie es ihnen und ihrer Eigenart am Besten frommt. So allumfassend der Genius Goethes war — das eigentlich Dramatische war ihm (und er wußte das wohl) ein fremdes Element. Dem Lyriker aber und Epiker Goethe, der nicht seines Gleichen hat,

ward ein Leben, so recht geeignet alle Keime zur höchsten Blüte zu entfalten, alle Kräfte zu der wundervollsten Harmonie auszugleichen. Wenn wir sein schönes Haupt sehen, die herrlich gerundete Wölbung seines Kopfes, so ist es, als spräche sich die vollkommene Einheit seiner Natur auch darin aus. Und stellen wir nun die mächtige Stirn Schillers daneben: das ist das Haupt eines Dramatikers. Antithetisch wie das Wesen des Dramas selbst, in zwei stolzen Höhen springt diese breite, kühne, trotzige Kämpferstirn vor. Denn Kampf und abermals Kampf war Schillern in den Sternen vorgezeichnet, bis er auf der höchsten Höhe der Kunst, bis er neben Goethe stand, und, ein Sieger auch noch in der letzten Stunde, sanft und klaglos verschied. Und riesenhaft wuchs dieser große Kämpfer im Bewußtsein unsres Volkes zu einem Symbol nationalen Wesens empor, zur Verkörperung alles dessen, was von Sehnsucht zum Guten und Großen, von reinem, edlen Willen in uns lebt, der sittlichen, der religiösen und politischen Freiheit, und immer noch ist er, bis auf den heutigen Tag, das Gewissen Deutschlands geblieben.

Wille, Freiheit, Ideal — wie oft sind sie zu bequemen Schlagwörtern geworden, wenn es die Wirkung der Schillerschen Kunst zu charakterisieren gilt! Aber auch die verehrungswürdigste Gesinnung und ihre makelloseste Verkörperung in Fleisch und Bein macht noch nicht den Dichter. Und wenn wir in Schiller vor allem den größten Dramatiker, den Deutschland besitzt, bewundern, der das Drama in beständiger Berührung mit der Bühne der Vollendung zuzuführen gedachte — wie kommt es, daß er gerade auf diesem Gebiete so groß wurde? Die Eigenschaften seines Charakters, seine Überzeugungen, sein Leben — sie konnten seine künstlerischen Kräfte höchstens steigern, aber nicht schaffen. Und mußte anderseits die schrankenlose Subjektivität des Dichters nicht geradezu zum Hemmnis für den Dramatiker werden? Wenn Schiller das sittliche vom ästhetischen Ideal nicht zu trennen vermochte, wenn er erziehen wollte, indem er schuf, wenn ihm auch in der Geschichte die tatsächliche Wahrheit weniger galt als die Spiegelung des Geistes der Geschichte in großen Epochen und Gestalten, wenn somit seine Phantasie auch in ihr frei waltete

und nicht nur aus dem Hosa, aus der Jungfrau von Orleans, dem Wallenstein, dem Tell, immer noch er selbst redet — wie stimmt das wieder mit dem Beruf des Dramatikers, der die Anßendinge klar, fest, objektiv sieht und darstellt, charakteristisch, wie sie allen erscheinen, und nicht in der besonderen Färbung einer Poetenseele? Sehen wir zu. Wir werden dann vielleicht finden, daß alles, was man von der Freiheit, der Gesinnung, dem Idealismus Schillers redet, zwar schön, wahr und für den Dichter bezeichnend, daß es für das Kunstwerk aber doch nicht mehr als der leuchtende Nebel um den festen Strahlenkern ist. Seine künstlerischen Eigenschaften, sein gestaltender Genius müssen seine dramatischen Siege erklären. Der Wille zur Freiheit und der höchste Schwung der Gesinnung allein schaffen kein Kunstwerk.

Was war es nun, was der Menschheit in den Werken dieses Mannes künstlerisch Neues und Bezwingendes entgegentrat? was gewann ihm in unsrem Vaterland alle Herzen? was war so merkwürdig daran, daß sich auch die widerwillige Kritik ihm endlich wohl oder übel gefangen gab? Denken Sie sich den Dichter, als er seine Räuber schrieb. Ein zwanzigjähriger Jüngling, in den einfachsten Verhältnissen aufgewachsen, dem strengen Zwang der Karlschule untertan, ohne Gelegenheit viel zu lesen, was ihm zum Vorbild hätte dienen können, mit der Bühne ebenso unbekannt wie mit dem Leben — und dieser unerfahrene, wenig gebildete Jüngling schleudert plötzlich eine Brandfackel in die Welt, die noch brennt und aus der noch etwas anders hervorschimmert als das heiße revolutionäre Blut der Jugend. Bei allen Übertreibungen und Roheiten eine Sprache, die auf Sturmfitigen einherfuhr, von einer Größe und einem Ernst und dabei von einer Melodie der Rede, wie sie gleich faszinierend von der deutschen Bühne herab noch nicht erklingen war. Und derselbe idealistische Jüngling, der mit den großen Entschlüssen und dem prachtvollen Pomp der Worte seines Karl Moor völlig eins zu sein schien, war zugleich künstlerisch und menschlich besonnen genug, seinen Helden an dem festen Staatsbegriff untergehen und das zügelloseste Freiheitsideal, das des Räubers, vor dem Gesetz sich beugen zu lassen. Derselbe Jüngling schafft zugleich in seinem Franz

das gerade Gegenteil des himmelstürmenden Schwärmers, die Inkarnation des Egoismus und Materialismus selbst, scharf, oft unerträglich grell, aber doch von einer unerbittlichen Logik und ganz so möglich, ja weit möglicher als der schlimmste aller Theaterböfewichter, als Shakespeares Iago. Und da hätten wir denn eine Selbstentäußerung, eine Entzweiung des Dichters mit dem eignen Ich, eine Objektivierung, die ganz erstaunlich ist und die allein schon den geborenen Dramatiker kennzeichnen würde, wenn es nicht andere Züge noch nachdrücklicher täten. Denn derselbe Feuergeist, der keine Überlegung zu kennen scheint, gibt sich gleich in seinem dramatischen Erstlingswerk als ein Beherrscher der Form, des Aufbaus, oder wie wir zu sagen pflegen der Komposition, daß man, je länger man prüft, des Staunens kein Ende findet. Aus dem Institut des adligen Majorats, das den ältesten begünstigten Sohn allen Lockungen eines zügellosen Lebens aussetzt und den jüngeren, benachteiligten der Unzufriedenheit, dem Neid, der Bosheit von selbst in die Arme treibt — aus diesem einfachen Keim erwächst, ohne daß noch ein drittes Moment hinzukäme, die Fabel des Stücks; aber den anscheinend so winzigen Stoff treibt die Kunst des Dichters in die größten tragischen Dimensionen. Und wie fest geschlossen der Ring der Begebenheiten ist! Szenisch wie anspruchslos, immer im Einklang mit den Erfordernissen der Bühne, deren Geheimnisse Schiller hellseherisch fand. Und bei so manchen psychologischen Rissen und Sprüngen, welche Tiefen doch auch! Karls unsäglich schönen wehmuthvollen Worte im Donautal angeichts der untergehenden Sonne! Die Szene am Turm, von der der englische Dichter Coleridge meinte, alle Shakespeareschen Geister müßten vor dem Klang der schaurigen Stimme des Alten erblaffen, die aus der Tiefe hervor in die Nacht hinaus klingt. So weit gehe ich nicht. Aber wenn der unselige Franz seine Vision vom jüngsten Gericht erzählt und es ungewollt, wie aus einem Werkzeug, das sich die Gottheit zu Diensten zwingt, aus ihm selbst hervorbricht mit dem Ton der letzten Posaune — ja, wem tobte dann nicht auch heute noch das Blut? wer blickte nicht mit staunender Erschütterung auf diese geniale Selbstzerstörung des Verbrechers? Genial — das

ist es eben. Man gebraucht das Wort so oft zur Unzeit. Hier ist es, das Unerklärliche. Woher kamen diese Offenbarungen dem zwanzigjährigen Karlschüler? Das ist das Genie. Daß aber dieser Zwang der Inspiration mit der planvollsten Feststellung der Linien, die die Handlung einhalten mußte, um nicht zu entarten, einher gehen konnte — das ist es, was Schiller zum Messias des Theaters gemacht hat. Das Architektonische im Dichterischen rein aufgehen zu lassen, das war ihm verliehen, das gab ihm auf dem Felde des Dramas die überragende Größe. Und nie tritt der Plan bei ihm nach der Art kalt raffinierender Theaterpraktiker aus der Umhüllung der Handlung hervor, wie ein Knochengerüst durch einen mageren Körper schimmert. Beides ist innig, blühend verwachsen. Schiller ist der größte dramatische Baumeister, den es je gegeben, und in diesem Sinne nicht nur Lessing und vor allem Goethe, sondern selbst dem gewaltigen Shakespeare überlegen. Niemals verliert er den Mittelpunkt aus dem Auge. Jeder, auch der kleinste Teil der Handlung, die bescheidenste Episode, die untergeordneteste Figur deutet und führt geradeswegs auf die Hauptsache hin.

Nun schien dem Dichter zwar in seinem zweiten Drama, dem „Fiesco“, dieses genial gewonnene Wissen wieder verloren gegangen zu sein, denn das Szenengefüge geht hier reicher und mannigfaltiger als in den „Räubern“ auseinander, aber es wird sich noch zeigen, daß Schiller bei dem eigentlich historischen Drama die Grenzen dehnen zu müssen glaubte, und daß er weise damit verfuhr — und jedenfalls zeigte er in dem dritten seiner gewaltigen Jugendwerke, in „Kabale und Liebe“, daß er der Form mehr als je Herr war. Gerade von ihm kann man darum lernen, worin das Wesen des Dramatischen besteht. Nicht in der Sprache — denn die schwelgt trotz der wundervollsten poetischen Eingebungen, trotz der metallenen, scharf ziselierten Prosa in den Dialogen des Präsidenten mit seinem Sohn und Wurm, trotz der körnigen Derbheit des Geigers und der parodistischen Charakteristik des Marschalls in mancherlei phantastischen Übertreibungen; nicht einmal in den Charakteren selbst — in der Art, wie aus ihrem Zusammentreffen die Handlung entsteht: darin liegt des Rätsels

Kern. Und auf diese Formel hin geprüft, die sich wieder mit einem Dogma des Aristoteles deckt, steht *Rabale und Liebe* als ein großes Muster da. Der epische Held lebt in den Begebenheiten, der dramatische Held schafft sich die Begebenheiten selbst, und nichts geht um ihn vor, was nicht seine Fäden auf ihn zurückführte. In einem so ganz episch gearteten Werk wie es Goethes wundervoller „*Götz*“ ist, eine verwirrende Fülle bunter Details, in denen der Held sich nur zum Teil betätigt, und die nur zum kleinsten Teil oder gar nicht von ihm ausgehen — während in dem echten Drama nichts geschieht, was nicht aus dem Zusammenstoß der Charaktere von selbst entstünde. Aus dem, was im Innern der Menschen vorgeht, entwickelt sich die äußere Handlung, die vielmehr nur die Projektion der inneren Bewegung ist — daher nun nirgends eine Lücke wahrnehmbar sein und jede Szene sich mit Folgerichtigkeit an die vorausgehende anschließen muß, weil sie sich aus ihr ergibt. Und alles geschieht ohne ein künstliches Hinausschieben von Aufklärungen, ohne ein gesuchtes Vermeiden der Menschen, die sich etwas Entscheidendes zu sagen hätten — wie es sogar noch in der meisterlichen *Emilia Galotti* der Fall ist. Die Intrigue der Hofpartei, Luise durch den verräterischen Brief von dem Herzen des Majors zu reißen, ist zwar ein arges Wagnis, aber selbst dies ist mit einem gehäuften Aufgebot von Kunst schließlich möglich gemacht, und nachdem das geängstete Mädchen den Eid darauf geleistet hat, das dunkle Geheimnis verbergen zu wollen, ist der Ring so fest geschlossen, daß keine Macht als der Tod ihn sprengen kann. Diese Geschlossenheit des Baues zeigt sich aber nirgends deutlicher als wenn wir das Werk sehen — ganz so wie wir ein architektonisches Kunstwerk nicht aus dem Grundriß und auf dem Papier völlig bewundern können. Und darum ist „*Rabale und Liebe*“ ein Bühnendrama wie kein anderes. Wer sich am Wohlklang dichterischer Wort- und Empfindungsblüten laben will, findet im *Egmont*, der *Sphigenie*, dem *Tasso* herrlichere Erquickung. Wer in die tiefsten Tiefen eines Charakters dringen möchte, bis dahin wo die Besten der geistigen Gesundheit zittern und wanken, der findet in Shakespeares *Hamlet*, *Lear* und *Macbeth* auch die letzten Siegel

gelöst. Wer aber die straffe Entwicklung einer Handlung aus dem Verhalten der Charaktere in ausgeprägteste Gestalt, gleichsam wie in einer Formel fassen will, der sehe Rabale und Liebe. Das hat noch ein jeder Dramatiker gefühlt, der nach Schiller für die Bühne geschaffen, und aus dem Munde derer, die in Deutschland heute zu den Besten zählen, weiß ich, wie hoch sie den Dichter und sein großes Werk verehren. Freilich wäre schließlich auch das bewunderungswürdigste Können tot, wenn aus ihm nicht eine Seele tönte, bald groß und feurig, bald weich und schwermütvoll, fähig die Herzen zu lenken, wohin der Dichter will — wenn wir mit anderen Worten trotz aller Übertreibungen nicht doch von dem Hauch künstlerischer Wahrheit berührt würden. Ausgeflügelte Puppen würden uns nicht ergreifen. Und liegt auch im Charakteristischen nicht Schillers Stärke — den alten Musikus schafft nur ein realistischer Meister, eine geniale Figur, viel bewundert und in allerlei Verwandlungen in unsren deutschen Schauspielen immer neu erstanden: bei Tffland, bei Rozebue, selbst in Hebbels Meister Anton und in Otto Ludwigs Erbförster. Und Ferdinand und Luise? Sie verraten wohl am stärksten die Subjektivität des Dichters, und mit Gretchen und Klärchen, mit Desdemona und Cordelia hält die Geigerstochter den Vergleich nicht aus. Aber wir wollen nicht übersehen, daß der Dichter in den beiden jugendlichen Seelen eine gewisse Übertreibung der Leidenschaft zur Darstellung hat bringen wollen, und daß auch sie alles Erbteil vom Weibe in uns aufwühlen, wenn das tragische Schicksal sie ergreift und über ihre Jugend hinaus frühzeitig an die Tore der Ewigkeit führt. Sene Szene im letzten Akt, da die unglücklichen Weiden allein sind im engen Zimmer, zur letzten fürchterlichen Unterredung. Ein Bleidruck möchte sich auf uns legen und uns den Atem versetzen — aber auch in dies Elend leuchtet noch der Sonnenstrahl der Kunst, auch durch die Worte dieser Verzweifelnden rauscht noch eine melodische Woge von Schönheit, die uns den Staub vom Herzen spült und die Last von ihm fortwälzt. Nicht die harten Knochenfinger der trostlosen Wirklichkeit, die Hand eines Dichters führt uns weich und mild auch durch die Reihe des Grauens, und in der

Wohlgestalt der Kunst, ein schöner Jüngling, senkt der Tod seine Fackel.

Und was tat nun der Dichter, der sich mit seinen drei großen packenden Dramen alle Bühnen erobert, dem die Jugend zujauchzte und mit dem alle ernsthaften Geister in Deutschland sich bald zustimmend, bald kritisch zu beschäftigen begannen? Er hätte seine früh und gleichsam mystisch gewonnene Bühnentechnik und seine Popularität nützen, auf dem eingeschlagenen Wege beharren und ein halbes Duzend Tragödien im Stil der „Räuber“ schreiben können. Aber er unterließ es — und hier zeigt sich, wahrhaft verehrungswürdig, sein idealer, nicht auf den Beifall der Massen, nur auf die Vollenbung des Künstlerischen gerichteter Sinn. Er schrieb den „Carlos“ und brach damit jäh mit dem Sturm und Drang seiner Jünglingsjahre; den Krafftstil seiner Prosa verleugnete er und mit dem Vers hob er den Stoff in eine geläuterte Sphäre, ein deutliches Manifest, daß er im Drama und auf dem Theater etwas anderes wollte als die Nachahmung der Wirklichkeit, mit der einige enge Köpfe, genau wie wir es vor ein paar Jahren wieder erlebt, die Natur verwechselten. Ein gefährlicher Schritt immerhin, und daß das Bühnendrama im engeren Sinn von dieser Erweiterung und Läuterung der Form und des Stils zunächst keinen Vorteil hatte, ist zuzugeben. Für Schiller aber war der Schritt unerläßlich, und er unternahm ihn in der schönen Hoffnung, die ihn nicht getrogen, das Theater über den Dunst des täglichen Lebens hinauszuhoben und die Hörer seine Wege zu führen. Nicht zu ihnen hinabsteigen wollte er — ihm sollten sie folgen, wie einem Herold, einem Propheten, ins Reich seines Ideals sollten sie emporsteigen. Und sie folgten, folgten ihm wirklich, und der Dichter durfte sich sagen, daß sein heißes Mühen um die Vervollkommnung der Bühne kein vergebenes war. Der Zug der Zeit, ein schwärmerisch-idealistischer Drang im Bürgertum kam ihm halbwegs entgegen, und wenn die Schauspieler sich auch gegen den Vers sträubten, der ihnen fremd und unbequem war, und den sie, um ihn besser lernen zu können, in Prosa umschrieben — das Publikum fand sich in seiner gesteigerten Welt bald zurecht, und die Schauspieler in Weimar, die fortan das

Glück hatten, fast alle Schillerschen Tragödien zuerst zur Auf-
führung zu bringen, fühlten sich in ihm so wohl, daß sie auch
im Verkehr des Tages improvisierend in fünffüßigen Jamben
sprechen lernten.

Es war selbstverständlich, daß die dauernde Einführung des
Verses im Drama großen Stils auch seinen Geist beeinflussen
mußte, und das gerade war es, was Schiller gewollt. Zwar war
„Don Carlos“ nicht die erste deutsche Tragödie in fünffüßigen
Jamben. Der Brutus von Brawe und Lessings Nathan waren
ihm vorausgegangen. Ein bloßes Gewand durfte die gebundene
Rede nicht sein, ein Gewand, das ebensogut hätte fern bleiben
und der Prosa wieder Platz machen können. Der Stoff mußte
diese höhere Abwendung von der Wirklichkeit bedingen, und tat er
das nicht, dann war der Vers vom Übel, wie er das in so vielen
Tragödien ist, deren Inhalt im Widerspruch mit dem gehobenen
Ausdruck die platteste, philiströseste Nüchternheit darstellt.

Der Künstler, der Poet gibt uns unendlich mehr als der
arme, in der Enge des Lebens gebundene Mensch, der unsere
Sprache oft nur handhabt wie ein Kind die Laute, stammelnd,
ungefug. Also nicht was die dramatischen Gestalten im Leben
der Wirklichkeit gesagt — was sie empfunden haben würden, dar-
auf kommt es an. Ein Seufzer, eine Träne, ein Schmerzens-
oder Freudenschrei wird in der Poesie zum Wort, zum Dichter-
wort, und so gibt uns die Kunst weit, weit mehr als uns die
Prosa des Daseins zu geben vermöchte. Das haben Gott sei dank
auch die besten unserer modernen Schriftsteller wieder begriffen,
die noch vor einigen Jahren der Wirklichkeit hartnäckig nachzulallen
sich bemühten. Jetzt reden sie in Versen. Noch vor kurzem war
das berlinische „Ich“ und „Du“ die Blüte der Wortkunst, und ohne
Dialekt gab es kein Drama. Jetzt hat eine Berliner Zeitung in
Deutschland Umfrage darüber gehalten, wie weit der Dialekt in
der Literatur Berechtigung habe. So ändern sich die Zeiten und
die Kunst behält wieder einmal das Feld. Ist die Empfindung
nur echt und wahr, dann mag der Dichter, je nachdem der Stoff
es fordert oder gestattet, in gebundener oder ungebundener Rede
sprechen. Und lesen wir Schiller so, dann werden wir unter dem

Glanz der sogenannten schönen Sprache einen charakteristischen Kern finden, der nur selten unter einer falschen Worthülle verschwindet. Schillers Könige reden anders als seine Bauern, seine Hofleute anders als seine Diener, und denken wir an den „Carlos“ insbesondere, dann ist gerade der Ton der Etikette darin mit einer so eigentümlichen Grandezza angeschlagen, wie in keinem andern der Schillerschen Dramen, und in ganz anderem Tonfall bewegt sich die prachtvolle geschmeidige Erzählung „Zwei edle Häuser in Mirandola“ als die begeisterte Schilderung, die Marquis Bosa dem König von Spanien von dem heranblühenden Völkerfrühling gibt, und die mit den allbekannten Worten abschließt: „Gehn Sie Europens Königen voran. Ein Federzug von dieser Hand, und neu geschaffen wird die Erde. Geben Sie Gedankenfreiheit.“

Im übrigen dürfen wir nicht vergessen, wenn uns der „Carlos“ ab und an doch zu wortreich, die Charakterisierung in dem neuen Gewande nicht überall so gleichmäßig klar wie in den Gestalten des Königs und der Königin erscheinen will, daß es der erste Versuch des jugendlichen Dichters und ein Bruch mit seinen naturalistischen Regungen war, der ihn naturgemäß zu dem geraden Gegenteil einer möglichst stofflosen unrealistischen Ausdrucksweise führte. Er war ein anderer, als er zehn Jahre später seinen „Wallenstein“ vollendete. Kritische Studien hatten seine Einsichten geklärt und gefestigt, die Beschäftigung mit der Geschichte hatte seinen genialen Instinkt für das Verständnis großer historischer Epochen und Persönlichkeiten gestärkt, seine Lebensbeobachtung war mit den Jahren fester, sicherer, mannhafter geworden und die nahe Berührung mit Goethe half diese Entwicklung vollenden. Schon bei seiner Beschäftigung mit der Geschichte des dreißigjährigen Krieges hatte er den Gedanken zum Wallenstein gefaßt, aber abgelenkt durch seine Lehrtätigkeit, an seiner eigenen Dichtergabe durch die Vergleichung mit Goethe irre geworden, zauderte er, ihn festzuhalten, und es bedurfte einiger Zeit, bis er den Poeten in sich wieder fühlte und das, was ihm auch dem großen Genossen gegenüber seine Berechtigung verlieh, sicher erkannte. In den Jahren 1797 bis 1799 war aber sein ganzes Dichten und Trachten auf das große Werk gerichtet, das für sein dramatisches

Selbstbewußtsein entscheidend werden sollte und in dem seine Freunde etwas Unendliches vorahnten. Und wieder ging es nur langsam zögernd vorwärts, und mehr als einmal verzweifelte er an der Vollendung. Eine krankhafte Nervosität kam über ihn, ihn mied der Schlaf, „und“, ruft er aus, „könnte ich nicht durch meinen Willen etwas mehr als andere in ähnlichen Fällen, so würde ich jetzt ganz und gar pausieren können.“ Endlich, am 17. März 1799 sandte er aus Sena den letzten Teil an den Freund in Weimar, froh, die Last abgeworfen zu haben und sich nun als ein ganz neuer Mensch zu fühlen. Und was war nun unter seinen Händen aus dem Plan geworden? Vergessen wir einmal, daß es die monumentalste Tragödie ist, die Deutschland besitzt, eine Dichtung, in der Verstand und Wille mit dem Genie das wunderwürdigste Abkommen getroffen, eine Dichtung, in der die große Persönlichkeit ihres Schöpfers zuzeiten so ganz im Stoff aufgeht wie nie wieder, ein Denkmal historischer Dramatik überdies, wie es kein Volk in dieser Rundung und Abgeschlossenheit besitzt — vergessen wir das! Denken wir, das Werk sei noch ungeschaffen. Nichten wir den Blick nur einmal auf die einfache Tatsache, daß sich dem Meister das Werk unter seinen Händen dehnte und dehnte, bis aus dem einzelnen Drama ein dreiteiliges wurde, dessen Schluß wiederum fast zwei Tragödien in sich begriff. Und diesen ungewöhnlichen Koloß sandte der idealistische Dichter in die Welt hinaus, im festen Glauben, das Volk, sein deutsches Volk werde ihm auch diesmal auf dem seltenen Wege folgen. Und das Volk kam wirklich. Zwar als die erste Aufführung des ganzen Wallenstein in Weimar vorüber war, zuckten die Kritiker die Achseln und hielten das Unternehmen für ein interessantes Experiment zwar, aber doch für ein Experiment, das man sich aus Verehrung für den Dichter wohl einmal ansehen könne, das aber auf der Bühne nun und nimmer das Bürgerrecht erlangen werde. Nun, es ist anders gekommen. Das Genie hatte nicht umsonst auf sein Volk gezählt. Und wiederum war es ein geheimes Ahnen, das ihn das richtige treffen ließ. Schiller fühlte, daß der germanische Geist allzu enge Fesseln für seine künstlerische Phantasie auf die Länge nicht ertrage — und so führte er seine

Deutschen mit dem Wallenstein wieder in die Weite, und wir scharen uns im Theater um den dämonischen Führer, wie wir es um den Faust, Wagners Nibelungen und den Parsifal tun. Schiller verliert auch in diesem reichgegliederten Gefüge nie den Mittelpunkt, den Helden, auch nur mit einem Zucken der Wimper aus dem Auge. Ein Schaffen, so recht um Gottes und der Kunst willen, wie es verehrungswürdiger gar nicht gedacht werden kann. Und wie steht der allgebietende Held nun da, wie seine Generale, der rohe Illo, der leichtsinnige Isolani! mit welcher Meisterschaft ist die kluge energische Terzky entworfen, die geistig bedeutendste der gebietenden Frauen, in deren Schilderung Schiller ungleich mehr als in den Reichen der Liebe Meister ist. Und wie berührt sich vollends im Lager die höchste dichterische Idealität mit dem vollen frischen Leben in demselben Vers, dem deutschen Knittelvers, dem Goethe im Faust das höchste und tiefste zu entlocken mußte, Gassenhauer und Sphärenklänge. Alles greifbar, ein Stück dreißigjährigen Krieges so lebhaft wie man es nur wünschen kann und doch von einer Poesie bestrahlt, die auch den Sumpf noch verklärt. Erscheint uns doch das fecke Reiterlied, dieser übermütige Hymnus auf den wilden Genuß des Augenblicks, das Leiblied einer Soldateska, die in den Händen des gewaltigen Führers zur Geißel der Völker geworden, fast wie ein Dithyrambus auf das höchste und herrlichste des Kriegertums, die Lust, die teuersten Güter mit dem eigenen Leib zu schützen. Warum? Weil er durch die Seele eines reinen und großen Dichters gegangen. Denn eine schlechtweg objektive Darstellung gibt es nicht. Ein jeder Poet, auch der objektivste Dramatiker, sieht die Welt schließlich doch mit seinen Augen und leiht seinen Gestalten seine Worte, Shakespeare andere als Goethe, Goethe andere als Schiller. Und erscheint uns ja einmal in den Gestalten des Max und der Thekla das Empfinden des Dichters subjektiver und sentimentalischer als es für den Dramatiker taugt — was verschlägt es viel? Danken wir dem Dichter, der aus seinem eigenen glühenden Herzen heraus die schöne Gestalt des jungen Piccolomini geschaffen und um die gemeine Deutlichkeit der Dinge den goldenen Duft der Morgenröte gewoben hat. Nicht immer geht die Poesie in der

Charakteristik rein auf, und versagt diese einmal — wohl uns, daß solche Poesie uns trösten kann!

Jetzt stand Schiller auf der Höhe seines Könnens, von der Liebe und der Bewunderung der Deutschen getragen, gefeiert wie kein Dichter vor ihm. Zwar fehlte es nicht an Stimmen, die seinen Wallenstein geradezu und fast mit denselben Worten anzweifelten wie im Jahre 1876 einige Meider das Unternehmen von Bahreuth, aber seine Stellung als des Führers unseres Dramas war doch entschieden. Ein Subel ging durch die Reihen der Empfänglichen und Tiefblickenden. Und Schiller trog ihre Hoffnungen nicht. Im Vollgefühl der Herrschaft über die dramatischen Mittel griff er jetzt rasch und kühn nach all den Stoffen, die ihn einmal bald flüchtig, bald dauernder beschäftigt hatten, in steter Sorge um die Bühne, die er zu einem heiligen Bezirk umschaffen wollte, und immer nach der Form ausschauend, in welcher die sittliche Wirkung, die von ihr ausgehen sollte, am besten errungen werden könnte. Jetzt kam für ihn die Zeit, wo er glaubte, bei frischer Kraft mit Leichtigkeit zwei Dramen im Jahre liefern zu können — dem jungen Felix Mendelssohn erschien das einmal verletzend und handwerksmäßig, bis es ihm plötzlich aufging, welch' eine stolze üppigzeugende Kraft, welch' eine Gewißheit des Besitzes es sein mußte, die Meisterschöpfungen wie diese so leicht ins Leben rufen konnte wie eine Fabrikware, weil der Stoff den Meister nicht mehr band und zwang, weil das Kunstgebild nicht mehr der Masse qualvoll abgerungen werden mußte, sondern schlank und leicht wie aus dem Nichts entsprang. Nun hatte Schiller sich in seinem Studium der griechischen Tragiker ein Ideal der Vermischung der antiken Schicksalsidee mit dem modernen Bewußtsein von Zurechnung und Schuld gebildet und dasselbe schon im „Wallenstein“ erprobt, ohne daß es rein darin aufgegangen wäre. Liegt doch auch das moderne Schicksal in der Natur des Menschen und seiner inneren Gesetze begründet, in dem praktischen Gefühl des freien Willens, der doch im letzten Grunde an einer ehernen Notwendigkeit festgefettet liegt — während das Schicksal der Griechen als eine äußere Macht, als ein absolutes göttliches Wollen erscheint, das im goldenen Wagen über den Häuptern der Menschen dahinraffelt. So finden wir

denn im Wallenstein den eigentümlichen Widerspruch von jener Hingabe an das dunkle Walten verborgener tückischer Mächte, die keines Menschen Kunst vertraulich macht, und Worten, die das gerade Gegenteil zu besagen scheinen, wie Wallensteins:

„Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz
In uns ist sein gebiet'rischer Vollstrecker.“

oder Illos Wort:

„In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne“

oder Theklas vielzitiertes:

„Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme.“

Dem Dichter entging der Zwiespalt nicht, und überwältigt von der Tragik der Sophokleischen Dramen, der „Antigone“ insbesondere und des „König Oedipus“ glaubte er dem Problem auf anderem Wege näher kommen zu können, so zwar, daß die dramatischen Personen völlig frei handeln, während die Tragik ihrer Geschehnisse eben darin besteht, daß sie unwissend alles vollbringen, was in den Sternen vorgezeichnet ist. Nicht das, was sie wollen — das, was sie nicht wollen, stürzt sie ins Verderben, und die Gottheit ist es, die sich auf Kosten der Menschen ein tragisches Fest bereitet. Die Frucht dieses Wollens und Erwägens war die Braut von Messina. Ungewohnt in jeder Beziehung. Undeutsch durch die Einführung des antiken Chors, undeutsch im Grundgedanken, aber von einer solchen Erhabenheit des Tons, von einer so unvergleichlichen Sprachgewalt und im Schlußakt von einer so furchtbaren Größe, daß Schiller frohlockt, die Tragödie von der wirklichen Welt rein abgeschlossen zu haben und ausruft, nun habe er zum erstenmale von der Bühne herab einen tragischen Eindruck empfangen. Begeistert fällt Goethe ihm bei und fügt hinzu, das Theater sei durch dieses Werk zu etwas Höherem geweiht. Die Stimmung begreift sich für einen jeden, der auch nur ein einziges Mal unter dem theatralischen Eindruck des letzten Aktes gestanden. Dann besonders, wenn Schlag auf Schlag die stolzen Häupter des fürstlichen Hauses getroffen und der Chor nun, selbst erschüttert in tiefster Wehmut mit den herrlichen Worten einsetzt:

„Wohl dem, selig muß ich ihn preisen“ u. s. w.

Theater, Kritik und Publikum wollten dem Dichter jedoch auf diese einsame, dem deutschen Empfinden unzugängliche Höhe nicht folgen, und die Geschichte, der Schiller mit dem Wallenstein glaubte Balet gesagt zu haben, verlangte ihre Macht und ihr Recht zurück. Das bewiesen die Dramen, die der „Braut von Messina“ unmittelbar vorausgingen und die ihr folgten: die Stuart und die Jungfrau, Tell und Demetrius, von dem den Dichter der Tod allzu früh abrief. Welch' ein Reichthum der Gestaltung, welch' verschiedene Welten! Und wie sehr alle aus ihren eigenen Existenzbedingungen verstanden und dargestellt! Kein blindes Vorurteil, keine bestimmte Tendenz führt ihn zu diesen Stoffen — mit großartig freiem Blick findet er sie in jedem Gewande, überall da, wo sich ein starker Wille gegen eine Übermacht auslehnt oder wo ein glänzender Idealismus die ärmliche Klugheit des Pöbels zu Schanden macht. Seine Räuber spielten in Böhmen, der Fiesco in Genua, Kabale und Liebe in einem deutschen Kleinstaat, Don Carlos vertritt die Rechte der gedrückten Spanier und Niederländer, Wallenstein spiegelt die zerrütteten politischen Verhältnisse Deutschlands und Oesterreichs während des dreißigjährigen Krieges wieder, mit Maria Stuart verfißt der Dichter die Sache des Katholizismus, mit der Jungfrau die Befreiung Frankreichs vom britischen Druck, Wilhelm Tell spielt in der Schweiz, Demetrius in Rußland und Polen. Also auf dem ganzen Erdboden hat der Dichter Umschau gehalten und weil er, obwohl im innersten Herzen deutsch, doch von jeder politischen und religiösen Fessel frei war, konnte er auf die Seite jedes großen Menschen treten, kämpfte er nun unter den Lilien Frankreichs oder dem Doppeladler, bete er zur Madonna oder lehne er jeden kirchlichen Kultus mit dem stolzen Wort des Posa ab:

„Den Künstler wird man nicht gewahr, bescheiden
 Verhüllt er sich in ewige Gesetze.
 Die sieht der Freigeist, doch nicht ihn. „Wozu
 Ein Gott?“ sagte er, „Die Welt ist mir genug“.
 Und keines Christen Andacht hat ihn mehr,
 Als dieses Freigeists Lästung gepriesen!“

Und mit welchem Seherblick waltet er seines Amtes, die Gewissen zu wägen und den historischen Persönlichkeiten den Platz anzuweisen, den sie verdienen! Wie ist z. B. der oft gehörte Vorwurf, er habe die schottische Königin „idealisiert“, wie der Ausdruck lautet, vor den neuesten Forschungen zu Schanden geworden. Zunächst ist es ja nicht einmal wahr, daß er ihr alle Sympathieen habe zuwenden und von jeder Schuld mit sentimentalischer Schönfärberei habe freisprechen wollen. Im Gegenteil. Er macht seine Maria für den Mord ihres Gemahls verantwortlich, er bewehrt sie mit allen Mitteln der Klugheit, der List und Verführung, er unterläßt nichts, uns ihr bemakeltes Leben vor dem Kerkerelend zu schildern; aber er tritt allerdings für die widerrechtlich gefangen gehaltene Fürstin gegen die Gewalt, für die Leidenschaft gegen die Bosheit mit dem Rechte der Dichter ein, die immer und überall auf der Seite des Gefühls, der Freiheit, der Natur stehen. Und darauf kam es ihm in diesem Drama ganz allein an. Nun stellt sich ja aber mehr und mehr heraus, daß Maria Stuart allerdings ein schreiendes Unrecht erlitten, daß sie an Darnleys Tod unschuldig, daß die Briefe, die sie zu verurteilen schienen, gefälscht sind — daß sie demnach auch von solchen Vorwürfen, mit denen Schiller sie nach dem allgemeinen Vorurteil noch belasten zu müssen glaubte, frei ist. Also! Das klingt ganz anders, und im letzten Grunde hatte ihn das Gefühl darum doch recht geleitet, als er das tragische Mitleid um das schöne gekrönte Weib sammelte, das unter dem Henkerbeil, ein Opfer der politischen Klugheit Englands und des Hasses ihrer Rivalin fiel. Und derselbe Zug hellsehenden Wissens führte ihn sicherer noch und bewunderungswürdiger, als er das Geschick des armen Hirtenmädchens von Dom Remy verklärte, das ihr brünstig geliebtes Land von der englischen Geißel befreite.

Und wie er in die fernsten Zeiten wanderte und mit einem Scharfblick, wie ihn annähernd kein anderer Dramatiker besaß, die Vergangenheit durchdrang, so wanderte er auch in entlegene Räume, im Geist, und derselbe Mann, der Deutschland nie verlassen und dessen einzige Erholungsreise eine Fahrt von Weimar nach Stuttgart war, wohin ihn die Kindheits-Erinnerung zog,

ließ die Bergriesen der Schweiz sich vor uns türmen, als hätte er sie mit leiblichen Augen gesehen, und der Kuhreihen tönt, die Herdenglocken läuten, das Frührot spielt um die Firnen, daß es uns wie eine Sehnsucht nach den Alpen anwandelt: so köstlich stimmt der landschaftliche Hintergrund zu dem Tun der dreiunddreißig, die sich auf dem Rütli wider die Fremdherrschaft verbinden, zu dem schlichten Wesen des treuen Mannes, der die entscheidende Tat vollbringt, die das Land von seinem furchtbarsten Unterdrücker befreit. Eine erstaunliche Fähigkeit der Objektivierung. Und wenn wir bei der Maria Stuart nun auch das Bedenken nicht unterdrücken können, daß die Königin von England mehr als ästhetisch erträglich ihrer politischen Größe entkleidet ist und das Wirrsal kleinlicher Intriguen die Charaktere und die Poesie schädigt, wenn wir es in der Jungfrau von Orleans beklagen müssen, daß der Dichter dem tragischen Untergang der Heldin in Rouen ausgewichen ist, daß der König und sein Hof blaß und farblos erscheinen und Johannas Widerspiel, der gewaltige Talbot sich zu einer ihr gefährlichen Hoheit emporreckt; wenn wir im Tell bei aller Beglückung, mit der uns das frische kernhafte Leben des teuren Werkes erfüllt, die Form doch loser und lockrer nennen müssen, als es dem Drama und dem Theater taugt — was bedeuten diese Bedenken an der Fülle von Poesie gemessen, die der Vers mit sich führt, an der Größe der Konflikte, an der charakteristischen Sprachgestaltung, die gerade da, wo der Dichter eine gleichmäßig nivellierende Diktion gefunden zu haben schien, ihre höchsten Triumphe feiert. Denn es ist nicht nachdrücklich genug darauf hingewiesen, worin sie sich in jedem einzelnen Werke unterscheidet. In der diplomatischen Unterredung, die Maria Stuart mit ihrem gefährlichsten Widersacher, Lord Burleigh, führt, würde jeder bildnerische Wortschmuck vom Übel sein, weil die Empfindung, die für den poetischen Ausdruck das Entscheidende ist, in der Sprache des grünen Tisches, bei der Erörterung von Prozeßakten und Gerichtsverhandlungen überhaupt ruht. Daher nun in dieser Szene eine ganz einfache, bildlose, sachlich-scharfe Rede, wie sie hier einzig am Plage ist:

Burleigh.

Ich komme als Gesandter des Gerichts.

Maria.

Lord Burleigh leiht dienstfertig dem Gerichte,
Dem er den Geist geliehn, nun auch den Mund.

Paulet.

Ihr sprecht, als wüßtet ihr bereits das Urtheil.

Maria.

Da es Lord Burleigh bringt, so weiß ich es.
Zur Sache, Sir.

Burleigh.

Ihr habt euch dem Gericht
Der zweiundvierzig unterworfen, Lady —

Maria.

Verzeiht, Milord, daß ich euch gleich zu Anfang
Ins Wort muß fallen — Unterworfen hätt' ich mich
Dem Richterspruch der zweiundvierzig, sagt ihr?
Ich habe keineswegs mich unterworfen.
Nie konnt' ich das — ich konnte meinem Rang,
Der Würde meines Volks und meines Sohnes
Und aller Fürsten nicht so viel vergeben.
Verordnet ist im englischen Gesetz,
Daß jeder Angeklagte durch Geschworne
Von seines Gleichen soll gerichtet werden.
Wer in der Kommittee ist meines Gleichen?
Nur Könige sind meine Peers.

Burleigh.

Ihr hörtet
Die Klageartikel an, ließt euch darüber
Vernehmen vor Gerichte —

Maria.

Ja, ich habe mich
Durch Hattons arge List verleiten lassen,
Bloß meiner Ehre wegen und im Glauben
An meiner Gründe siegende Gewalt,
Ein Ohr zu leihen jenen Klagepunkten
Und ihren Ungrund darzutun — Das tat ich
Aus Achtung für die würdigen Personen
Der Lords, nicht für ihr Amt, das ich verwerfe.

Burleigh.

Ob ihr sie anerkennt, ob nicht, Milady,
Das ist nur eine leere Förmlichkeit,
Die des Gerichtes Lauf nicht hemmen kann.
Ihr atmet Englands Luft, genießt den Schutz,

Die Wohltat des Gesetzes, und so seid ihr
Auch seiner Herrschaft Untertan!

Maria.

Ich atme
Die Luft in einem englischen Gefängnis.
Heißt das in England leben, der Gesetze
Wohltat genießen? Kenn' ich sie doch kaum.
Nie hab' ich eingewilligt, sie zu halten.
Ich bin nicht dieses Reiches Bürgerin,
Bin eine freie Königin des Auslands.

Da ist kein Wort zu viel, alles knapp, sicher, korrekt. In der „Jungfrau von Orleans“ aber, die ganz erfüllt ist von dem Glanz des französischen Rittertums, von Wundern, Visionen und Weissagungen, fahren die Worte wie mit wallenden Federbüschen daher oder sie leuchten, als trügen sie einen Heiligenschein. Die Aufrichtung des Reichs, die Krönung des Dauphins verkündet Johanna mit den prachtvollen Worten:

Johanna.

Wir sollen keine eignen Könige
Mehr haben, keinen eingebornen Herrn —
Der König, der nie stirbt, soll aus der Welt
Verschwinden — der den heil'gen Pflug beschützt
Der die Trift beschützt und fruchtbar macht die Erde,
Der die Leibeignen in die Freiheit führt,
Der die Städte freudig stellt um seinen Thron —
Der dem Schwachen beisteht und den Bösen schreckt,
Der den Neid nicht kennet, denn er ist der Größte,
Der ein Mensch ist und ein Engel der Erbarmung
Auf der feindsel'gen Erde. — Denn der Thron
Der Könige, der von Golde schimmert, ist
Das Obdach der Verlassenen — hier steht
Die Macht und die Barmherzigkeit — es zittert
Der Schuldige, vertrauend naht sich der Gerechte,
Und scherzet mit den Löwen um den Thron!
Der fremde König, der von außen kommt,
Dem keines Ahnherrn heilige Gebeine
In diesem Lande ruhn, kann er es lieben?
Der nicht jung war mit unsern Jünglingen,
Dem unsre Worte nicht zum Herzen tönen,
Kann er ein Vater sein zu seinen Söhnen?

Dagegen der ehrenfeste Stauffacher, ein Volksredner, aber doch trotz seines Ansehens bei den Schweizern ein einfacher Mann, in wie ganz anderem Stil, chronikenhaft, altertümlich-anmutend erstattet er den Eidgenossen auf dem Rütli den Bericht von der Geschichte ihres Volkes:

Stauffacher.

Hört, was die alten Hirten sich erzählen.
 — Es war ein großes Volk hinten im Lande
 Nach Mitternacht, das litt von schwerer Teurung.
 In dieser Not beschloß die Landsgemeinde,
 • Daß je der zehnte Bürger nach dem Los
 Der Väter Land verlasse — das geschah!
 Und zogen aus, wehfliegend, Männer und Weiber,
 Ein großer Heerzug, nach der Mittagsonne,
 Mit dem Schwert sich schlagend durch das deutsche Land,
 Bis an das Hochland dieser Waldgebirge.
 Und eher nicht ermüdete der Zug,
 Bis daß sie kamen in das wilde Tal,
 Wo jetzt die Muotta zwischen Wiesen rinnt —
 Nicht Menschenspuren waren hier zu sehen,
 Nur eine Hütte stand am Ufer einsam,
 Da saß ein Mann und wartete der Fähre —
 Doch heftig wogete der See und war
 Nicht fahrbar; da besahen sie das Land
 Sich näher und gewahrten schöne Fülle
 Des Holzes und entdeckten gute Brunnen,
 Und meinten, sich im lieben Vaterland
 Zu finden. — Da beschloffen sie zu bleiben,
 Erbaueten den alten flecken Schwyz,
 Und hatten manchen sauren Tag den Wald
 Mit weitverschlungnen Wurzeln auszuroden. —
 Drauf als der Boden nicht mehr Gnügen tat
 Der Zahl des Volks, da zogen sie hinüber
 Zum schwarzen Berg, ja bis an's Weißland hin,
 Wo hinter ewgem Eiseswall verborgen,
 Ein andres Volk in andern Zungen spricht.
 Den flecken Stanz erbauten sie am Kernwald,
 Den flecken Altorf in dem Tal der Reuß —
 Doch blieben sie des Ursprungs stets gedenk,
 Aus all den fremden Stämmen, die seitdem
 In Mitte ihres Lands sich angesiedelt,
 Finden die Schwyzer Männer sich heraus,
 Es giebt das Herz, das Blut sich zu erkennen.

Wie anders klingt das! Wie kenntlich unterschieden von der Sprache des Diplomaten Burleigh und der begeisterten Johanna. Das ist poetisch und charakteristisch zugleich. Nicht eine einzige Wendung, die der Empfindungs- und Vorstellungswelt der redenden Personen nicht entspräche. So setzt ein großer Dichter das, was sich in der innersten Brust seiner Gestalten regt, in seine dramatisch-poetische Sprache um.

Am 5. Mai 1805 schloß der Dichter seine Augen für immer, erschreckend früh, zum schwersten Verlust für unser Land. Schon hatte sein Geist sich mit einem neuen gewaltigen Stoff getragen, dem Demetrius, und von keinem geringeren Ziel träumte der nie Rastende als der Verschmelzung des reinen Sophokleischen Ausdrucks mit dem Realismus Shakespeares. Ganz sollte das Materielle des Stoffes in der Darstellung untergehen, und doch sollte alles mit den einfachsten Mitteln, dichterisch knapp, zur Rede und Erscheinung kommen. Es war ihm zu vollenden nicht beschieden. Aber aus dem gewaltigen Torso, den er hinterlassen, spricht in Wahrheit ein neuer dichterischer Geist, dessen Größe uns recht offenbar wird, wenn man die Ergänzungen seiner schwächlichen Epigonen daneben hält.

Heinrich von Kleist.

Vor einigen Jahrzehnten kehrte der Geburtstag eines der größten Dramatiker Deutschlands zum hundertsten Male wieder, aber sang- und klanglos ging er vorbei. Über den Streit, ob Kleist am 10. Oktober 1776 oder 77 geboren, vergaß man sein Lob, und das Theater, dem er die herrlichsten Gaben seines Genius bescheert, achtete seiner nicht. Das einsame Grab am Wannsee, wo ihn die selbstmörderische Kugel traf, wurde zwar bekränzt, doch die Nation versäumte es, dem Schöpfer des Käthchen von Heilbronn und des Prinzen von Homburg einen andren blätterlosen Kranz zu Füßen zu legen. Aber die Jahre seit jenem traurigen Gedächtnistage sind für den Ruhm des Dichters nicht vergebens hingegangen; die Bühne würde sich heute entehren, die seiner an einem solchen Tage vergäße, und doch können wir auch jetzt noch spüren, was der Dichter in seinem qualvoll zerrissenen Leben schmerzlich empfunden: daß das Band noch immer nicht geschlossen ist, das ihn fest und innig an das ganze Volk knüpft, daß er fremd unter Fremden gelebt, nur ein Gast auf der Erde, die er unruhig, so unstät durchwandert, und die ihm so wenig gewährt hatte, daß er sie lächelnd verlassen konnte. Und es war nur allzu begreiflich, daß das schöne Glück der allgemeinen Zustimmung der Nation, das Schiller genoß, ihm versagt bleiben mußte und daß trotz des beglückenden Wachstums seiner Wirkung der Kreis derer doch immer noch klein ist, die sich mit leidenschaftlicher Lust in

die träumerische Welt seiner Heimlichkeiten versenken. Die andren, durch einen entzückenden Hauch von Gesundheit und Frische und den süßen Balsam seiner Rede kaum zutraulich geworden, verstummen plötzlich, wenn ihnen aus dem anmutigsten Lächeln das Antlitz der Meduse entgegenstarrt, und schauern davor zurück, dem Dichter die Hand zu reichen, um sich von ihm führen zu lassen, wohin er will. Wer verirrt sich freilich gern in dem Labyrinth eines unglücklichen Lebens, das der gewöhnliche Weltverstand ein verfehltes nennen dürfte, wenn ihn nicht das Ewige, das aus den Furchen emporgeblüht, Lügen strafte? Und diese Blumen und Früchte lohnen die Wanderung; sie versöhnen mit der Disharmonie dieses Lebens, ja sie machen es liebenswert, wie es wohl Kranke gibt, an deren Lager wir lieber sitzen und von deren Händen wir uns lieber streicheln lassen, als von denen der Frohen und Gesunden. Die Deutung dieser Krankheit freilich ist und bleibt hoffnungslos und der Schlüssel mit dem Dichter ins Grab gesenkt. Dante's „Laßt alle Hoffnung fahren“ — könnte über der dunklen Pforte seines Lebens stehn, oder das Wort des Goethe'schen Orest an die priesterliche Schwester:

„Laß dir raten, habe
Die Sonne nicht zu lieb' und nicht die Sterne,
Komm, folge mir ins dunkle Reich hinab.“

Leben und Schaffen ist bei Kleist wie kaum bei einem andren Dichter eng verknüpft, bei keinem die Kenntniß des Entwicklungsganges, den der Mensch genommen, so sehr zum Verständnis seiner Werke notwendig wie bei ihm. Mit gerechtem Auge wird niemand seine Seltsamkeiten messen, der nicht dem langen unheimlichen Siechtum nachzuspüren Willens wäre, das seinen Geist langsam zersetzte. Hier erquickt uns kein mühevolleres, aber zielbewußtes Ringen, kein stetiges Fortschreiten auf dornenvoller Bahn, kein Trank aus der Schale des Ganymed nach einem Herkulesleben. In Dumpfheit und Trübe, über sich selbst im Unklaren, verbringt er die Jugend, und als es licht in ihm wurde und er den Weg sah, den er einschlagen mußte, um auf die Höhe zu gelangen — da war er über die Zeit fröhlich-leichtsinziger Wagalust längst hinaus, die über hundert gesunkene Hoffnungen

hinweg unverrückt und unentmutigt auf das einmal gesteckte Ziel lossteuert. In einer überpedantischen, von einer bornierten Etikette beschränkten Gesellschaft herangewachsen, mit der er sich erst in Widerspruch zu fühlen begann, als diese längst gewohnt war ihn als ihresgleichen zu betrachten; ohne ein Herz gefunden zu haben, das vor dem kaum möglichen Opfer, allen Sprüngen seines Lebens geduldig zu folgen, nicht zurückgeschreckt wäre, verfiel er in jenen krankhaften Subjektivismus, ein beständiges Fiebern des Ich im Menschen, ein Wechseln, Verlieren und Aufgeben der eignen Persönlichkeit, das ihn endlich in den Tod trieb. Und ist es schwer, den springenden Punkt dieses Lebens zu finden, das Unbegrenzte zu begrenzen und das Maßlose zu messen — eins zum Mindesten lehrt sein leidvolles Dasein: Wir Menschen verstehen uns nicht einmal selber ganz — um wie viel weniger andre; aber wir fühlen uns doch bei gesunder Seele eins mit uns und selbst das Wunderlichste, was wir tun, es ist für uns aus uns organisch geworden, mag es dritten noch so dunkel oder gar krankhaft erscheinen. In gewissem Sinne begegnen wir in jedem Menschen etwas absolut Fremdem, das wir nicht verstehen und in gewissem Sinne ist uns fast jeder Mensch ein Leidender und pathologisch interessant. So hätte aber auch ein jeder von uns dem andren gegenüber die Pflichten eines Arztes der Seele. Doch mit uns selbst vollauf beschäftigt — wer erfüllt sie? Es klingt mir aus Kleists Leben der furchtbare Hülfeschrei einer völlig einsamen Natur entgegen: ist keiner da, der mich verstehen, der diese Arztpflicht und dies Liebesamt an mir üben will. An Freunde, Schwester und Braut wendet er sich mit flackernden bittenden Augen: habt Geduld, verlaßt mich nicht, liebt mich — aber für sie alle kam eine Zeit, wo sie schauderten und ihn einsam ließen. So endete sein Leben, wie es eben endete.

Zu Frankfurt an der Oder wurde Kleist 1777 geboren. Außer einem alten angesehenen Adel und einem leidlichen Vermögen empfing der Knabe nicht allzuviel: eine gewisse militärische Tradition in der Einrichtung des täglichen Lebens (sein Vater war Offizier) und das zopfige Gebahren einer unbedeutenden Provinzialstadt. Es fehlten große Eindrücke, die auf das Gemüt

des Kindes hätten wirken können. Lange Jahre verharrte er gelassen, aber zufrieden in dieser kleinen Welt: ein junger Mensch, der eine ordentliche Erziehung genossen hatte und für die Offizierscarrière bestimmt war — weiter nichts. Aber schon in die ersten Kreise seiner Jugend spielte vielleicht verhängnisvoll ein andres Leben hinein, das mit dem Schicksal haderte und sich selbst hinwegraffte: ein junger Verwandter war es, der mit Heinrich zusammen von einem Hauslehrer unterrichtet, und von dem begabteren Freunde beständig in den Schatten gestellt, darüber in eine fast stumpfsinnige Melancholie verfiel. Er wurde Offizier und erschoss sich, noch ein Jüngling. Wie tief erste Eindrücke sich in das Herz des Kindes prägen, vermag niemand zu berechnen; aber es ist nicht ausgeschlossen, daß Heinrich von Kleists Gemüt, wollend oder nicht, von dem trüben Naturell jenes Armen angesteckt wurde und so die erste traurige Richtung bekam. Die Fabel hat denn auch nicht versäumt, aus der Übereinstimmung des Todes beider den Schluß zu ziehen, sie hätten sich als Knaben das Versprechen gegeben durch Selbstmord zu enden: eine müßige, durch nichts bestätigte Erfindung. 1787 wurde Kleist, nachdem seine Eltern gestorben, einem Prediger in Berlin zur Erziehung übergeben. Dann folgen dunkle Zeiten, aus denen so gut wie nichts bekannt ist. Sieben Jahre später machte er den Rheinfeldzug mit, gefiel sich aber nicht lange im bunten Rock und nahm, einundzwanzigjährig, den Abschied. Er siedelte noch im selben Jahre in seine Vaterstadt über, die damals Universität war, um nach eigenem Plane zu studieren: Mathematik, Philosophie, Physik und, wie er selbst sich ausdrückt, höhere Theologie, d. h. jene spekulative Philosophie, die sich damit beschäftigte, das Dasein Gottes aus sittlichen oder logischen Gründen herzuleiten oder gar zu beweisen. In die erste Zeit dieses Aufenthalts fällt sein Verlöbniß mit Wilhelmine von Zeuge, das sich später, zum Heil für die Braut, wieder löste. Auch für Kleist war sein Bestand kein Segen, denn die Sorge um seine Zukunft trieb ihn in einen wilden Studieneifer. Die Beschäftigung mit Kant füllt jene Tage aus. Aber die jagende Gast überschlug sich. Krankhaft gereizt, fiebernd suchte der Dichter Ruhe vor sich selbst und stürzte ohne

rechte Wahl in die Welt. Er besuchte Berlin, Dresden, Bayreuth und Würzburg, machte einen Monat unter den fränkischen Nebenhügeln Rast und kehrte gekräftigt, in freudiger Stimmung, mit neuem Lebenstrieb in die Heimat zurück. Aber wenige Wochen nur — und die alte Unrast brach wieder aus. Es drängte ihn nach den in Berlin gewonnenen Freunden — vergebens. Mit seiner Schwester Ulrike, der einzigen, die ihn annähernd verstand und der er sich mit einer gewissen Herzlichkeit vertraute, verließ er die Stadt aufs neue, schleunigst, um abermals draußen zu suchen, was nur im Innern gefunden werden kann: Frieden und Ruhe. „Von ganzer Seele“, schreibt er an die Braut, „sehne ich mich, wonach die ganze Schöpfung und alle immer langsamer und langsamer rollenden Weltkörper streben, nach Ruhe“. Er geht nach Dresden, nach Leipzig, nach Köln, nach Paris. Die Schwester, ein Mädchen von fast männlichem Geist, geht wie ein Mann gekleidet durch die glänzende Seinestadt, indeß in Kleists Innern der Plan eines Dichter- und Lebenswerkes reifte, auf das er schwindelnde Hoffnungen baute, das ihn mit einem Schlage über Aeschylus, Shakespear und Schiller erheben sollte, und dessen Schatten ihn durch sein ganzes Leben verfolgt hat: Robert Guiscard. November 1801 verlassen die Reisenden Paris. Die Schwester bleibt in Frankfurt, Heinrich sucht die Schweiz auf. Hier findet er Freunde und Genossen: Bischoffe und den jüngeren Wieland. Die „Familie Schroppenstein“ entsteht und mit wunderbarer, fast unheimlicher Schnelligkeit entwickelt sich nun in ihm der Dichter. Fast ein Jahr währt es, bis er nach Deutschland zurückkehrt, aber nur um alsbald die fruchtlose Reise nach dem Glück von neuem anzutreten. Er kommt durch Weimar. Ein seltsamer Gegensatz: da singt Goethe, der vor Kleist zurückscheute, den er nie verstanden, der mitten in der großen Welt erwachsene und von ihren Triumphphen mit aufernährte Goethe:

„Ach, ich bin des Treibens müde,
Was soll all der Schmerz, die Lust —
Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Brust“ —

und der zurückgezogene verschüchterte Kleist begibt sich auf die

Wanderschaft, in all die kleinen aufreibenden Unruhen, die der Wechsel des Quartiers, die Fahrt, die immer erneute Angewöhnung an fremde Sitte, Sprache und Geschichte bringen; er stürzt sich in Unruhe, um Ruhe zu finden. Es war nur begreiflich, daß er sie nicht fand. Da verzweifelte Kleist und faßte den tollen Entschluß, französische Kriegsdienste gegen England zu nehmen. Nur mit Mühe hielt ihn davon ein Bekannter zurück. Eine tödtliche Krankheit warf ihn in Paris nieder — wie er genas, keiner weiß es: dann erschien er in Potsdam, begab sich in den Staatsdienst und wurde als Diätar an der Domänenkammer nach Königsberg versetzt, als — es ist kaum zu glauben — preußischer Beamter, der alle Poesie verschwor. Der naturwidrige Vorsatz war natürlich nicht von Dauer. Die politischen Ereignisse von 1805 taten das ihrige, den Patrioten in Kleist aufzurütteln, und damit den Dichter, dessen glühende Seele sich nicht so ohne weiteres hatte ertöten lassen wollen. Er gab die Beamtenstellung beim Finanzdepartement auf und beschloß als Schriftsteller von seinen Arbeiten zu leben. Ein neuer Irrtum — wenn überhaupt, durfte dieses Mannes Kunst gewiß nicht nach Brot gehn. Eine unselige Verwechslung machte ihn zum französischen Kriegsgefangenen — Monate lang mußte er in un gerechter Haft in Chalons an der Marne schmachten. Und als er die Freiheit wieder erlangt, wandte er sich nach Dresden, wo er bei seinen Freunden ein zeitweiliges Asyl fand — und eine kurze Glücksfrist. Er beteiligte sich an der künstlerischen Zeitschrift „Phoebus“, die der romantische Stürmer und Dränger Adam Müller herausgab, und fühlte die schaffende Kraft reicher und müheloser treiben. Seine Penthesilea entstand, und bald darauf, nachdem ihn neue Liebe gebunden, ihr rührendes Gegenbild, das „Räthchen von Heilbronn“, dazwischen eine Reihe kleiner, chronikalisch knapper, meisterhaft darstellender Novellen; dann die Hermannschlacht, die den Deutschen in ihm mit derselben urwüchsigem Pracht und Wildheit enthüllte, wie sie einst in unsren Vorfahren die römischen Legionen niedergeschlagen hatten, endlich sein letztes herrlichstes reichstes Werk, die wundervollste Idealisierung des preußischen Staatsgedankens, der Prinz von Homburg.

Adam Müllers Phoebus ging bald ein. Nun wandte sich Kleist nach Berlin. Dort knüpfte er Verbindungen mit Arnim, Brentano und Fouqué an und gründete die Berliner Abendblätter, die schon im Entstehen den Todeskeim in sich trugen. In winzigem Oktavformat, auf grauem Löschpapier mit schlechten Lettern gedruckt, verrieten sie so recht des Dichters weltabgewandten Sinn, der nichts vom Publikum und seinen Wünschen wußte und der sich nicht wenig wunderte, als er hörte, an welchen Hindernissen sein Versuch scheiterte. Überall unglücklich, zurückgewiesen, unfähig sich in das Dasein zu schicken, ward er zum Sterben müde und beschloß zu sterben. Am 21. November 1811 gab er an dem einsamen Wansee, eine Meile von Potsdam, zuerst einer Freundin, der Frau Henriette Vogel, mit deren Willen, und dann sich selber den Tod. Wir werden von diesem tragischen Ende den Schleier noch lüften.

Vielleicht finden wir uns in all dem Wirrsal zurecht, wenn wir den großen unglücklichen Dichter, der Tracht und Antlitz so oft wechselt und nur sein Leid und seinen Genius nicht verbergen kann, in einigen seiner vielen Wandlungen schärfer ins Auge fassen: den Offizier, den Gelehrten, den Schriftsteller, den Patrioten. Er hat als Offizier seine Pflicht getan wie tausende seiner Kameraden; hat sich in seinen wissenschaftlichen Studien um die Wahrheit heiß bemüht und aus der Kantschen Philosophie einen bitteren Trunk der Erkenntnis getan; der dichterische Lorbeer war sein brennender Ehrgeiz und die Mitwelt kargte ihm damit; er war so sehr Deutscher, daß er sein Genie, dessen Ausbeutung ihm zur heiligen Pflicht seines Lebens geworden, seinem Patriotismus dienstbar machte und in der Hermannschlacht, dem Prinzen von Homburg und der Ode „Germania an ihre Kinder“ unvergängliche Werke nationaler Dichtung schuf.

Der Offizier Heinrich von Kleist hielt nur wenige Jahre Stand. Auf den Wunsch der Familie war er ins Heer getreten, ein einfacher schwerfälliger Junker. In einem Dämmerzustand seiner Seele hatte er ohne Widerrede eingewilligt, und einige Jahre lebte er ruhig in einer Umgebung fort, deren sittliche und geistige Roheit seiner feinen Natur auf die Länge unerträglich werden

mußte. Hatte ihn die abenteuerliche Unruhe des Kriegs vor ernstem Nachdenken bewahrt, so lernte er, in die Garnison zurückgekehrt, seinen Beruf gering schätzen und verlangte sehnsüchtig nach Freiheit. Schon im Kriege hatte er keinen allzu großen Ehrgeiz gezeigt und seiner Schwester Ulrike den Wunsch ausgesprochen, „die Zeit, die wir so unmoralisch töten, mit menschenfreundlichen Taten bezahlen“ zu können. Das macht es verständlich, das er lange Jahre hernach in dem „Prinzen von Homburg“ jene berühmte Szene zu schreiben vermochte, wo der zum Tode verurteilte Held von dem Anblick seines eignen offenen Grabes bis ins innerste Mark getroffen, fassungslos, mit leidenschaftlicher Inbrunst um sein Leben fleht. Kleist setzte da den Menschen über den Soldaten. Aber doch blieb ihm aus seiner militärischen Zeit ein gewisser chevaleresker Zug, der mit seiner sonstigen Unbestimmtheit und Formlosigkeit freundlich kontrastiert, und den seine dichterischen Geschöpfe verraten wie er selbst: der Graf Wetter vom Strahl, der in der unerschütterlichen Überzeugung, er könne der bürgerlichen Waffenschmiedstochter die adelige Hand nicht reichen, sogar den Junker herauskehrt, vor allem aber der große Kurfürst im Prinzen von Homburg, dessen köstliche Mischung von soldatischer Strenge und Unerbittlichkeit mit der weichsten lebenswürdigsten Menschlichkeit, dessen Stellung mithin zu der Streit- und Hauptfrage des Dramas ungeschaffen geblieben wäre wie das ganze herrliche Werk selbst, hätte Kleist nicht dem großen Gedanken der Subordination, der sich vor allem im preukischen Heere bewunderungswürdig, sieg-erkämpfend darstellt, als Offizier der-einst das Knie gebeugt.

Dem Offizier folgte der Gelehrte, der Student, der sich mit Kollegien überlud und sich mit faustischem Erkenntnisdrange in die Schachte der Kantischen Philosophie bohrte, die seinem gequälten Geiste ein Pandämonium aufschloß und all seine Entschlüsse vergiftete. Die große Offenbarung der „Kritik der reinen Vernunft“, daß wir von den Dingen, die wir wahrnehmen, nichts als unsre Art, sie wahrzunehmen, kennen, daß wir also die Dinge niemals so sehen, wie sie wirklich sind, sondern nur wie wir sie nach unsren Augen und Ohren, Sinnen und Denkforganen erkennen,

diese neue Kunde, die den menschlichen Stolz freilich beugt und uns bescheiden und demütig zu werden lehrt — mußte ein Gemüt wie das seine erschüttern, das nach einem Halt suchte und das Unumstößliche, ewig Gültige, das ihm das Leben versagte, grade in der Wissenschaft zu finden gehofft hatte. Und nun sagte ihm das Werk, das ihm die Grundlage aller Erkenntnis werden sollte, so nackt und dürr wie möglich, daß wir im Grunde gar nichts wissen. Unendlich rührend ist es nun, wie er sich im Schmerz darüber seiner Braut, die wieder alles aufbot ihn zu beruhigen, verständlich zu machen bemüht ist: „Vor kurzem wurde ich mit der neuen sogenannten Kantischen Philosophie bekannt — und dir muß ich jetzt einen Gedanken mitteilen, indem ich nicht fürchten darf, daß er dich so tief, so schmerzlich erschüttern wird als mich. Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, seien grün, und nie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeige, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutue, was nicht ihnen, sondern dem Auge angehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wirklich Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist's das Letztere, so ist die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nichts mehr und alles Bestreben, uns ein Eigentum zu erwerben, das uns auch über das Grab folgt, vergeblich. Wenn diese Spitze dein Herz nicht trifft, so lächle nicht über einen andern, der sich tief in seinem heiligsten Innern verwundet fühlt. Mein einziges, mein höchstes Gut ist gesunken; ich habe keins mehr, und seitdem habe ich kein Buch mehr angerührt.“

Das ist Kleist, der alles will oder nichts: die Wahrheit schlechtweg oder das völlige Dunkel, Olymp oder Tartarus, und der, als die Philosophie des großen Königsbergers über ein Studium entschieden hatte, das unfähig sein Leben auszufüllen, nur gemacht wäre, es zu zerstören, sofort auch als Dichter dasselbe verwegene alles oder nichts, aut Caesar aut nihil aussprach. Nun stieg endlich aus der ewigen unruhigen Gährung ein neuer ungefannter Trieb auf, über den er sich noch nicht deutlich zu

äußern wagt: „Ich bilde mir ein, daß ich Fähigkeiten habe, seltene Fähigkeiten“ — aber in knabenhafter Scheu wagt er das entscheidende Wort nicht auszusprechen. Aber die selige Ahnung hatte ihn nicht getrogen. Später als eine normale Entwicklung es gestattet, hatte es in seiner Seele geknospet und gegrünt; immer mahrender wurde die innere Stimme, immer heller riefen in ihm die Glocken — und nun sollte auch gleich das Höchste gewagt werden. Ein Lorbeer, wie ihn noch kein Dichter besessen, sollte seine Stirn krönen. In diesem Titanenübermut und doch mit der staunenswertesten Klarheit und Zielbewußtheit, begann er den „Guiskard“.

Nur ein Bruchstück besitzen wir von dem seltsamen Werk, die Exposition, aber sie genügt uns mit tiefster Ehrfurcht vor dem Genius zu füllen, der seinem heiligen Mühen so Großes abringen konnte. Durch diese Szenen, wo der kühne Normannenherzog bei der Eroberung Konstantinopels von der Pest ergriffen wird, gegen die er mit den schmerzlichsten Qualen heldenhaft kämpft, bis sie ihn endlich doch überwindet, wo ein Mächtiger wie in den Dramen der Antike an einem unbeugsamen Fatum zugrunde geht, — schreitet griechischer Geist, während die unbegreifliche verwirrende Macht, mit der das Gespenst der Seuche auf allen, auch auf den Gesunden lastet, den modernen, romantischen Dichter verrät. Nichts ist in diesen Resten ohne Bedeutung, glänzend und leicht legt sich die Handlung aus, und in der Sprache zeigt sich jene wunderbare Mischung farbiger, phantastisch stilisierter Diktion mit den einfachsten Wendungen des täglichen Lebens, die wie ein Lallen von Kinderlippe klingen. Es sind Trümmer, die einen gewaltigen tragischen Bau vermuten lassen, wenn auch die restlose Vermengung antiken und modernen Stils dem Dichter ebenso wenig gelungen sein würde wie Schillern in der Braut von Messina. Und diese Erkenntnis genügte ihm, sein Werk zu zerstören. Vergebens, daß es der alte Wieland — dem hatte der Verschlossene sein heimliches Schaffen endlich anvertraut — mit väterlicher Neigung maßlos lobte. „Der Himmel weiß“, schreibt er der Schwester, „wie gern ich einen Blutstropfen aus meinem Herzen für jeden Buchstaben eines Briefes gäbe, der so anfangen

könnte: mein Gedicht ist fertig. Aber unsre heilige Schutzgöttin ruft mir zu, daß es genug sei. Sie küßt mich gerührt den Schweiß von der Stirn und tröstet mich, wenn jeder ihrer lieben Söhne nur eben so viel täte, so würde unserm Namen ein Platz in den Sternen nicht fehlen. Und so sei es denn genug. Töricht wäre es wenigstens, wenn ich meine Kräfte länger an ein Werk setzen wollte, das, wie ich mich endlich überzeugen muß, für mich zu schwer ist. Ich trete vor Einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich ein Jahrtausend im voraus seinem Geiste“. Und in dieser großartigen Ergebung, die ans Herz greift, in einem Gefühl heftiger Todessehnsucht verbrannte er das Werk, an dem seine höchsten und schönsten Gefühle hingen, und uns bleibt nichts, als über den Verlust zu trauern, wie über etwas Unwiederbringliches, das ein Ehrenmal im Reiche deutscher Kunst geworden wäre.

Es schien, als habe er mit der Poesie gebrochen, und nur der Mensch sei zurückgekommen und geblieben, als er in den Dienst des preussischen Staates trat. Aber es war doch nur qualvolle Selbsttäuschung. Er wollte eine Macht in sich töten, die nicht zu töten war, denn der Dichter in ihm war übermächtig und war das beste Teil seiner selbst. Er erreichte durch diese gewaltsame Unterdrückung nur eins: er überließ sich auch als Poet fortan den jähen Wandlungen und dem Doppelwesen seiner Natur, das er im „Guislard“ in heißer Arbeit so kraftvoll zusammengefaßt und treu überwacht hatte, ohne Unmaß, ohne Verworrenheit. Jetzt dichtete er, wie die Laune ihn trieb, wie er es schon in der „Familie Schroffenstein“ getan, immer zwar vom Genius begnadet, aber wild, sprunghaft, und jetzt trat jener eigentliche echte Kleist zum Vorschein, der den Zeitgenossen unverständlich, späteren Geschlechtern erst in Reiz und Größe aufgegangen ist: der anmutig selbst im Gräßlichsten, uns in all der Überfülle seiner Empfindung und Gestaltung nie deutlicher wird, als wenn wir seine beiden großen dramatischen Dichtungen betrachten, die die Liebe in ihren entgegengesetzten Polen darstellen, Penthesilea und das Rädchen von Heilbronn, von denen eins, das Rädchen, trotz aller möglichen theatralischen Ungehörigkeiten von dramatischem Leben zuckt, so daß es von der Bühne, aus der Literatur

und niemals hoffentlich auch aus dem Herzen unsres Volkes ganz verschwinden kann.

Der Stoff der „Penthesilea“ ist abenteuerlich wie der des Rätchen: Die bewegte Handlung spielt zur Zeit des trojanischen Krieges. Die Amazonen-Königin ist mit ihrem Heere aus den scythischen Wäldern aufgebrochen, so voll von Kampflust, daß sie sich zwischen Griechen und Trojaner wirft, nicht um mit Hülfe der einen die andren zu bekämpfen, sondern um mit beiden den Kampf aufzunehmen. „Sonst bekämpfen sich Wasser und Feuer“ sagt Odysseus, „es gibt wohl Kraft und ihren Widerstand, nichts Drittes. Doch hier zeigt ein ergrimmtter Feind von beiden sich, bei dessen Eintritt nicht das Feuer weiß, ob's mit dem Wasser rieseln soll, das Wasser, ob's mit dem Feuer himmelan soll lecken“. Die seltsame Kampfbegier der Amazone wendet sich am ingrimmigsten gegen die Hellenen und aus ihrer Schar wieder gegen einen vor Allen, Achilleus, den Unbezwungenen. Der Kampf der beiden, immer wieder erneut, wogt hin und her, in allen Gestalten, zu Fuß, zu Roß, zu Wagen, mit dem Bogen, mit der Lanze — nirgends Sieg, nirgends Niederlage und keine Ruhe:

„Ich will zu meiner Füße Staub ihn sehen,
Den Übermütigen, der mir an diesem
Glorywü'd'gen Schlachtentag wie keiner noch
Das kriegerische Hochgefühl verwirrt.
Die Luft, ihr Götter, müßt ihr mir noch gönnen,
Den einen heißersehnten Jüngling siegreich
Zum Staub mir noch der Füße hinzuwerfen —
Das ganze Maß von Glück erlaß ich euch,
Das meinem Leben zugemessen ist.“

Hinter diesem Haß lauert jedoch ein mächtigeres Gefühl. Die Amazonen töten die Helden nicht, die ihnen widerstanden und in ihre Gewalt gelangt sind — sondern führen sie jubelnd in die Heimat und kränzen sie am Rosenfest mit Rosen: die Liebe überwindet und krönt den Streit. Und maßloseste Liebe ist es auch, die der Amazone in Achill den immer wieder verfolgten Feind gesetzt, die den Preis erreichen oder sterben will, eine Liebe, die keine Hingebung kennt, die vielmehr das Geliebte mit aller Gewalt unterjochen und ihm nur scheinbar, tändelnd eine gewisse

Freiheit gewähren will. Achilleus siegt. Sie ist außer sich. Sie könnte fliehen, aber sie bleibt wie angewurzelt. „Sie kann entfliehen“, sagt eine der Genossinnen, „da nichts von außen sie, kein Schicksal hält, nichts als ihr töricht Herz“. Aber die Gespielin, die sie kennt wie keine andre, die getreue Brothoe, erwidert der Mahnenden das echt Kleistsche Wort:

„Das ist ihr Schicksal!

Dir scheinen Eisenbanden unzerreißbar,
Nicht wahr? Nun sieh, sie bräche sie vielleicht,
Und das Gefühl doch nicht, das du verspottest.
Was in ihr walten mag, das weiß nur sie,
Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.“

Als Achill naht, seinen Sieg auszubenten, ist sie in Ohnmacht gesunken. Der Pelide aber denkt nicht, sie in Fesseln zu schlagen; er will sie zu seiner Königin machen. Brothoe bereitet sie vor, Achill selbst entdeckt sich ihr, und jauchzend bricht ihre glückliche Seele, in dem Wahn, sie habe den herrlichen Gegner bezwungen, in die strahlenden Worte aus:

„Nun denn, so sei mir, frischer Lebensreiz,
Du junger rosenwangiger Gott begrüßt.
Ihr Boten, ihr geflügelten der Luft,
Ihr Säfte meiner Jugend, macht euch auf.
Durch meine Adern flucht, ihr jauchzenden,
Und laßt es einer roten Fahne gleich
Von allen Reichen dieser Wangen weh'n:
Der junge Nerösidensohn ist mein“.

Und als sie die entsetzliche Wahrheit erfährt, daß Achill mit ihr nur ein schonendes großmütiges Spiel getrieben, tritt ein furchtbarer Rückschlag ein, und jede Nerve spannt sich in ihr zur Rache. Noch einmal begegnen sich die beiden Gewaltigen im Felde auf Tod und Leben. Sie stehen sich gegenüber, Mann und Weib, und jetzt siegt Penthesilea. Wie im Wahntwiz hegt sie die Meute auf den Sinkenden und schlägt — es ist die fürchterliche Grenze, mit welcher Kleist als Dichter sich aus den Kreisen der Menschheit verirrt — und schlägt, grauenvoll verwirrt, die Zähne in das Fleisch des sterbenden verblutenden Helden — freilich nur, um, sobald ihr der Greuel zum Bewußtsein gekommen, unter dem

marternden Gefühl unnennbaren Elends tot zusammenzusinken. Ein übermächtiger Stoff, mit dem der Dichter eine pathologische Last von sich abwälzen wollte. „Mein innerstes Wesen liegt darin, der ganze Schmerz und Glanz meiner Seele.“ Aus hundert Versen klingt uns der Zwiespalt seines eignen Innern entgegen, sein maßloses Wollen, sein tragischer Zweifel an sich selbst. Als Penthesilea letzte Hoffnung zerschellt ist, ruft sie:

„Das Äußerste, das Menschenkräfte leisten,
Hab ich getan, Unmögliches versucht,
Mein alles hab ich an den Wurf gesetzt,
Der Würfel, der entscheidet liegt, er liegt.
Begreifen muß ich's und daß ich's verlor“.

Das ist der Dichter des „Guislard“, der nervöse Titan, der Glaubensstarke, der doch im Meere versinkt, das ist Kleist. Als er das Drama — es war in Dresden — vollendet hatte, fand ihn ein Freund in strömenden Tränen. „Was hast du? was ist dir?“ „Nun ist sie tot“, brachte er mühsam hervor. Gibt es ein stärkeres Zeugnis, wie sehr der Dichter eins und verwachsen mit seinen Schöpfungen war? Als Penthesilea ihre Laufbahn beschlossen, war ihm, als sei ihm ein geliebter Mensch gestorben.

Um wie viel freundlicher als dieser graufige, aber im reinsten Feuer der Schönheit geklärte Stoff mutet uns sein Gegenbild an, das unvergängliche „Räthchen von Heilbronn“, in dessen rührender Gestalt sich freilich auch Kleistisches Übermaß regt. Zu der Liebe, die ganz Besitz und Herrschaft ist, wie in der Penthesilea, sollte die Liebe in Gegensatz gebracht werden, die Hingebung und Duldung ist. Feinfühlig wie Kleist war, empfand er, daß ein magisches Band nötig sei, um die Ergebung, wie das Mädchen dem geliebten Manne blindlings folgt und sich durch keine Drohung und Mißhandlung schrecken läßt, vor der bloßen Würdelosigkeit zu bewahren. Was sich im Herzen als geheimnisvolle unbezwingbare Macht ankündigt, welche zwei Menschen, und nur diese, auf Leben und Tod zu einander zwingt, daß sie garnicht von einander lassen können, das stellt sich äußerlich in dem Sylvestertraum dar, der die Seelen des liebenden Paares zusammenführt, ehe sie mit leiblichen Augen einander sehen. Kleist,

der von seiner Braut nichts Geringeres verlangte, als daß sie keine Freude außer ihm finden sollte — war der Mann dazu, jene Liebe zu schildern, die im Schatten dessen wandelt, der sie rauh und unhold von sich stößt, die seiner Spur wie ein Hund folgt, die auf der Streu seiner Pferde schläft und sich in einer berühmten, gefährlichen und doch mit entzückendster Grazie umkleideten Szene sogar einem drohenden Peitschenhiebe aussetzt. Der mystische, visionäre Zug des Dichters spricht aus der wunderbaren Szene unter dem Hollunderbaum, der einzigen, woran die freche Hand eines profaischen Bühnenbearbeiters nicht zu rühren gewagt hat. Leider ist diese traurige Einrichtung, die von dem Zauber des Originals nichts bewahrt hat und die besser eine Verrenkung hieße, auf vielen deutschen Theatern immer noch heimisch, und nur die besseren haben seit mehreren Jahren auf die Bearbeitungen Heinrich Laubes, Devrients, Siegens oder den Urtext zurückgegriffen, der denn freilich, um ganz zu wirken, der bewunderungswürdigen Dekorationskünste bedarf, womit die Meiningen das teure Werk für einige Zeit zu einem Juwel der deutschen Bühne erhoben. Denn ein Drama im besten Theaterfinne, das sich ohne Aufwand durch sich selbst und seine Entwicklung trägt, ist das Rätchen von Heilbronn nicht. Es lag in dem formlosen unruhigen Geist des Dichters und in seiner eigenwilligen Erziehung begründet, daß er die Gesetze des Theaters mißachtete und das Mögliche und Darstellbare von dem Unmöglichen nicht mit Sicherheit schied. Diese Verkennung hat sich oft schwer an ihm gerächt. Er hielt das Rätchen, so wie es da stand, für vollkommen bühnengerecht und klagte bitter darüber, daß er dem Publikum und den Theaterdirektionen schon viel zu nachgiebig entgegengekommen sei. Er besaß weder Schillers genialen Bühnensinn, noch Grillparzers hellen Theaterverstand. Schon mit der Penthesilea hatte er die trübsten Erfahrungen gemacht; als er sie nach Weimar an Goethes Adresse geschickt und um ihre Aufführung geworben, erhielt er von dem Olympier eine kühl und scharf abweisende Antwort „Erlauben Sie mir zu sagen, daß es mich immer bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. Ein Jude, der auf den

Messias, ein Christ, der auf das neue Jerusalem, ein Portugiese, der auf den Dom Sebastian wartet, machen mir kein größeres Mißbehagen. Vor jedem Brettergerüst möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: Hic Rhodus, hic salta — „hier ist Rhodus, hier zeige deine Künste“. Schade, daß Goethe in theatralischen Dingen trotz langjähriger Direktionsführung zum Urtheil nicht eigentlich berufen war und daß der größte Lyriker und Epiker Deutschlands und der Welt das Geheimniß der Bühnenkunst bis an sein Ende nicht ergründet hat. Auch hat Kleist es nie verwunden, daß Goethe ihm seinen köstlichen „Zerbrochenen Krug“, dies unvergleichliche niederländische Genrebild im Stil der Teniers, Steen und Ostade, dadurch zerbrach, daß er das Stück, das sich in raschtester Entwicklung in einem einzigen Akte abspielt, in drei zerlegte und damit dem Werk und dem Dichter, der auf die Weimarer Aufführung frohe Hoffnungen gebaut, eine klägliche Niederlage bereitete. Es war ein schweres Unrecht, erklärbar aus der natürlichen Abneigung, die Goethes gesunde und harmonische Natur gegen die krankhaft verstimmte Seele Kleists empfand, aber nicht völlig verzeihlich. Denn dem Größeren hätte es wohl gebührt, den Strebenden zart zu ermutigen. Den Genius, der ihn aus Kleists Dichtungen grüßte, mußte er spüren, weil er selbst ein Genius war. Wie begreiflich aber, daß Kleists hin- und hergezerter Seele endlich die Geduld riß und daß er die Ablehnung der Penthesilea an dem Halbgott in Weimar durch böse Epigramme rächte, worin er — leider — auch Goethes häusliches Leben nicht verschonte. Diese Rache hätte wohl auch unterbleiben müssen; aber wer schöpft das tiefe Gefühl des Unrechts und der Kränkung aus, das in Kleist tobte?

In unsern Literaturgeschichten hat man dem Dichter wohl den Platz unter den Romantikern angewiesen, unter Schlegel und Tieck, Eichendorf und Fouqué — aber mit geringem Recht — denn mit der Schule dieser Männer hat er nicht das mindeste zu tun. In seinem ganzen Schaffen schwimmt kein Tröpfchen von Prinzipienreiterei, Sonderlingsucht und Polemik; Schiller, wider den die Romantiker so hartnäckig zu Felde zogen, trägt in Kleists Schätzung die Krone der höchsten Ehren, und willig ordnet sich

sein Geist ihm unter. Romantisch ist er zwar insofern, als ihm das Gleichmaß, die letzte große Beherrschung des Stoffes und der Form fehlt, und ein krankhafter Trieb seine Gestalten vom Wege gesunder Empfindung verschlägt — aber in dieser Zersplitterung und Zerstörung liegt nichts Absichtliches, und er hat nie das klassische Ideal aus den Augen verloren. Er hält sich ebenso weit auch jenem Götzendienste fern, den die eigentlichen Romantiker mit der germanischen Vergangenheit, der Mystik und dem Katholizismus trieben. Zwar läßt er sich gern durch eine lyrische Stimmung, durch eine malerische Situation verweilen, aber die Stimmung um jeden Preis genügt ihm niemals, sonst würde auch seine lyrische Dichtung viel ausgiebiger gewesen sein, nie verlaufen die Ränder seiner Bilder ins Unbestimmbare, seine Gestalten sind im Kern ihres Wesens sicher erfaßt, und seine Sprache trifft niemals fehl. Wohl ist ihr im Gegensatz zu der lichtvollen Klarheit und Schönheit der Sprache Goethes, zu dem großartigen Schwung der Schillerschen Rede ein gewisses Bittern und Flimmern eigen, oft nur ein leises, man möchte sagen schamhaftes Beben; der Gedanke bei ihm zerstäubt in eine Menge kleiner Sätze, Ausrufe, Fragen und Antworten, die dem Verse ein nervöses Leben verleihen und den Schauspielern unsägliche Schwierigkeiten bereiten. Auch die Wortfolge verschiebt sich oft bei ihm wunderbar, als arbeiteten die Gedanken und Vorstellungen so rasch, daß sie sich überstürzten, als liefen die Worte, wie um eine Siegespalme zu erringen, um die Wette. Wer sich nur überzeugen will, wie ruhig, mit welcher haarscharfer Deutlichkeit und Sachlichkeit derselbe leidenschaftlich bewegte Dichter zu erzählen vermag, lese eine seiner berühmtesten Novellen, „Michael Kohlhaas“. Da zeigt es sich deutlich, daß er mit der staunenswerten Plastizität seiner Darstellung, die nur gegen das Ende der Erzählung mystisch ausartet, der romantischen Schule ebenso fern steht, wie Tieck es im Grunde seines Wesens tat. Wenn Penthesilea und das Rädchen von Heilbronn Kleists dichterischen Subjektivismus am ergreifendsten kennzeichnen, stellt sich uns der Dichter in seiner klassischen Reife doch erst dar, als ein im Grunde außerhalb der poetischen Kreise treibendes Gefühl, die

Liebe zum Vaterlande sich seines ganzen Wesens stürmisch bemächtigte und ihn zu der „Hermannschlacht“ und der hinreißenden Ode „Germania an ihre Kinder“ begeisterte. Und ein noch klareres Gebilde stieg aus diesem Chaos auf, mehr als ein patriotisches, fast ein politisches Werk, wo die Natur ausgleichen zu wollen schien, was sie selber zerfahren und verderbt hatte. Der Süngling, der blind und zügellos ins Weite gedrängt, nährt die enge rührende Tugend der Heimatsliebe, die Lessing für eine heroisch aufgeputzte Schwachheit hielt; freiwillig begab er sich in die engen Grenzen, denen er entflohen, zurück, und in den unseligen Tagen der tiefsten Erniedrigung Deutschlands reifte er zum Mann. Was aber in der „Hermannschlacht“ und jener Ode mit Elementargewalt hervorbrach, klärte und festigte sich jetzt zum Demanten, und alles, was durch Kleists Inneres gezogen, trat im „Prinzen von Homburg“ leuchtend und unzerbrechlich verdichtet an den Tag: die vollkommenste, reinste Ausbeute seines Lebens. Hier finden wir den Offizier wieder, der die eiserne Zucht des Kommandos verehrungsvoll, mit ergebener Seele anerkennt; hier den subjektivistischen Gelehrten, den Wahrheitsfucher, den die Kantsche Philosophie aus allen Fugen brachte, in dem Wort:

„Zwar eine Sonne, sagt man, scheint dort auch,
Und über buntre Felder noch als hier. —
Ich glaub's; nur schade, daß das Auge modert,
Das diese Herrlichkeit erblicken soll.“

Hier steht der Dichter auf dem Gipfel seines Könnens; hier haben wir den Deutschen, den Preußen, der den Kriegerstand, den er verachtet hatte, nun so wahr und schön idealisiert, wie keiner vor und nach ihm die staatengründende Kraft seines Volkes verherrlicht hat. Und was hat der Dramatiker aus jener geschichtlich nicht einmal feststehenden und problematischen Äußerung des Großen Kurfürsten nach der Schlacht von Fehrbellin gemacht: man könne nach der Strenge des Gesetzes den Prinzen von Homburg, der gegen die ausdrückliche Ordre die siegreiche Entscheidung der Schlacht herbeigeführt, vor ein Kriegsgericht stellen. Mit der Erhebung dieses bedingten Wortes zur Wirklichkeit erzeugt

sich einfach der große Konflikt der Handlung, und dabei ist doch alles, auch das gradlinigste Kommandowort, das schlechthin Militärische des Stücks sogar, mit dem zauberhaften Dufte Kleistscher Poesie übergossen, als hätte die Schlachtengöttin ihr Schwert mit Maiglöckchen umwunden. Herrlich, wenn der junge zum Tode verurteilte Held sich aus der Todesfurcht, die nur ein Kleist vor der Verächtlichkeit bewahren konnte, — so wahr, so erschütternd schreit aus ihr der Lebenstrieb zum Himmel, — sich zur Fassung durchkämpft, um endlich mannhaft mit klarem Sinne den vermeinten letzten Gang zu tun. Und köstlich löst die Milde des Kurfürsten das Wirrsal. Ein echt dramatischer Stoff: die Willkür im Kampfe mit dem Gesetz, das keine Beugung kennt, sondern blinde demütige Ergebung will, die junge frische Lust am Dasein im Kampf mit dem Grauen des Todes — und doch ein echter Kleist. Kein Poet außer ihm hätte den Prinzen zum Nachtwandler und damit zum rechten Vetter des Rätchen von Heilbronn gemacht. Schöner ist die über dem starren Buchstaben des Gesetzes thronende sittliche Pflicht, die aus dem eignen feurigen Herzen ihre Ordre schöpft und aus eigenem Antrieb handelt, wie sie muß, wohl nie verherrlicht worden als in den Worten, die der prächtige alte Kottwitz an den Kurfürsten richtet und die uns den Patrioten in dem Dichter in seiner ganzen Herrlichkeit enthüllen:

„Herr, das Gesetz, das oberste, das höchste,
 Das wirken soll in deiner feldherrn Brust,
 Das ist der Buchstab deines Willens nicht,
 Das ist das Vaterland, das ist die Krone,
 Das bist du selber, dessen Haupt sie trägt.
 Was kümmert dich, ich bitte dich, die Regel,
 Wonach der Feind sich schlägt, wenn er nur nieder
 Vor dir mit allen seinen Fahnen sinkt.
 Die Regel, die ihn schlägt, das ist die höchste.
 Schütt' ich mein Blut dir an dem Tag der Schlacht,
 für Sold, sei's Geld, sei's Ehre in den Staub?
 Behüte Gott, dazu ist es zu gut.
 Was! meine Lust hab', meine Freude ich
 frei und für mich im Stillen, unabhängig,
 Um Ruhm und Wachstum deines großen Namens —
 Das ist der Lohn, dem sich mein Herz verkauft.“

Der Dichter aber, der das geschaffen, der sich mit seinem Prinzen von Homburg zu einem treuen Diener des Staats und seines Herrn und zu einem großen, starken und freien Menschen erzogen — fand in dem Vaterland, dem er seine Seele verschrieben, keinen Freund, Beschützer und Förderer. Der Prinz von Homburg hatte ihn von allen Schwankungen der Seele erlöst, aber die Wirklichkeit trug nicht auch das milde, gütige und glückliche Antlitz seiner Dichtung. Als die „Abendblätter“ eingegangen waren und Not an seine Türe pochte, beschloß auch er zu sterben, wie sein Held, klar und gefaßt. Nur einmal noch ergriff ihn das Verlangen nach einer vertrauten Seele. Das Leben hatten so wenige mit ihm teilen wollen; vielleicht gab es jemand, der den Tod mit ihm teilte. Und das Schicksal führte ihm wirklich in der Frau Henriette Vogel die Todesgefährtin zu. Sie war nicht glücklich verheiratet und von den Ärzten in den irrigen Glauben versetzt worden, sie litte an einer unheilbaren Krankheit. So wünschte sie sich den Tod als Erlöser ihrer Leiden. Kleist, der sie zufällig kennen gelernt, fand sich, von ihrer Schwermut angezogen, öfter in ihrem Hause ein. Sie musizierten und sangen. Eines Tages äußerte Kleist, als Henriette einen alten italienischen Psalm vorgetragen: „das ist zum Erschießen schön“. Dies unglückliche Wort, vielleicht nur ein Nachklang aus seiner Offizierszeit, sollte sein Verhängnis werden, denn die lebensfatte Frau knüpfte daran an und hatte den Dichter, dem die Todesgedanken so vertraut waren, bald bewogen, sie und sich vom Leben zu befreien. Am 20. November 1811 fuhren die beiden an den Wannsee, stiegen im Wirtshaus ab und blieben die Nacht und den folgenden Morgen dort, ohne daß ihr Benehmen den Leuten vom Hause auffällig erschienen wäre. Nach Tisch ließen sie sich Kaffee auf eine Anhöhe am See bringen und plauderten in ausgelassener Fröhlichkeit. Als sie die Aufwarterin eben mit einer neuen Bestellung entlassen hatten, fiel ein Schuß, und kurz darauf ein zweiter. Man achtete nicht darauf und glaubte, die Fremden schössen zum Vergnügen. Als die Dienerin zurückkehrte, fand sie zwei Tote. Henriette Vogel war durchs Herz geschossen, so sicher, daß nicht ein Tropfen Blut geflossen war. Heinrich von Kleist lag mit

durchschossenem Kopf, mit heiter zufriedenen Mienen vor ihr. In einem Brief, den er am selben Morgen an seine Schwester Ulrike geschrieben, findet sich die Stelle: „Möge dir der Himmel einen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit dem meinigen gleich.“

Die Mitwelt hatte den Dichter verkannt und die Schlangen nicht gewahrt, die sich auf dem Grunde seines Lebens ringelten. Die Nachwelt ist gerechter gewesen. Sie hat den Menschen bemitleidet, das Elend seiner Seele zu begreifen versucht und dem Dichter den Platz unter den Unsterblichen angewiesen. Und ist noch vieles, das er unserm Volke geschenkt, allzu wenig gekannt — immer weitere Kreise zieht er doch, und wenn der idealistischste unserer großen Dichter gesagt, daß der Tag dem Edlen endlich einmal kommen müsse, dann kommt er wohl auch dem unglücklichen Heinrich von Kleist, und unser Volk beherzigt das Wort, das Goethe ihm von Schiller zugerufen hat:

„So feiert ihn, denn was dem Mann das Leben
Nur halb gewährt, soll ganz die Nachwelt geben.“



Grillparzer.

Im Sommer 1816 machte ein junger Konzeptpraktikant von der Finanzkammer in Wien dem Direktor des Hofburgtheaters Schreyvogel, — unter den Namen West durch seine Bearbeitung von Moreto's Donna Diana bekannt —, einen Besuch, schüchtern und zaghaft, denn der junge Mann hatte einige Szenen aus Kalderons „Leben ein Traum“ in gereimten Trochäen übertragen. Die Probe war in der Wiener Modenzeitung abgedruckt und auf Kosten einer Übersetzung, die Schreyvogel selbst von dem spanischen Stück vorgenommen, ungebührlich in absichtlicher Weise gepriesen worden. Das hatte Verstimmungen und Streitigkeiten im Gefolge, und um ihnen die Spitze abzubrechen, machte der junge Jurist und Finanzpraktikant endlich dem einflußreichen Dramaturgen des Burgtheaters seinen Besuch, um für den Unglimpf, der diesem widerfahren, gleichsam um Verzeihung zu bitten. Der kränkliche, blasser, blauäugige Sünigling hieß Franz Grillparzer. Diese Höflichkeitsvisite könnte uns an sich ziemlich gleichgültig sein, aber sie erinnert daran, — und das ist der Beachtung wert —, daß es der Schatten Kalderons war, der an der Schwelle der dramatischen Laufbahn Grillparzers stand. Denn diese öffnete sich plötzlich dem jungen Übersetzer in der Unterredung mit Schreyvogel. Väterlich gütig hatte der erfahrene Mann den Neuling aufgenommen, die Übertragung gelobt, seine Formbegabung herzlich hervorgehoben und dabei die Frage fallen lassen, ob er denn zu eignem Schaffen keinen Drang in sich fühle. Und da

gestand der Schlichterne, das eine Tragödie, die er mit 15 Jahren geschrieben, Blanca von Castilien, ihm nur Verdruß, Abweisung, Spott und Hohn gebracht und er es seitdem aufgegeben, Schauspiele zu dichten. Aber der Eifer, wie er alsbald über einen neuen Stoff zu reden begann, der sich zu einem Trauerspiel wohl eigne, strafte seinen Vorsatz Lügen. Bis ins einzelne entwickelte er die Fabel eines wunderlichen Werkes, das er in Kopf und Herzen trug, so daß sein Zuhörer, von dem Feuer des Erzählers fortgerissen, entzückt ausrief „Nur niederschreiben, junger Mann, das Stück ist fertig“. Beglückt, ganz erfüllt von der Güte seines Beraters und im Glauben an sein Talent kehrte Grillparzer heim zu seiner Mutter. Aber als er das niederschreiben wollte, was ihm die Seele füllte, stockte er. Sein väterlicher Freund drängte, man müsse nur wollen, das habe auch Goethe jedem dichtenden Zauberer zugerufen. Und der Zauber des Namens wirkte. Wie im Fieber ergriff es den Poeten, das sein nervöser Körper unter der Inspiration litt. Die Figuren seines Dramas standen leibhaft vor ihm, das er sich vor ihnen entsetzte und die Begleiterin seiner Kinderjahre, die Gespensterfurcht, ihn aufs neue beschlich. Endlich war es geschehen. Das Stück wurde am 13. August 1816 vollendet, eingereicht, aufgeführt und bald widerhallten alle deutschen Bühnen und so manches Zimmer des deutschen Hauses vom ästhetischen Salon zur Studentenmansarde und zum Lattenverschlag des Handwerksburschen von den Worten „Ja, ich bin's . . . bin der Räuber Jaromir“.

Der ganze rohe Ungeschmack kleiner Wanderbühnen wird bei diesen Versen der Ahnfrau lebendig, man sieht haarbuschige Gesellen mit furchtbarem Lungenaufwand den Jaromir tragieren. Als etwas längst Überwundenes mutet das wunderliche Stück an, von Moderduft umwittert, wie das unheimliche Gespenst, das durch seine Handlung schreitet; und verhängnisvoll wie die Ahnfrau für das Haus Borotin, ist sie auch für den Dichter geworden. Denn die literarische Kritik belastete das Werk nicht ganz ohne Grund mit dem Makel der Schicksalsdramatik; und ihn hat Grillparzer in der Schätzung einer großen Schar sonst gebildeter Deutscher lange Jahre fortzuschleppen müssen, selbst dann noch, als

ihm, der in Wien alterte und vergessen wurde, kurz vor dem Ende eine künstlerische Auferstehung und Verklärung widerfuhr, die der bescheidene Mann nicht erwartet und geträumt hatte. Es war, als habe er in den vierzig Jahren kaum etwas anders als die „Ahnfrau“ geschrieben. Und doch ist dies rohe und trotz allem ungemein talentvolle Jugendstück in seinem Schaffen vereinzelt geblieben. Gebilde von fast antiker Klarheit und Schönheit verschleuchten und bannten den düstren Spuk. Nur daß auf ihrem Marmor ein jugendliches Morgenrot liegt, und es durch ihre Adern zu fließen scheint; nur daß sich ein warmer Liebeshauch von ihren Lippen löst und sie sich mild und weich an unser Herz legen. Schöpfungen, die zwischen der Klassizität und der Romantik stehen — Gestalten, die einem Dichter ihr Dasein danken, das den größten Reiz, den der Persönlichkeit besitzt: kenntlich in jedem Wort, in jeder Wendung.

Schon in der Vorrede zur ersten Auflage der „Ahnfrau“ verteidigt sich Grillparzer nachdrücklich gegen den Vorwurf, er hätte Verbrechen durch Verbrechen entschulden lassen und in der Verkettung von Schuld und Unglück ein neues System einer abergläubischen Verehrung der Schicksalsmacht darstellen wollen, die den freien Willen der Menschen aufhält. Er bestreitet jede Beziehung zu der Schule der Schicksalstragödien und will sich nicht die Ungereimtheiten zur Last gelegt haben, die jene begangen. Aber wenn man das Drama genauer betrachtet, sieht man doch, daß es um Grillparzers Gründe übel bestellt ist.

Die Stammutter eines gräßlichen Hauses ist von ihrem Gemahl in den Armen ihres Buhlen getötet worden, mit einem Stahl, der fortan zum ewigen Gedächtnis, wie ein immerwährendes *memento mori*, im Saal des Schlosses hängt, wo das Drama spielt. „Ruhe ward ihr nicht vergönnt“ — sagt ein alter ergrauter Diener des Hauses — „Wandeln muß sie ohne Rast An die Oberwelt herauf.“ Und das Unheil kommt. Das Haus Borotin droht zu erlöschen. Nur eine Tochter lebt — ein Sohn ist in früher Kindheit verschwunden, geraubt oder getötet — niemand weiß es. Die Tochter, Bertha, wird im Walde aus Mörderhänden von einem Manne befreit, dessen Herz sich mit dem ihren

sofort verbindet; dieser Mann sucht im Hause Borotin Zuflucht unter dem Namen eines Herrn von Eschen — und dieser Mann ist der gefürchtete Hauptmann der Räuber, Jaromir, den die Soldaten suchen. Aber er ist noch mehr — der verloren geglaubte Sohn des Grafen. Bertha hat also nicht nur den Räuber, auch ihren eigenen Bruder, wie Beatrice den Manuel in der „Braut von Messina“ geliebt. Damit ist aber das Unheil nicht erschöpft. Den Dolch, der einst die Ahnfrau niedergestreckt, reißt Jaromir, von seiner blickenden Scheide magisch angezogen, vom Pfeiler, und in den Wald eilend tötet er mit ihm unwissend den eigenen Vater, der sich zum Kampf gegen die Räuber aufmacht. „Dieser ist es, dieser Dolch?“ flüstert der Sterbende — „Ja, du bist es, blutig Eisen . . . Lenkten seine schwache Rechte.“ Die Geschehnisse vollenden sich. Bertha stirbt im Wahnsinn und Jaromir findet den Tod in den Armen der Ahnfrau, die der Geliebten gespenstisch gleicht. „Durch der Schlüsse Schauer-
nacht“, wie es in den letzten Worten der Tragödie heißt — „ist es vollbracht.“ —

„Öffne dich, du stille Klausel,
Denn die Ahnfrau kehrt nach Hause.“

Sieht man von dem Gespenst ab, das zu beschwören Grillparzer das gleiche Recht hatte wie Shakespeare im „Hamlet“, die Don Juan=Dichter und =Komponisten und alle Poeten sonst, — und das mit der Schicksalsidee an sich nichts zu tun hat, — so waltet doch in der Dichtung eine unbestimmbare außerhalb der Menschennatur stehende Macht, gegen die unsere Empfindung sich sträubt, weil sie nicht Gesetz und Ewigkeit, sondern eben nur Zufall und blinde Laune ist. Der krause Irrwisch, die rätselhafte Schicksalsmacht in der „Ahnfrau“ flößt keine Verehrung und tragische Erschütterung ein. Freilich möchte man nicht das Fatum aus der antiken Tragödie wegleugnen: der König Ödipus des Sophokles ist zweifellos eine Schicksalstragödie. Bis zu einem gewissen Grade greift sogar in jeder, auch in der fast ganz auf psychologische Eigenschaften des Helden gepflanzten Tragödie eine Macht in unsre Entschlüsse und Taten ein, die abzulenken wir außer stande sind. Aber es ist doch etwas ganz anderes, wenn

eine furchtbare Gewalt über den Wolken die freche Sicherheit der Menschen stört, und es entabelt nicht den Helden, der ihr erliegt, denn der Blitz verklärt ihn im selben Augenblicke, da er ihn niederwirft. Auch wenn sich im letzten Akt der „Braut von Messina“, die recht eigentlich die Mutter der deutschen Schicksalsdramatik ward, die tragischen Wetter entladen, beugt man ergriffen das Haupt. Aber die Schicksalsdramatiker verbinden sich nicht mit der Gottheit oder dem dunklen Fatum, in dessen Händen wir, wie der alte Gloster im „Lear“ sagt, nichts sind als Fliegen in der Hand des müßigen Knaben. Da hängt sich das tragische Unheil vielmehr an leblose, an sich nichts bedeutende Gegenstände, an Dolche, Messer, Stricke und Nadeln, als wären diese Geräte die eigentlichen Dramendichter — und dagegen verwahrt sich jedes gesunde Gefühl. Vor der furchtbaren Macht, die in der Brust des alten Lear tobt, vor Richards dämonischem Egoismus und Othellos leidenschaftlicher Raserei steht man überwältigt wie vor einem Naturgesetz, das keinen Widerspruch duldet; auch vor der Hand, die das Netz über Wallensteins Haupt zusammenzieht, vor dem himmlischen Geist, der den Don Juan vor das ewige Gericht fordert, begeben wir uns unserer ärmlichen Freiheit, denn das Notwendige kann unfrem sittlichen Empfinden nicht zuwiderlaufen: Moralisch wie ästhetisch ist uns mit dem obersten und letzten Richtwort genug getan, das ein Gesetz in uns oder über uns verkündet, selbst wenn wir dies Gesetz nicht verstehen, und wenn es uns wie im Sophokleischen Oedipus nur wie Tyrannei erscheinen will. Aber in seiner Größe und Furchtbarkeit liegt ein Teil des tragischen Eindrucks, und es ist nicht zum wenigsten die Kleinlichkeit und Niedrigkeit der Mittel, die uns die Werke der Müllner, Houwald, Raupach und Genossen unerträglich macht. Diesem Fluch ist auch Grillparzer in der „Ahnfrau“ verfallen. Sein unglückseliger Dolch gehört in das Arsenal der Schicksalsdramatik. Wir wollen von solchen Dingen auch nur scheinbar nicht abhängen und die dramatischen Helden von ihnen abhängig wissen.

Und doch regen sich in dem Stück mit starken Schlägen die Schwingen des Genius. Es hat Vorzüge seltenster Art, eine

bewunderungswürdige Technik, die der junge Dichter instinktmäßig fast mit derselben Sicherheit handhabte wie Schiller in den „Räubern“ und in „Kabale und Liebe“. Eine seltsam schaurige Stimmung, das Grauen selbst atmet aus seinen Versen und kündigt den Lyriker in Grillparzer an, der in ihm zwar selten ungemischt, fast immer Hand in Hand mit dem Dramatiker auftritt, aber von diesem auch unzertrennlich ist. Auf dem kürzesten Handlungswege gelangt Grillparzer zwar in all seinen Dramen zum Ziel, aber er jagt nicht, und liebt es, in langsamem Wandeln hier eine Blume, dort einen Zweig zu pflücken und auf die Marksteine der Handlung seiner Dramen einen vollen lyrischen Kranz niederzulegen. Solcher lyrischen Gipfelungen seiner Schauspiele sind mehrere.

Gleich das zweite Drama, mit dem Grillparzer dem Gespensterwesen für immer Valet sagte, die Sappho, ist der schönste Beweis für die Einfachheit, Stetigkeit und Ruhe, mit der Grillparzer seine dramatischen Ziele verfolgt. Ohne ein Abirren vom Wege, ohne überflüssige Episoden — schließt sich zeitlich Akt an Akt, dicht und lückenlos, und doch ist nichts überhaftet und ohne Würde. In vollen Tönen atmen die wenigen Gestalten der Tragödie ihre Liebe und ihren Haß aus und schreiten den Gang des rechten dichterischen Dramatikers, der, außerhalb einer mißverstandenen Naturnachahmung, nicht jedes blühende Wort von der Bühne verbannen möchte, weil es der Wirklichkeit, d. h. der Oberfläche des Lebens nicht entspricht. Hier zeigt es sich deutlich, daß das mit Händen zu greifende prosaische Dasein um uns her und seine Darstellung nicht der Triumph des Künstlers und daß der Dichter der Herzenskundige seiner Geschöpfe ist, der allem, was ihnen im Grunde der Seele wortlos schlummert, seine Zunge leiht. Mancher Rausch der Freude würde in der Wirklichkeit in Stammeln und Fallen untergehen, und mancher Schmerz sich nur in Tränen, in Seufzern und Gestöhn entladen. Aber, so sagt Goethes Tasso, und damit verkündet er das Geheimnis der Poeten — wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen was ich leide. Das wußte Shakespeare, als er seinen venetianischen Mohren in

der Szene, da Jagos Ränke ihn zum Tode verwunden, statt eines unartikulierten Achzens die großartigen Worte lieh:

Jetzt fahre wohl auf immer, ruh'ger Geist!
 Fahr wohl, Zufriedenheit! Ihr Reiterscharen
 Mit wallenden Federbüschen, stolze Schlachtreihn,
 Durch die der Ehrgeiz Tugend wird, lebt wohl!
 Leb wohl, du wiehernd Roß, du tönend Erz,
 Mutweckende Trommel, ohrdurchdringende Pfeife!
 Du königlich Panier und Prunk des Kriegs!
 Ihr tötlichen Geschütze, deren Schlünde
 Des ew'gen Himmels Donner widerhallen —
 Fahr wohl! Othellos Tagwerk ist getan!

Das wußte Goethe, als er die hohe Priesterin der Diana das Land der Griechen mit der Seele suchen ließ, Schiller, als er in Wallensteins Monolog noch einmal jedes Für und Wider der entscheidenden Tat seines Helden in Worte faßte. Aber Grillparzer hat sich in der „Sappho“ noch nicht ganz gefunden. Der Mantel der Sprache schlägt sich zu bauschig um seine Menschen, daß ihre Konturen darunter verschwinden, das Wort hat nicht ganz den süßen, individuellen Reiz der Hero-Dichtung — aber es gibt wenig Dramen, die einen antiken Stoff mit so viel Höheit und Haltung und doch so durchwärmt, fern von archaischer Starrheit, ganz im modernen Sinne verlebendigen. Modern in der Bedeutung unmittelbarer Anempfindung der Hörer, die nicht erst nötig haben, sich auf den Standpunkt einer längst versunkenen Kultur und fremd gewordener Begriffe von Sitte und Sittlichkeit zu versetzen, um mit den Personen des Dramas zu empfinden, zu jubeln und zu trauern. Grillparzer besingt die Schicksale des Herzens, des Blutes, der Leidenschaft, die in großen Zügen bei allen Völkern, unter allen Himmelsstrichen dieselben bleiben; und dessen, was die Menschen der verschiedenen Zeitläufe verbindet, ist mehr als dessen, was sie trennt.

Das neue Werk brachte dem jungen Dichter Ehren und Auszeichnungen. Er genoß sie mit Behagen und verleugnete seine Freude an der Sappho nicht, die immer sein Lieblingsstück geblieben ist. Während er seiner übrigen Werke nach ihrer Vollendung oft nur ungern gedachte, betrachtete er in einem längeren

Auffatz die Sappho wohlgefällig wie ein Vater sein schönes Kind. Daß die Stubenkritiker ihn angriffen, kümmerte ihn nicht — weil er vom Enthusiasmus der Künstler und des Publikums reichlich entschädigt wurde. Fast in alle europäischen Sprachen wurde die Dichtung übersetzt; Byron schrieb, als er sie in italienischer Übersetzung gelesen, in sein Tagebuch: „Grillparzer! Ein teuflischer Name, aber man wird ihn aussprechen müssen. Das Trauerspiel ist groß und erhaben. Und wer ist der Dichter? Ich kenne ihn nicht, doch die Jahrhunderte werden ihn kennen. Grillparzer ist groß, antik, nicht ganz so einfach wie die Alten, aber sehr einfach für einen Modernen, kurz ein erhabener und anmutender Schriftsteller.“ Das Urtheil ist erstaunlich richtig. Erhaben und anmutend; nur mit der Einschränkung, daß die Anmut das Erhabene überwiegt und daß eine gewisse Entschlußlosigkeit und träumerische Schlaffheit die Menschen Grillparzers weit öfter liebenswürdig als groß erscheinen läßt.

Die Bemerkung, daß Grillparzers Helden zu wenig herrenhaft, daß sie schwächlich und unbedeutend seien, wurde bald gehört und späterhin zu dem Vorwurf erweitert, Grillparzer könne keine Männer zeichnen. Es ist ein Körnchen Wahrheit darin. So ist der Phaon der Sappho ein herzlich unbedeutender Mensch — aber er soll auch nicht entfernt ein tragischer Held sein. Die hohe Dichterin von Lesbos tötet sich nicht um dieses einen schwachen Jünglings willen, sondern weil das Leben ihr das Schönste, was es hat, die Liebe versagt und der Glanz des Ruhms die Qual des armen Menschenherzens nur noch erhöht. Es steigert dann ihre Tragik, daß es ein anmutiger, schöner, aber weder geistig noch sittlich hervorragender Jüngling ist, um dessentwillen sie leidet. Denn diese Liebe, die den Weg durch die Augen nimmt, fragt leider nicht nach dem, was die Menschen verehren. Das Unbedeutende, wenn es nur den Segen der Grazien empfangen hat, betet sie an, und das dämmerhafte seiner selbst unbewußte Leben einer jungen aus dem Kindheitschlaf erwachenden Seele übt einen stärkeren Reiz aus als alle Wissensfülle und Hoheit. In geringerem Grade gibt es auch bei Grillparzers Frauen eine gewisse Halbheit, ein Mißverhältnis zwischen Entschlüssen und

Taten, ein kühner Anlauf, dem die Ermattung und das Versagen der Kräfte folgt, ein großer Voratz, der keinen Erfolg gebiert. Man hat diese Eigentümlichkeit, die verstanden sein will, mit dem österreichischen Charakter, österreichischer Milde und Passivität erklären wollen, — aber man reicht damit nicht aus. Man findet den Schlüssel zu dem psychologischen Rätsel vielleicht in dem bald nach der Sappho begonnenen, aber erst nach zehn Jahren vollendeten Schauspiel „Des Lebens Schattenbild“, später „Der Traum ein Leben“ umgetauft. Der bunte Stoff ist einer Erzählung Voltaires entnommen, aber die Ausführung des phantastischen Märchenstücks ist wie wenige ein echter Grillparzer.

Ein Jüngling, Rustan, sehnt sich aus der stillen ländlichen Hütte seines Oheims, von der Seite eines holden bescheidenen Mädchens, das ihn liebt, fort auf die Bahn der Taten und der Ehre, von einem mutigen Negerflaven beständig aufgestachelte und gegen den Oheim gereizt. Endlich gibt dieser seinem Drängen nach. Noch eine einzige Nacht soll Rustan in der Hütte verweilen — ändert er unterdeß seinen Entschluß nicht, läßt ihm die Ruhmsucht keine Ruhe, dann soll er in der ersten Morgenfrühe mit dem Sklaven Zanga in die Welt wandern, um sein Glück zu suchen. Der Jüngling entschläft unter den Klängen einer Harfe, unter dem beruhigenden, sanften Gesang eines alten Derwisch. Da steigen an seinem Lager zwei Knaben auf, der eine dunkel gekleidet: der Schlaf, die nächtliche Gedächtnis- und Wesenlosigkeit, der andre bunt gekleidet, der seine Fackel an der verlöschenden des anderen entzündet. Aus dem Chaos quellen Lichter, Farben, Bilder auf; sie ordnen und runden sich: er sieht die Gegend von Samarkand, an einem mächtigen Palmbaum ringelt sich eine große goldglänzende Schlange empor, die wie im Paradiese auch hier der Ursprung alles Übels werden soll. Und nun beginnt die Traumhandlung. Wir sehen Rustan und Zanga auf der Bahn ihrer Wünsche. Der König von Samarkand flüchtet, von jener Schlange verfolgt. Rustan zielt nach ihr, aber ein anderer, ein gespenstischer Mann, kommt ihm zuvor und tötet sie — der Verzweifelnde nimmt gleichwohl, den Einflüsterungen seines schwarzen Genossen folgend, die Tat auf sich; er wird als der Retter des

Königs gepriesen, mit seiner Tochter Gülmare verlobt und scheint der Krone schon sicher zu sein, als das Lügennez, in das er geraten, sich über ihm selbst zusammenzieht und ihn furchtbar verstrickt. Er greift zur Gewalttat, zum Morde, um die Zeugen seiner Lügen aus der Welt zu schaffen. Immer blutiger wird er, Gülmare sagt sich von ihm los, das Heer verläßt ihn, sein Helfershelfer Zanga droht ihn zu verraten, die letzte Stunde naht. Der Schwarze wird für ihn zum Teufel, in der Satansmaske mit Fledermausflügeln, die bunte Anschauung, zerrinnt wie vor dem Erwachen eines Träumenden in dunklen Massen. Von allen Seiten eingeengt stürzt sich der unglückliche Held in den Strom — und mit der Krise fällt, wie im Traum, das lustige Gebäude zusammen, Rustan erwacht — in der Hütte, die er nie verlassen, am Morgen nach jener Nacht, die er als die letzte bei den Seinen vollbringen wollte. Der Traum hat ihn geheilt, geläutert und mit den schönsten Worten, die Grillparzer vielleicht je gefunden, begrüßt er das stille Genügen an Mirzas Seite in der ländlichen Hütte:

Sei gegrüßt du heilige Frühe,
 Ewge Sonne, sel'ges Heut!
 Wie der Strahl das nächtge Dunkel
 Und der Nebel Schar zerstreut,
 Dringt er auch in diesen Busen
 Siegend ob der Dunkelheit.
 Breit es aus mit deinen Strahlen,
 Senk' es tief in jede Brust,
 Eines nur ist Glück hienieden,
 Eins: des Innern stiller Frieden
 Und die schuldbefreite Brust.
 Und die Größe ist gefährlich
 Und der Ruhm ein leeres Spiel,
 Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
 Was er nimmt, es ist so viel."

Das ist einer jener lyrischen Kränze in Grillparzers Dramen. Man atmet mit Entzücken den Duft ein, wenn man der atemlosen Handlung, die ganz im Charakter des Traumes hier sprunghafter und bizarrer ist, als sonst bei dem Dichter, wie im Fieber gefolgt ist, aber — konnte der Held, den ein einziger Traum so

völlig zu verwandeln vermag, in Wirklichkeit niemals zu dem werden, was die Traumhandlung aus ihm schafft: ein Egoist, der alles, was ihm nützt, für seine gute Beute erachtet, ein Tyrann, ein Bluthund? Während der Aufführung stehen wir wohl unter dem greifbaren Eindruck des Geschehenden; aber der Zweifel kommt unabweislich — und damit ist das dramatische Interesse zerstört. So wird das Drama, dessen Anschauen lebhaft fesselte, uns am andren Tage schon so fremd, wie morgens ein in der Nacht geträumter Traum. Tugend und Häuslichkeit haben über Unruhe und Abenteuerlust einen Sieg davongetragen, der mit einem ästhetischen Defizit erkaufte ist.

Diese Schwäche und Weichmütigkeit lag aber nicht im Charakter des Dichters begründet, der durchaus kein Vertreter der vielberufenen österreichischen Gemütlichkeit war. Ein herber, ichsüchtiger Zug, ihm selbst zu mancher Dual, beherrschte ihn: oft genug klagt er sich in Aufzeichnungen und Briefen, wenn auch mit phantastischer Übertreibung, der Fühllosigkeit an. Dennoch berührt sich die Eigentümlichkeit seiner Helden mit Österreich und seinen Geschicken. Das politische Leben stumpfte ihm die Waffen ab und nahm seiner Rede den Stachel. Sein Vaterland war einst in Schauern und Schrecken erstarrt, als das Haupt der schönsten Wienerin, Marie Antoinettes, in Paris fiel; und von diesem Eindruck noch nicht erholt. Es hatte in jenem schändlichen Gewaltstreich die Revolution von ihrer scheußlichsten Seite kennen gelernt und die geopfert königliche Frau war Maria Theresias Tochter und die Schwester Josefs des Zweiten. Die Wunde, die das politische Gefühl Österreichs damit empfangen, war tödlich, und nur aus einer solchen Volksstimmung heraus war die Reaktion gegen Josefs Reformen erklärlich. Die Rückwärtstrebenden brauchten nur auf das Pariser Schaffot als auf die Wege und Folgen der Freiheit zu deuten: Aufklärung heißt es am Anfang, Guillotine am Ende. Und das Volk, das nur mit dem Herzen denkt, fand diese Logik leider logisch. In dies Österreich aber fiel Grillparzers Jugend und Entwicklung; die politische Luft, die er atmete, lieh auch seinen Gestalten Wesen und Farbe. Grillparzers Helden zeigen starke Leidenschaften, aber schwachen Willen,

beginnen wie Löwen und enden wie Lämmer. Jedem anderen Dichter, der nicht Grillparzers Größe besessen, hätte eine solche Eigentümlichkeit gefährlich werden können. Aber er durfte es wagen, Schwächen und Zaghaftigkeit selbst am heldenhaftesten Manne zu zeigen, ohne ihn doch zu entadeln. Bei der eigenartigen Mischung seiner künstlerischen Natur ist es auch begreiflich, daß seine dramatischen Helden meist Frauen sind: Sappho, Medea, Hero, Libussa, Esther und die Südin von Toledo.

Medea ist bekanntlich der Mittelpunkt jener Trilogie vom „Goldnen Bließ“, deren erste Teile „Der Gastfreund“ und „Die Argonauten“ fast ganz von den deutschen Bühnen verschwunden sind, während das Schlußdrama, nach der Heldin selbst Medea genannt, um der Hauptrolle willen von reisenden Tragödiinnen auch heute noch gern gespielt wird. Ein einfacher erschütternder Gedanke ist in ihm mit plastischer Klarheit dargelegt. Die berückende Sehnsucht des Menschen nach dem Weiten, Fernen, Fremden, die heiße Gier nach einem Glück, das nicht in uns, sondern außen liegt, das ist das „Goldene Bließ“, das zum Gegenstand des gemeinen Besitzverlangens gemacht, ganz wie das Rheingold in Wagners Nibelungenring fortzeugend Böses schafft. Also wieder ein antiker Stoff, und wieder mit jenem rosigen Liebeshauch übergossen, der sich durch alle Dichtungen Grillparzers breitet. Der Gegensatz zwischen dem kolchischen Nebellande und dem sonnigen Hellas, den heitren Griechen und dem finstren Barbarenvolk, der, abgesehen von den Persönlichkeiten, schon die Keime eines Konflikts in sich birgt, ist mit Meisterschaft getroffen und die Komposition wie immer bei Grillparzer aus einem Gusse. Und wieder zeigt sich uns die reuige Revolution in der Figur des Jason. Dieser verwegene griechische Heros, der den Argonauten, den Besten Griechenlands, Führer, Schirm und Hort ist, der Unmögliches besteht, um das goldene Kleinod zu gewinnen, ein Mann also, auf den man alle Größe und allen Glanz des Heldentums gehäuft sehen möchte, der wandelt sich plötzlich, fast vor unsren Augen, zum blasierten Schwächling und scheut vor der entscheidenden Tat, noch ehe er das goldene Ziel seines Lebens erlangt hat. Der Anblick des Drachen hat ihn verwirrt und

entkräftet, wie der Drache der Revolution Österreich lähmte. Auch Medea, die von Jason verlassen, ihre Kinder zu ermorden sich anschickt, aus Rache an den Verräter, und weil sie ihr Fleisch und Blut nicht ungeliebt im fremden Lande lassen will — philosophiert gegen das Ende der Tragödie gründlicher als not tut; die Erwägung, sie könne nicht mehr zurück, nachdem ihre Nebenbuhlerin Kreusa ihr bereits zum Opfer gefallen, schwächt den ersten Impuls ihrer Leidenschaft erheblich ab. Man sagt wohl, Grillparzer habe dadurch die Heldin unsrem Herzen näher bringen wollen, schließlich ist aber auch das nur ein Einfluß jener Dämpfung, die sein äußeres und inneres Leben in Bande geschlagen und die er aus Selbstliebe und Schonung für seine Ruhe auf sich genommen.

Dieser Zug traumseliger Müdigkeit trübt aber nicht den Genuß in des Dichters berühmter Tragödie von Hero und Leander, mit dem romantischen Titel „Des Meeres und der Liebe Wellen“, weil dies ein reines Liebesdrama und es das Vorrecht der Liebe ist, mit sittlichem Maßstab nicht gemessen zu werden. Auch Shakespeares Romeo und Julia handeln wie Kinder und Berauschte, und als dem liebenden Weibe mit dem einzigen Ziel ihres jungen Lebens, dem Besitz des verbannten Gatten, der Mut wächst und Besonnenheit und Klarheit sich in ihr mit dem Aufschwung das Kühnste zu wagen wunderbar verbinden — begeht Romeo eine Übereilung nach der andern und benimmt sich so fassungs- und würdelos, daß der Beschützer des liebenden Paares, der gute Mönch, ihn ein Weib, ja ein blödes Tier nennen kann. Und das sehen und hören wir gelassen an, weil ein Dichter den Anwalt der Leidenschaft macht, beredt, glühend und überzeugend, daß wir aufhören zu richten und uns der Macht beugen, „Die in die Herzen schlägt und trifft und zündet“. Das ist auch Heros und Leanders Fall, und der Fall aller Liebespaare Grillparzers. Die raschen Blicke, von denen Goethe singt und denen wir in Wagners Tondramen begegnen, verbinden die Herzen blitzartig bei unsrem Dichter. Nun aber zeigt sich in „Des Meeres und der Liebe Wellen“ ein eigentümlicher charakteristischer Zug. Bis jetzt war in allen Dramen Grillparzers der Mann der

schwächere Teil. Wenn nun in Shakespeares großer Liebestragödie das Weib unter den Stürmen der Leidenschaft erstarbt und aus dem Dämmer der Seele zu Klarheit und Entschlossenheit geführt wird, so ist es bei Grillparzer wiederum umgekehrt der Mann: der knabenhafte, fast schlafwandelnde Leander, den der erfahrene Freund wie ein kleines Kind gängelt, wird im Feuer der Liebe mit einem Schlage zum Mann, und alle Hoheit und Größe, die Shakespeares Julia gewinnt, gewinnt in Grillparzers Liebesdrama Leander. Bei Shakespeare ist es Romeo, dem die Liebe die Besonnenheit des Denkens raubt, bei Grillparzer das Weib: Hero wandelt wie im Nebel unter der hellfichtigen Schar ihrer Hüter und Genossen, nicht ahnend, daß man ihr Geheimnis durchschaue, und zündet selber die verräterische Lampe an, die Leander zu der tollkühnen Fahrt über den Hellespont lädt. Er versinkt in den Wellen, nachdem der Oberpriester die Leuchte gelöscht, zum Opfer für Hero. Eine psychologisch tiefere Gestalt hat Grillparzer nicht geschaffen, und unsere Litteratur besitzt kein schöneres Liebesdrama, das so rein diesen Namen verdient. Kaum je hat aber auch das dichterische Wort im Drama schönere Blüten getrieben als hier. Wenn Heros Oheim die Priesterin zum ersten Mal in das stille Gemach führt, darin sie fortan einsam dem heiligen Dienst der Aphrodite leben soll, bittet sie den Alten, sie allein zu lassen:

Hier ebb'n leichter der Gedanken Wogen,
Der Störung Kreise flieh'n dem Ufer zu,
Und Sammlung wird mir werden, glaube mir,

und der Priester fällt ein:

Sammlung? Mein Kind, sprach das der Zufall bloß?
Wie, oder fühltest du des Wortes Inhalt,
Das du gesprochen, Wonne meinem Ohr?
Du hast genannt den mächt'gen Weltenhebel,
Der alles Große tausendfach erhöht,
Und selbst das Kleine näher rückt den Sternen.
Des Helden Tat, des Sängers heilig Lied,
Des Sehers Schau'n, der Gottheit Spur und Walten,
Die Sammlung hat's getan und hat's erkannt,
Und die Zerstreuung nur verkennt's und spottet.

Spricht's so in dir? Dann, Kind, Glück auf!
 Dann wirst du wandeln hier, ein selig Wesen,
 Des Staubes Wünsche weichen scheu zurück;
 Und wie ein Mann, der abends blickt gen Himmel,
 Im Zwiellicht noch, und nichts ersieht als Grau,
 Farbloses Grau, nicht Nacht und nicht erleuchtet,
 Doch schauend unverwandt, blickt dort ein Stern,
 Und dort ein zweiter, dritter, hundert, tausend,
 Die Ahnung einer reichen, gotterhellten Nacht,
 Ihm nieder in die feuchten, sel'gen Augen.
 Gestalten bilden sich und Nebel schwinden,
 Der Hintergrund der Wesen tat sich auf.

An Hero und Leander hatte Grillparzers eignes, oft verliebtes Herz Anteil, aber mehr noch an dem Goldnen Bliß. Es hängt mit Grillparzers Stellung zu den Frauen ganz wie bei Goethe eng zusammen, daß seine Männer so schwach und den Frauen sittlich oft unterlegen sind. Er hat über die Kämpfe, die er für sich und die Herzen, die er liebte, heraufbeschworen, ein tiefes Schweigen beobachtet, nur von einer Neigung wissen wir mehr: sie begleitete ihn durch lange Jahrzehnte zwischen Anziehung und Entfremdung, Glück und Leid, Zweifel und Hoffnung, und führte noch am Abend seines Lebens — nicht zur Ehe, aber zu einem eigenartigen innigsten Freundschaftsbunde. Katharina Fröhlich war es, seine ewige Braut, die er als neunzehnjähriges Mädchen kennen lernte und die ihm als altes Mütterchen die Augen schloß. Sie hat den Wankelmütigen tief und warm geliebt wie er sie; und doch hielt ein unsichtbarer Dämon sie voneinander, daß sie sich scheuten, ihr Leben fest und für immer an einander zu ketten. Etwas Pathologisches mochte hinein spielen, denn Grillparzer stammte aus einer Familie, in der seelische Trübungen, Selbstmord und moralisches Irresein, heimisch waren. Doch läßt sich das seltsame Verhältnis auch einfacher deuten. Denn hier hatten sich zwei Charaktere zusammengefunden, die nicht dazu taugten, nur eine Hälfte zu sein, zwei ganze Menschen, die einander zu gleich waren, um sich noch verschmelzen zu können. Grillparzers eigne Worte in seinen „Jugenderinnerungen im Grünen“ lüfteten den Schleier.

Naturen wie die feine, spröde, verschlossen, drängt es nicht, sich im Lied zu äußern; tun sie es aber, so entquillt ihrer Brust nur fein der lyrische Seufzer, mühsam wie der Tanne das Harz, und es ist immer auch ein Teil ihres Wesens, ein biographisches Dokument, fern von Phrase und Wortprunk, und in einer einzigen Zeile wertvoller als Bände von Goldschnittlyrik.

Ofter entläßt er seinen Spott und Ärger in scharfen Epigrammen. Seinen Kritikern gilt:

„Mein Wissen ist gegen das eure ein Kind,
fern sei, daß ich es leugne,
Nur daß eure Gedanken fremde sind,
Die meinen aber eigne.“

Und die schnöden, unsaubereren Rezensenten Moriz Saphir und Bäuerle, deren Bildnisse in einem Schaukasten neben einander ausgestellt waren, sticht er mit der Zeile ab:

„Die Ähnlichkeit ist unbestritten.
Nur fehlt der Heiland in der Mitten.“

Grillparzers künstlerischem Bilde wären neue Züge kaum hinzuzufügen. Was er uns sonst beschert, fast nur Dramatisches, sind eben so viele Spiegelungen seiner großen dichterischen Persönlichkeit. Zwar mit „König Ottokars Glück und Ende“, jenem von der böhmischen Partei bitter angefeindeten Trauerspiel, betrat er insofern fremdes Gebiet, als er, der mit seinen Stoffen sonst frei schalten konnte, hier durch die Rücksicht auf die leicht kontrollierbare Wahrheit der vaterländischen Geschichte eingeengt wurde. Und der Erfolg bewies auch nur, daß er trotz des mächtig vorstürmenden ersten Aktes und einiger meisterlicher Charakteristiken die Hindernisse nicht zu besiegen vermocht hatte. Als nun gar die böhmischen Umtriebe zunahmen und auch die Deutschen ihn und damit die nationale Sache nicht schützten, wurde ihm das endlich auch von einem Verbot ereilte Werk so verleidet, daß er sich beleidigt und fast gelähmt in die Stille zurückzog. Vergebens fragte er, was er denn noch dichten solle, wenn der patriotische Ottokar verboten wurde und von seinen Landsleuten unbeachtet blieb. Da faßte ihn der Grimm, den er in einem Gedicht Luft machte, das er aber, bezeichnend genug, nicht veröffentlichte. Er

schmiedet nur Pfeile und verschließt sie in seinem Köcher: dieser Grillparzer Österreichs, der frei und stolz empfindet und seine Kraft doch ängstlich im Zaum hält, der von der 48er Revolution nichts anders zu sagen wußte als „Abwarten“, der ein schlechtes Regiment geändert zu sehen wünschte und doch riet, nichts zu unternehmen, was eine Änderung herbeiführen konnte, aus Furcht, das Feuer, das das faule Holz verzehren soll, möchte den ganzen Wald vernichten.

Seine Abwendung von der Welt und vom Theater wurde noch ärger, als seine feine und heitre Komödie „Weh dem, der lügt“ im Burgtheater März 1838 abgelehnt wurde. Da verschwand er vollends, und allmählich vergaß man ihn. Nur selten schrieb er, wie die Gelegenheit es brachte, ein scharfes Streitgedicht. Ein Tagebuch, das er in den vierziger Jahren führte, verrät einen gefaßten Sinn, der von der Welt nichts mehr will. Still und schweigsam harrte er in seiner kleinen Wohnung im vierten Stock, bis er seinen Werken, wie er glaubte, folgen würde. Katharina Fröhlich und ihre Schwester, alternd und schon halb ergraut, schlossen sich ihm an. Es war eine kleine, abgeschlossene, altertümliche Welt mitten in dem regen bunten Treiben der Bhäafenstadt. Zwar die Dichter, Künstler, und Gelehrten erinnerten sich seiner noch, aber für das Volk war er verschollen, ein lebendig Toter. Da lenkte, in den fünfziger Jahren, Laube als Direktor des Burgtheaters die Augen auf ihn zurück. Eins seiner Dramen nach dem andern wurde lebendig — er erstaunte und schüttelte ungläubig den Kopf, als er von dem Jubel hörte, den sie entfesselten. Er traute sich nun nicht aus seiner Enge heraus und vermied jede öffentliche Feier seiner Person. Aber Österreich liebte ihn als seinen größten Dichter, und Deutschland begriff, daß er auch zu den feinen gehörte. Selbst das einst geschmähte und verworfene „Weh dem, der lügt“ wurde im Theater bejubelt. Da kam der achtzigste Geburtstag, und alle Welt drängte in das bescheidene Stübchen des Greises. Kaiser Franz Josef nannte ihn den gefeierten Dichter, den echten Patrioten, und alle Großen im Reiche, in Kunst und Wissenschaft, Alter und Jugend, Mann und Weib wollten ihn ehren. Es wurde dem Gebrechlichen zu

viel: „Die Guldigungen, die mir dargebracht werden, betäuben mich“; „Mir ist, als ob ein Wolkenbruch auf mich niederregnete“. Und „Es ist viel zu spät“ fügte er hinzu. „Die Menschen sind nicht klug. Der hundertste Teil von dem, was sie mir jetzt wohlwollend antun, hätte mich in meinen jungen Jahren vollauf erquickt und zu neuer dichterischer Arbeit aufgemuntert. Jetzt sind es doch nur die letzten Gnadenstöße, die man mir versetzt“.

Am 21. Januar 1872 kam der Tod sanft und still, fast schmerzlos. Mit der Pracht eines Fürsten wurde der Archivarius bestattet, der im Leben so viel hatte entbehren müssen, und in dessen Werken etwas von dem ewig jugendlichen Geist jener großen Dichtungen steckt, die über die Wirklichkeit hinweg zur Wahrheit vorgeedrungen sind. —

Als man 1859 Schillers hundertsten Geburtstag feierte, schrieb Grillparzer: „Wenn meine Arbeiten nur irgend einen Wert haben, so haben sie ihn dadurch, daß ich immer den Weg gegangen bin, den Schiller uns Deutschen für lange, lange Zeit, wohl gar für jede künftige vorgezeichnet hat“, und an anderer Stelle preist er den Dichter, „der immer natürlich sei und dessen Übernatürliches immer ein solches sei, welches durch sein Vorkommen zu allen Zeiten sich als ein in der Menschennatur unaustilgbar Begründetes darstellt“. Als nun alle Deutsche vor einigen Jahren Grillparzers hundertjährigen Geburtstag begingen, geriet mancher, der sich in naturalistischer Theorie verrannt hatte, in Verlegenheit, wie er ihm die schuldige Ehrfurcht erweisen sollte, und in dieser Verlegenheit entstand die Phrase: Grillparzer habe weiter geführt, was Goethe und Schiller begonnen und das leidenschaftliche, rein naturhafte Leben im Menschen stärker als jene betont. Aber die Kunst wandert doch nicht wie ein Strickstrumpf von Hand zu Hand, und der eine Dichter läßt nicht dem andern ein halbfertiges Werk zurück, damit er es vollende.

Vollzüge sich wirklich in der Kunst ein „beständiger Entwicklungsprozeß“, auf welcher Höhe ständen wir dann heute. Jeder wahre Künstler ist vielmehr ein Ganzes für sich — nur die Stoffe trägt die Zeit ihm zu, und er tut wohl, sie nicht abzulehnen. Zwar hat, historisch betrachtet, auch die moderne

naturalistische Bewegung eine gewisse Berechtigung, denn die Geschichte der Kunst ist nichts als ein Auf und Ab, wie die alles Menschentreibens. Aber wie die Mythe erzählt, daß aus dem Ozean, in dem sich Well' auf Welle hebt und senkt, auf dem der Erwerb auf schnellen Schiffen dahinjagt, auf dem Schlachten geschlagen werden und Piraten ihr Handwerk treiben, und dessen Tiefe von Ungeheuern wimmelt, — die Göttin der Schönheit aufgestiegen sei, das herrlichste Weib, das Erd und Himmel kenne, die Ewige und immer Siegreiche —, so gewiß bleibt auch sie allein die höchste Blüte und Gipfelung in dem Wellenreich der Kunst: Und ihr hat Grillparzer auf seine Weise gedient. Es gibt viele Formen, und jeder wahrhafte Dichter und Künstler kann kommen, in welcher Gestalt er will: idealistisch, realistisch oder wie man es nennen mag — aber der Geist ist stets einer: der anti-naturalistische Geist, für den alles Geschehen nur ein Symbol ist und der keine Wahrheit kennt, die nicht auch Schönheit ist.



Grillparzer als Lyriker.

Als in Goethes „Götz“ der junge Franz von Adelheids Schönheit schwärmt, noch in der Erinnerung seiner Sinne kaum mächtig, hingerissen wie ein Trunkener, — als er sie malt, den feinen lauernden Zug um Mund und Wange, Adel und Freundlichkeit auf der Stirn, das von den dunklen Haaren gehobene, blendende Licht ihres Antlitzes, ihres Busens, da fällt ihm Weislingen lächelnd in die Rede: „Du bist darüber gar zum Dichter geworden“, und Franz ruft aus: „So fühl' ich denn in dem Augenblicke, was den Dichter macht, ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz.“ Man möchte für Weislingen und den feurigen, verliebten Jungen hinzufügen: natürlich nicht den Dichter schlechtweg, sondern den lyrischen Dichter. — Und wir sollen nun neue Formeln finden für das Unausprechliche, so oder so müsse der Hauch der Seele beschaffen sein, der im lyrischen Liede tönt, so der Erguß eines vollen, „ganz von einer Empfindung vollen“ Herzens? Das Wort ist ein kläglicher Nothbehelf, die Seelen einander zu nähern! Der große Dichter hat Recht: „Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr.“ Und nie war ich mir der Widrigkeit ästhetischer Spekulation stärker bewußt, als wenn ich das Wesen eines Lyrikers, eines lyrischen Gedichtes bezeichnen sollte. Gleicht solch ein Versuch nicht dem Streich der guten Schildbürger, die das Sonnenlicht in Säcken fangen wollten, um ihr Rathhaus zu erleuchten, dem sie die Fenster einzusetzen ver-

gefessen hatten? Mit der Tätigkeit der Dramaturgen steht es nicht annähernd so schlimm. Der sammelt, wenn er der Technik des Schauspiels nachspürt, zwar auch nur Skelettknochen, aber aus ihnen läßt sich so ungefähr doch der Organismus erkennen, das Fleisch, das die Knochen umkleidet und das Leben, das in ihnen gezeit und gebebt. Aber was hat derjenige in Händen, der ein lyrisches Gedicht zergliedern will? Wir besitzen keinen auch nur annähernd faßbaren, festen Maßstab für Wesen und Wert eines lyrischen Gedichtes, und gesetzt einmal, ein Kritiker fände Goethes Nachtlied „Über allen Gipfeln ist Ruh“ abscheulich, langweilig, oder was sonst — auf welche Gründe gestützt könnten wir ihm widersprechen? Über ein Drama läßt sich um des Verstandesmäßigen und Planvollen, das ihm beigemischt ist und sein muß, reden und streiten; um seiner Konstruktion und Architektur willen stellen sich, wenn wir uns mit ihm befassen, mit den Begriffen auch die Worte ein — aber der Zauber eines lyrischen Gedichtes ruht ganz in ihm selbst. Wir genießen ihn, wie einen süßen Trunk oder den Duft einer Blume; rein umschreiben läßt er sich niemals, denn er ist so spezifisch wie der Geruch der Rose oder der Nelke. In jenem Gespräch Weislingens mit seinem Knappen bemerkt der Ritter auch kühl und trocken von der Circe, die ihn dereinst verderben soll: „Ich habe viel von ihrer Schönheit gehört“, und Franz fällt ihm ein: „Gehört? Das ist eben, als wenn ihr sagtet, ich hab' die Musik gesehen“. Er hat Recht. Und solch ein Uding ist es im Grunde auch, über ein lyrisches Gedicht oder eine Blume zu schwätzen. Man geht in den Garten und athmet sie ein, man liest das Gedicht oder hört es. Nur Wegweiser kann ich hier sein und höchstens noch die Dienste eines Botanikers zu leisten versuchen. Der kennt Klassen und Arten, und würde dem Unbestimmbaren durch Negationen und Vergleichen beikommen. Wenn er beispielsweise über die Tuberoze — gesetzt einmal, wir kennten sie nicht — alles Begreifliche vortragen hätte und wir nun wissen wollten, wie sie duftet, dann würde er sich vielleicht sagen: sie mischt den weichlichen und ekstatischen Geruch der Lilie mit dem scharfen und pikanten des Jasmins und einem kleinen Zusatz von Salep, den wir als Kinder

oftmals widerwillig haben schlucken müssen. — Ein anderer Weg der Verständigung würde ihm nicht offen stehen, und so übel be-
rufen das Vergleichen in der Kunstkritik auch ist, es bleibt schließ-
lich doch dem Undefinierbaren gegenüber, das sich in eine Formel
nicht pressen läßt, das einzig mögliche Mittel, um ein Stückchen
Land zu gewinnen, auf dem wir stehen können. Und finden wir
uns auf ihm zusammen, dann weckt wohl auch der dichterische
Hauch, der Erguß des vollen, „ganz von einer Empfindung vollen“
Herzens, dieselben Gefühle in uns, und seine Lyrik strömt für
uns alle den gleichen Duft aus wie ein Blumentelch.

Grillparzer, der nicht nur einer der größten Dichter, sondern
auch einer der tiefsten Denker war, hat auch über Lyrik manches
durchsichtige und treffende Wort geschrieben. In den Beiträgen
zu seiner Selbstbiographie äußert er den Vorsatz, der Verstandes-
und Meinungspoese seiner Zeit nicht nachzugeben, sondern das
Bild, die Gestalt, Gefühl und Phantasie festzuhalten und der
Unmittelbarkeit der Anschauung zu gehorchen, die spliterrichtende
Kritik möge dazu sagen, was sie wolle; er nennt das eigentlich
Lyrische das ungekünstelt Natürliche und wirft der Lyrik der
dreißiger und vierziger Jahre vor, sie werde prosaisch, indem sie
sich zum Gedanken erhebe, statt in der Empfindung zu bleiben.
Ein andermal klagt er, daß sie kein Fluß sei, in welchem man
schwimmen könne, sondern ein Weiher, durchrankt von Wasser-
pflanzen, gestockt von Gedankenstämmen, besandet mit Niederschlag
aller Art, so daß es ohne Waten nicht abgeht. „Man kann darin
allerdings noch baden“, fährt er fort, „aber schwimmen nicht.
Und es schwimmt sich so erquicklich unter Gottes freier Luft ohne
Arg und besonders ohne Nachdenken“. Überall derselbe Gedanke,
daß das Urelement der Lyrik das Gefühl ist, alles andere, Re-
flexion, Gesinnung, Charakter nichts als ein Hindernis für das
freie Fluten des poetischen Stroms. Und noch einem andern
Gedanken, der jedem künstlerisch-empfindenden Menschen ohne
weiteres einleuchtet, leiht er sein helles, klingendes Wort: „Inhalt!
Inhalt! Was kann der Dichter für einen Inhalt geben, den ihm
der denkende, der fühlende Mensch nicht überbietet! Aber die Form
ist göttlich. Sie schließt ab, wie die Natur, wie die Wirklichkeit.

Durch die Form beruhigt die Kunst und ist allem Wissen überlegen“. Und die Form muß, wie in aller Kunst, auch in der Lyrik erst hinzukommen, um den Odem der Seele zum Tönen zu bringen und die Empfindung zum Kunstwerk zu verwandeln: wie die Harfe, durch die der Windhauch fährt. „Die Form ist göttlich“, sagt Grillparzer. Eine seiner scharf gespitzten Reien lautet: „Prosa spricht, die Dichtung singt.“ — Wenn nun ein Poet so über Dichter und Dichtung redet, in der Form das Höchste, Entscheidende für die poetische Wirkung erblickt, und in der Lyrik vor allem, wie Weislingens Franz: Empfindung, Gefühl, den Erguß eines vollen, ganz von einer Empfindung vollen Herzens sieht und sucht, dann haben wir allen Grund, aufzuhorchen, und fragen unwillkürlich: Hat er gedichtet, wie er gedacht?

In Grillparzer berührten sich zwei Welten. Dem sichersten Beherrscher der dramatischen Technik, der Plan und Ziel des Dramas nie aus dem Auge verlor, eignete die zarte, sensitive Seele des Lyrikers in dem hellseherischen Erfassen des Weiblichen, das gleichsam die dramatische Verkörperung der Lyrik ist. Goethe war er verwandt, der kein Dramatiker, Schiller, der kein Lyriker war. Denn darüber kann es, wenn einmal die Melodie gewordene Empfindung das Wesen der Lyrik ist, keinen Zweifel mehr geben. Nicht als sollten aus einer systembildenden Grille alle jene Dichtungen, in denen der Hauch der Seele, einmal den Lippen entflohen, schwere stoffliche Atome aufnimmt und mit sich führt, Grundsätze, Gesinnungen, Reflexionen, verworfen werden; aber in dem rein lyrischen Strom sind es doch, nach Grillparzers Vergleich, fremde Gebilde, die ihn einengen, so daß man allenfalls darin noch baden, aber nicht mehr schwimmen kann. Von solchen Niederschlägen ist die Schillersche Lyrik voll, nur hat das Ideenhafte den dichterischen Ausdruck in ihr nicht darniedergehalten und verkümmert.

Grillparzer sagte einmal: „Die Empfindung hat bei mir immer eine vorherrschende Neigung zum Formlosen. Das Formgeben bringt mich dem Verstande näher als billig.“ Neigte er also als Lyriker doch der Schillerschen Art mehr zu als der Goethes?

Bei Schiller war die Lyrik an das Dramatische gebunden. Schwach im poetischen Ausdruck der reinen Empfindung, wenn er mit der eigenen Zunge redete, liebte er die lyrische Form im Gewebe seiner großen Dramen und sang gern durch den Mund seiner Geschöpfe, der Räuber, Karls, Amaliens, Theklas, des Tellknaben. Die Chöre der „Braut von Messina“ wirken in dem Klangreiz, der Pracht und Majestät der Worte wie gesprochene Musik. Noch inniger durchdringen sich in den Tragödien Lyrisches und Dramatisches im Charakter seiner poetischen Sprache, und auf den Gipfeln der Handlung schießt bei ihm das Mark, das den Baum schwellt, in ein dichtes Gehänge lyrischer Blüten aus. Man denke an den Gruß, den Maria Stuart den Wolken nachruft, an den Prolog der „Jungfrau“ und die wehmütigen Strophen „Frommer Stab, o hätt ich nimmer mit dem Schwerte dich vertauscht“, an Theklas Schwärmerei „Das ist das Los des Schönen auf der Erde“. Grillparzer hatte seiner Bertha in der „Ahnfrau“ ein Lied bestimmt:

„Nacht umhüllt mit wehendem Flügel
Täler und Hügel, ladend zur Ruh“,

Sappho feiert die „Golden-thronende Aphrodite“, über Heros, Kreusas und Medeens Lippen gleitet ein Lied, ein feierlicher Chor weiht die Priesterin der Liebesgöttin und unter dem Gesang der halbdunklen, traumwandelnden Worte des Derwischs zur Harfe entschlummert Rustan. Auch abgesehen von diesen eingestreuten Liedern, treibt ihm das Wort melodische Blüten. Rustan, der, von dem Alp befreit, die Sonne aufsteigen sieht, strömte sein volles ganz von einer Empfindung volles Herz aus:

„Sei begrüßt, du heil'ge Frühe,
Ew'ge Sonne, sel'ges Heut',
Wie dein Strahl das nächt'ge Dunkel
Und der Nebel Schar zerstreut,
Dringt er auch in diesen Busen
Siegend ob der Dunkelheit.
Breit' es aus mit deinen Strahlen,
Senk' es tief in jede Brust:
Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden

Und die sturmbefreite Brust!
 Und die Größe ist gefährlich
 Und der Ruhm ein leeres Spiel,
 Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
 Was er nimmt, es ist so viel."

Diese Worte sind aus einem ganz andern Genius als dem Schillers geboren, mit dessen Ideen und Gefühlswelt sie sich ebensowenig wie mit dem Tonfall seiner Rede berühren; aber über die Verwandtschaft des Prinzips beider (wenn das Wort hier am Platze ist), des lyrischen Ausklangs dramatischer Krisen, ist man sich wohl einig.

Grillparzer wie Schiller bedurften des dramatischen Befehls, um in lyrischer Zunge zu reden. Aber im innersten Kerne weiblicher, lyrischer, Goethe'scher geartet als Schiller, müßten Grillparzers vom Drama gelösten, rein subjektiven, lyrischen Ergüsse die Charakterzüge der Lyrik unverfälschter als die Schillerschen tragen. Im strophischen Gedicht hatte Schiller noch ein kleines Feld gefunden, wohin er den Überschuß seines dramatischen Materials retten konnte: die Ballade. Dahin hat es Grillparzer nie gedrängt. Aber sein Wort „das Formgeben bringt mich dem Verstande näher als billig“, läßt doch ahnen, daß er die Hinneigung, wenn nicht zum Ideenhaften und zur philosophischen Spekulation, so doch zur Reflexion mit seinem Vorgänger teilte. Andererseits offenbart sich sein dramatisches Naturell auch in Gedichten, in dialogischer, also dramatischer Form, und in zahllosen dramatischen Ansprachen, die dramatischen Charakter tragen. Es sind echte Grillparzerworte, die in dem dramatisch gestalteten Gedicht „Am Sarge Beethovens“ Mozart dem zagenden Meister zuruft, der in den Chor der Unsterblichen eingeht:

„Wer auch Richter über dir?
 Starke Könige der Seelen,
 Lassen wir vom Volk uns wählen,
 Doch, gewählt, gebieten wir.
 Und das Kunstwerk, gleich dem Glauben,
 Ob man flügelt, was man lehrt,
 Läßt es sich kein Jota rauben,
 Hat's durch Wunder sich bewährt.

Drum tritt ein, sei nicht beklommen!
 Gleich den Besten sei geehrt!
 Es ist dein, was du genommen,
 Und dein Wagen ist dein Wert."

Ein echtes Monodram ist jenes Meisterwerk dichterischer Charakteristik auf dem Grunde einer klar vor uns aufgestellten Szene „Der kranke Feldherr“:

„Er ist verwundet, tragt ihn aus der Schlacht!
 Ein tapf'rer Kämpfe war's, ein fühner Führer,
 Der vorfocht in der finsterlinge Schar.
 Nun aber traf ein Pfeil des Lichtgotts ihn
 Und fuhr mit Macht hindurch bis dahin, wo
 Tief unter Herz und Brust sich Leber, Milz
 Und Magen, Galle, Nieren, tier'scher Greu'l
 Und doch der Sitz des Lebens solcher Herrn,
 Mit schicksalschwangern Windungen begegnen."

Und wie er den allmächtigen Staatsmann, der bewußtlos auf dem Lager liegt, zeichnet, die hohe Stirn — „im Venusdienst gebleicht“ nennt er sie an einer anderen Stelle — den Stolz, die Eitelkeit, „gelagert in den hochgezog'nen Brauen“, das Herz, das trotz allem aus den feinen Zügen spricht; wenn er ihm das Urteil fällt und das Nichtwort der Allmacht verkündet, die

„den Frevler aufgreift von der frommen Erde,
 daß mit dem Tier er fresse grünes Gras“ —

wie meisterlich ist das alles bis zu dem grausam-kalten Schluß:

„Das war so Einer, dünkt mich. Hebt ihn auf,
 Besorgt und pflegt, wenn nicht, begrabt ihn:
 Denn, ob nicht tot, er lebt doch auch nicht mehr."

Aber das ist kein lyrisches Gedicht. Auch jenes berühmte „An Radetzky“ stürmt mit dramatischer Lebendigkeit wie ein alter Haudegen mit verhängtem Zügel auf den Helden ein, um den Säbel vor ihm zu senken und ihm Dienst und Leben zur Verfügung zu stellen:

„Glück auf, mein Feldherr, führe den Streich!
 Nicht blos um des Ruhmes Schimmer,
 In deinem Lager ist Österreich,
 Wir andern sind einzelne Trümmer."

Und jene prachtvollen Verse:

„Gemeinsame Hülf' in gemeinsamer Not
Hat Reiche und Staaten gegründet;
Der Mensch ist ein Einsamer nur im Tod,
Doch Leben und Streben verbündet.“

Das ist nicht aus der Seele des verschüchterten kleinen Hofrats geflossen, der krittelnnd seitab stand, wenn sich eine Menge zusammenfand; glühende Vaterlandsliebe hat ihn zum Recken umgeschaffen; aus diesem Gedicht funkeln ein paar leuchtende Blauaugen, und die kochende Brust möchte den Harnisch sprengen.

Metternich? Radetzky? Wie weit ab liegt diese Welt der Politik und Parteiungen von der des friedvollen Goethe'schen Gedichtes „Über allen Gipfeln ist Ruh'“! Nun ist zwar die Lyrik nicht nur Friede und Liebe — jeder Affekt, auch Nationalgefühl und Heimatsliebe kann ihre Saiten tönen machen. Aber mit der Politik geraten wir in jenen von Grillparzer selbst so scharf und doch poetisch gekennzeichneten Weiher, sehen uns der gar nicht seltenen Tatsache gegenüber, daß ein Genius anders denkt als schafft, daß Theorie und Praxis in ihm auseinanderklaffen, und daß sich jene Meinungs-, Gedanken- und Gesinnungspoesie bei Grillparzer erstaunlich oft, die reine Lyrik dagegen selten findet. Die unpoetischen Elemente durchwuchern und stauen den dichterischen Strom. Die Reflexion wird bei ihm zur Empfindung, die Empfindung wandelt sich dem einsamen, grübelnden Manne zur Reflexion, lyrisch geschwellt, von poetischen Einzelheiten strotzend, aber doch zur Reflexion. Das Hamlet-Weid seines Lebens offenbart sich hier: er denkt, wo eine naive, glückliche Natur rasch zugreifen, genießen, handeln oder dichten würde. Und wie er von sich sagt, daß er beim Denken einen solchen Grad von Verstandesgemäßheit fordere, daß sein Geist von Natur aus dabei alles zurückstoße, was von der Einbildungskraft hergeholt sei — so erweist er die Richtigkeit dieser scharfen Selbstbetrachtung auch in den Gedichten, wo der Verstand zuzeiten so stark vorherrscht, daß er Empfindung und Poesie verscheucht. Dann „singt“ auch bei ihm die Dichtung nicht mehr, dann „spricht“ nur noch die Prosa. Auch über seine Liebe hat er zu viel gedacht.

Seine Seele gab sich dem Augenblick nur selten hin und schwamm nie im vollen Strom der Neigung. Er stellte sich über seine Empfindungen, zerlegte sie, und entzweite sich mit ihnen wie ein Dramatiker. Er lebte ein Doppelleben. Es ist fast unheimlich zu lesen, wie er der armen Mutter der Marie Biquot, die ihn so heiß geliebt und die „ihren Tasso“ sterbend noch den Thyrigen an's Herz gelegt, — wie er den Schmerzausbrüchen der Frau, ihren rührenden Mutterworten, trotzdem sein Gefühl sprechen möchte, fremd, wie ein Kritiker gegenübersteht. Sein ganzes Verhältnis zu Katharina Fröhlich ist nur die Verkörperung dieser kritischen Spaltung seiner Natur.

Grillparzer hat Österreichs Geschick am Herzen getragen, und brünstig, „kindisch“ (sagt er selbst) sein Vaterland geliebt. Und doch konnte er sich ungetheilten Herzens weder rechts- noch linkswärts werden. Er klagte über den schändlichen Geistesdruck, den er darum nicht weniger empfand, weil ihm nicht jedes Mittel recht war, ihn abzuschütteln, — aber fühlte sich 1848 doch zur Passivität verdammt. Seine Überzeugung nannte er, als die allgemeine Gährung sich endlich entlud und die Barrikaden zwischen Volk und Regierung aufsteigen, das Gegenteil der allgemeinen Begeisterung; und er erachtete keinen Zeitpunkt für die Freiheit ungünstiger als den, den der Zeitgeist sich doch nun einmal gewählt. In dieser Zwickmühle zwischen Empfindung und Kritik entstanden so breitgefügte Gedichte wie „Vorzeichen“ und „Dem österreichischen Reichstag“. Dort finden wir ihn noch auf Seiten der Opposition wie in älteren Dichtungen, „Warschau“, „Rußland“ und dem von Auersperg'scher Kraft erfüllten „Kaiser Josefs Denkmal“ — hier schwenkt er in das Lager der Regierung und der Reaktion zurück. Mitten inne steht das aus dem März des Revolutionsjahres stammende liedartigere „Mein Vaterland“, das Österreich auf seinen neuen Wegen begrüßt und doch ängstlich besorgt vor dem Mißbrauch der Freiheit warnt. In dem „österreichischen Reichstag“ findet sich die Strophe:

„Wie du die Bildung aufnimmst, sie erfast,
Das macht den fremden Geist in dir lebendig,
Das bunte Wesen, es vermehrt die Last,
Ein Tor ist, wer gelehrt und nicht verständig.“

Jedes Melos ist daraus entwichen, ganz wie aus der langen Philippika, die er im Jahre 1850 „Den Fortschrittmännern“, nicht nur den Politikern, sondern denen im Reiche des Wissens und der Dichtung zurnst:

„Ein Enkelvolk, das sich um euch bewegt,

 Das, von den Worten führend zu den Sachen
 Und nur, was ist, als wirklich sprechend an,
 Sich etwa gar erfrecht euch auszulachen,
 Als wenn ihr viel geschwätzt und nichts getan,“

mit dem bösen Satz:

„Wenn ja ihr etwas unbegreiflich findet,
 Ist's, daß so lang man's unbegreiflich fand.“

Das unkünstlerische Wesen der Polemik hat sich hier an Dichter und Gedicht gerächt. Etwas anders gewandt, in Prosa umgeschmolzen, hätten diese und manche ähnlich geartete Schöpfungen in ihrer meisternden Art, in ihrer eigentümlichen Mischung von Rhetorik und Satire, Poesie und Kritik, von feurigen Lippen verkündet, unwiderstehliche Reden werden müssen. Aber Dichtungen sind es kaum mehr. Und doch erblüht dem großen Poeten auf demselben Acker mühelos ein reines Erzeugnis der Natur — „Ein altes Lied“ hat er es genannt —:

„Als ich noch ein Knabe war,
 Rein und ohne Falte,
 Klang das Lied mir wunderbar,
 Jenes „Gott erhalte“.

Selbst in Mitte der Gefahr,
 Von Getös' umrungen,
 Hört' ich's weit entfernt, doch klar
 Wie von Engelzungen.

Und nun müd' und wegeskrank,
 Alt, doch auch der Alte,
 Sprech ich Hoffnung aus und Dank
 Durch das „Gott erhalte“.

Das prunkt nicht im Mantel großer und stolzer Gedanken, das spricht nur schlicht und innig eine einfache Empfindung aus, die ein jedes Kind jedweden Volkes versteht: denn das National-

gefühl ist ein Naturtrieb, wurzelecht wie die Liebe zu denen, die gleichen Blutes mit uns sind. Darum klopft auch ein solches, echt lyrisches Lied, mit der Wahrhaftigkeit seines Naturlauts an jedes Herz, einerlei, ob schwarzgelbe oder schwarzweißrote Fahnen über uns wehn. Auch die Verehrung, die Grillparzer dem Herrscherhause entgegenbrachte, — der unverfälschte Ausdruck seines durch und durch wahrhaften Sinnes — hat einen gleich ergreifenden und überzeugenden Ton nie gefunden. Aber es ist doch, als hielte in den meisten dieser Gedichte der Respekt den Dichter darnieder. Er verbeugt sich zu tief, aber nur aufrechten Hauptes kann man fingen.

Des Dichters Blick wird freier und weiter das Feld für den Lyriker in ihm, wenn er sich über die Grenzen seines Landes hinaus auf den Boden der Geschichte begibt. Der Parteigeist verstummt vor den Gräbern der Toten auf dem historischen Trümmerfeld. Im großartigen Trochäenschwung begrüßt er, noch ein Jüngling, die Ruinen des Campo Vaccino, und man glaubt das glänzende Pathos der „Kassandra“ und des „Siegesfestes“ zu hören, wenn man den Versen begegnet:

„Warum in dies Feld der Leichen
Ist, Septimius Sever,
Eingang dies dein Siegeszeichen?
Ausgang dünkt es mich vielmehr,“

und der Strophe:

„Hat der Bruder dich erstochen,
Remus mit dem weichen Sinn,
Sieh' vom Schicksal dich gerochen:
Er, sein Reich, gleich dir dahin!
Dort, in seines Tempels Hallen
Wie in deinem, Mönche-Zug!
Horch, des Küsters Glöcklein schallen!
Dünkt die Rache dir genug?“

oder der Stelle:

„Deine Größe ist gefallen,
Und die Großen sind's mit dir,
Eingestürzt sind deine Hallen,
Eingebrochen deine Zier.“

Ein mildes Versöhnungswort spricht er über der Gruft von
Sankt Helena:

„Das Fieber warst du einer Kranken Zeit,
Bestimmt vielleicht, des Übels Grund zu heben,
So flammtest du durch's aufgeregte Leben!
Doch wie des Krankenlagers Ängstlichkeit
Dem Fieber pflegt der Krankheit Schuld zu geben,
Schiest du allein der Feind nur aller Ruh
Und trugst die Schuld, die früher war als du.“

Auch in dem Gedicht „Rußland“ gedenkt er des toten
Imperators:

„Als noch der Mann, dem nun die grünen Gräser
Auf Helena die Schlummerstätte bau'n,
Als er noch stand, der Allmacht Zornverweser,
Da waren sie wie Lämmer anzuschau'n.
Da krochen sie um des Gewalt'gen Füße,
Da lechzten sie nach Freiheit und nach Licht:
Da boten sie der Menschheit Freundesgrüße,
Nicht nur das Recht, auch göttlich schien die Pflicht.“

Es ist noch nicht das reine Element, wo dem geborenen
Lyriker wohl ist, aber es ist doch schon ein vollrauschender, dichterischer
Wortstrom, in dem sich schwimmen läßt.

Reiselust und Wandervonne rufen dem Dichter noch
freiere, lyrischere Klänge wach. Frisch und feurig, voll jugendlicher
Hoffnung und Schwärmerei bricht er (am 8. März 1819)
in den Ruf aus:

„Gelobt sei Gott! Die Stund' ist da!
Den Wanderstab in die Hand!
Zu dir hin geht's, Italia,
Du hochgelobtes Land.

Der Pilger zieht mit Hut und Stab
Zum heil'gen Grabe weit,
So zieh' auch ich zu deinem Grab,
Du heil'ge entschlafene Zeit!

Und wie der Pilger auf seiner Brust
Reliquien trägt nach Haus,
So trag auch ich in meiner Brust
Mir heilige Reste heraus.

Die letzten Tropfen vom Wunderborn,
Der einst so reichlich quoll,
Ein Fünkchen von deinem Götterzorn,
Du göttlicher Apoll!

Den Abdruck, Weltgebieter Zeus,
Von deiner Majestät!
Vom Dichterbaum ein Lorbeerreis,
Der Maro's Grab umweht."

und was des Herrlichen mehr ist.

Die trüberen Töne in der „Reiselust“ aus den „Tristia ex Ponto“ — aus des Dichters schwersten Tagen 1825—1834 — sind in ihrer gelassenen Stimmung von nicht minder tiefer Wirkung, wenn sich hier auch schon einige Prosaismen einschleichen:

„Der Gesichtskreis ist erweitert,
Der Gesichtspunkt ist verrückt;“

und erst aus dem „Abschied von Wien“ spricht trotz seines berühmten Schlagwortes vom „Capua der Geister“ und der feinen und geistvollen Beobachtung:

„Man lebt in halber Poesie
Gefährlich für die ganze,“

mehr bedächtige Erwägung als unmittelbare Empfindung.

Herrlicher tönt die lyrische Feier des Dichters, wenn die Kunst, seine geliebte Musik, sie berührt! In einem meisterhaft entworfenen und festgehaltenen Bilde zeichnet er Clara Wieck-Schumann nach dem Vortrag der Appassionata: ein Schäferkind, das sinnvoll gedankenlos, wie Mädchen sind, am Meeresstrand spielt und zu dem demantharten Schrein den Schlüssel findet, den der Meister grollend ins Meer versenkt hatte. Eine zarte und keusche Empfindung spricht aus dem rührenden Gedicht „Am Grabe Mozarts des Sohnes“:

„So bist du endlich hingegangen,
Wohin der Geist dich ewig zog,
Und hältst den Großen dort umfangen,
Der adlergleich zur Sonne flog.

Daß keiner doch dein Wirken messe,
Der nicht der Sehnsucht Stachel kennt;
Du warst die trauernde Zypresse
An deines Vaters Monument.

Wovon so viele einzig leben,
 Was Stolz und Wahn so gerne hört,
 Des Vaters Name war es eben,
 Was deiner Tatkraft Keim zerstört.

Begabt, um höher aufzuragen,
 Hielt ein Gedanke deinen Flug:
 „Was würde wohl mein Vater sagen?“
 War, dich zu hemmen, schon genug.

Und war's, zu schaffen, dir gelungen,
 Was manchen andern hoch geehrt,
 Du selbst verwarfst es, kaum gesungen,
 Als nicht des Namens Mozart wert.

Nun öffnen sich dem guten Sohne
 Des großen Vaters Arme weit,
 Er gibt, der Kindestreu zum Lohne
 Ein Teilchen dir, Unsterblichkeit.

Der Name, dir ein Schmerzgenosse,
 Er wandelt sich von heut in Glück,
 Tönt doch von Salzburgs Erzholoffe
 Ein Echo auch für dich zurück.

Wenn dort die Menge sich versammelt,
 Ehrfürchtig Schweigen alle bannt,
 Wer dann den Namen Mozart stammelt,
 Hat ja den deinen auch genannt.“

In diesen wundervollen Worten hat sich auch das Wenige, was ihnen aus der Gedankenwelt beigemischt ist, in des Dichters Mund noch zur Empfindung verwandelt.

So steigen wir, nicht auf chronologischem Wege, sondern wie auf einer Jakobsleiter, in immer reinere, von fremden Elementen freiere Regionen der Lyrik.

Die Natur ist auch Grillparzers wie Goethes Königreich — auch er besaß die Kraft, sie zu fühlen, zu genießen und „ihr in die tiefe Brust wie in den Busen eines Freundes zu schauen“. Und das „ungekünstelt Natürliche“, wie er das eigentlich Lyrische nannte, bewährt nun auch an ihm seinen Zauber: „Am Hügel“, „sanft von Steinen aufgeschichtet, die saftig Gras und Alpenmoos umzieht“, fühlt er „Geister sich herniedersinken“.

„Erinnerung kommt, der stillvertraute Zeuge
 Von dem, was einst das Glück mir hier verlieh,
 Und, wie geschloss'nen Aug's ich mich hinüberbeuge,
 An ihrer Hand die Poesie.“

Sie bleibt ihm getreu, ob er ohne symbolische Deutung sich, ganz nur ein Empfangender, dem Eindruck des Naturbildes überläßt, ob er ins eigene Herz und in das der Menschen blickt, die ihn umgeben, oder ob er sein Inneres sinnvoll in der Natur spiegelt und von innen nach außen, von außen nach innen die dichterischen Fäden spinnt. Es gibt in dieser Beziehung nichts Vollkommeneres, als den „Abschied von Gastein“. Es charakterisiert ihn auf das Trefflichste in seiner elegisch entsagenden Grundstimmung und gibt uns eine völlig restlose Durchdringung von Gefühl und Gedanken:

„Die Trennungsstunde schlägt und ich muß scheiden,
 So leb' denn wohl, mein freundliches Gastein!
 Du Trösterin so mancher bitt'rer Leiden
 Auch meine Leiden lulltest du mir ein.
 Was Gott mir gab, warum sie mich beneiden,
 Und was der Quell doch ist von meiner Pein,
 Der Qualen Grund, von Wenigen ermessen,
 Du liebest michs auf kurze Zeit vergessen.“

Denn wie der Baum, auf den der Blitz gefallen,
 Mit einem Male strahlend sich verklärt,
 Rings hörst du der Verwund'rung Ruf erschallen,
 Und jedes Aug' ist staunend hingekehrt:
 Indes in dieser Flammen glüh'nden Wallen
 Des Stammes Mark und Leben sich verzehrt,
 Der, wie die Lohe steigt vom glüh'nden Herde,
 Um desto tiefer niedersinkt zur Erde;

Und wie die Perlen, die die Schönheit schmücken,
 Des Wasserreiches wasserhelle Zier,
 Den Finder, nicht die Geberin beglücken,
 Das freudenlose, stille Muscheltier,
 Denn Krankheit nur und langer Schmerz entdrücken
 Das heißgesuchte, traur'ge Kleinod ihr,
 Und was euch so entzückt mit seinen Strahlen,
 Es ward erzeugt in Todesnot und Qualen;

Und wie der Wasserfall, des lautes Wogen
 Die Gegend füllt mit Nebel und Getos,
 Auf seinem Busen ruht der Regenbogen,
 Und Diamanten schütteln rings sich los;
 Er wäre gern im stillen Tal gezogen
 Gleich seinen Brüdern in der Wiesen Schoß,
 Die Klippen, die sich ihm entgegensetzen,
 Verschönen ihn, indem sie ihn verletzen.

Der Dichter so; wenn auch vom Glück getragen,
 Umjubelt von des Beifalls lautem Schall,
 Er ist der welke Baum, vom Blitz geschlagen,
 Das arme Muscheltier, der Wasserfall;
 Was ihr für Lieder haltet, es sind Klagen,
 Gesprochen in ein freudenleeres All,
 Und Flammen, Perlen, Schmuck, die euch umschweben,
 Gelöste Teile sind's von seinem Leben."

Ein Gedicht, wo Stoff und Form so harmonisch zu einander gestimmt wären, hat auch das oberste und letzte Reich, das Reich der Liebe, die doch die eigentliche Lebensflamme der Lyrik ist, dem Dichter nicht zugetragen. Zwar waltet hier in einigen Jugendgedichten das Gefühl frei und unbeschwert und ergießt sich in eitel Wohl laut, so daß ihnen zur lyrischen Vollkommenheit nichts fehlen würde. Dafür mangelt ihnen aber die eigenartige Signatur des Grillparzerschen Geistes. — Er hat seinen Stil in ihnen noch nicht gefunden. Dem „west-östlichen Divan“ könnte das holde Lied entstammen, das mit einem seiner größeren politischen Gedichte den Titel: „Vorzeichen“, gemein hat:

„Augen, meiner Hoffnung Sterne,
 Dioskuren meiner Fahrt,
 Schimmert nicht so hell und feurig!
 Denn, das kündet, sagt man, Sturm.
 Und so ist es auch: Er naht schon!
 Denn ich fühl's an meinem Leben,
 Meinem Schwindeln, meinem Wanken,
 Daß die Wellen schon empört;
 Überzieht sich noch der Himmel,
 Jener Himmel, wo ihr leuchtet,
 O, dann rettet mich kein Gott!“

Erst wenn er überlegt und zaudert, werden die Züge des Dichters erkennbarer: in der Schlußwendung der „Begegnung“, die eine Mädchengestalt reizvoll malt:

„So ging sie hin — doch vor dem milden Scheine
 Trat ich zurück, obgleich von Wünschen heiß.
 Der leichte Kahn, wie schön trägt er die Eine!
 Spräng noch ein Zweites zu — Wer weiß? wer weiß?“

Tritt der Dichter aber mit dem echten Grillparzer-Stil kenntlich vor uns hin, dann genießt er schon nicht mehr, dann hat das Schicksal ihm ein Gift in den Trank geträufelt, und er gedenkt der bitteren Meige, die in dem Freudenbecher zurückgeblieben. Eine „Berwünschung“ ruft er über die seltsame Frau, zu der ihn die Leidenschaft trieb und von der ihn das Grauen trennte,

„Ein Engel zwar, doch auch ein Tod zu schauen,
 Und wer da lebt, der hüte sich vor dir;“

und nicht die Jugend — Jugenderinnerungen müssen es sein, die wehmütige Rückschau auf unwiederbringliche Güter, Betrachtungen über ein verlorenes Glück, die ihn ganz sich selbst geben und, zum Kunstwerk gestaltet, sein eigenes Denkmal werden! Seine „Jugenderinnerungen im Grünen“ sind ein unerseßliches biographisches Dokument. Es äußert sich nicht in so zusammengefaßter, klassischer Form wie der „Abschied von Gastein“ — der Geist der Situation bildet sich hier seinen eigenen dichterischen Körper. Die Gedanken schwärmen in die Weite, durchdringen die Ferne, wollen die Summe eines an Enttäuschungen reichen Lebens ziehen und kümmern sich nicht darum, ob noch außer dem stillen Denker jemand da ist, ein Leser, der rascher zum Ziele zu kommen wünscht. Die Wahrhaftigkeit, Vollständigkeit und Gründlichkeit der Abrechnung gilt dem einsam Sinnenden mehr als die künstlerische Wohlgestalt, und wenn die unlyrische Länge seiner Gedichte ihnen oft gefährlich geworden ist — hier lauscht man mit verhaltenem Odem und möchte keine Zeile missen. Kein Brief, kein Tagebuch, nicht die feinste Anempfindung des Biographen wiegt jenes Lied über sein Verhältnis zu Kathi Fröhlich auf:

„Im Blutumfassen stürzten wir zusammen,
 Ein jeder Schlag gab Funken und gab Licht;
 Doch unzerstörbar fanden uns die Flammen,
 Wir glühten, aber ach, wir schmolzen nicht.

Denn Hälften kann man aneinander passen,
 Ich war ein Ganzes, und auch sie war ganz;
 Sie wollte gern ihr tiefstes Wesen lassen,
 Doch allzu fest geschlungen war der Kranz.

So standen beide, suchten sich zu einen,
 Das andre aufzunehmen ganz in sich,
 Doch all' umsonst, trotz Ringen, Stürmen, Weinen,
 Sie blieb ein Weib, und ich war immer ich.

Ja, bis zum Grimme ward erhöht das Mühen,
 Gesucht im Einzelnen, was im Ganzen lag,
 Kein Fehler ward, kein Wort ward mehr verziehen,
 Und neues Quälen brachte jeder Tag.

Da ward ich hart. Im ew'gen Spiel der Winde,
 Im Wettersturm, von Sonne nie durchblickt,
 Umzog das stärk're Bäumchen sich mit Rinde,
 Das schwächer'e neigte sich und ward geknickt! —“

Und zu allem drückt das bedeutende Gedicht noch ein Siegel auf
 des großen Mannes gesamtes künstlerisches Schaffen; es enthält
 den Satz:

„Denn Lebenspulsschlag zog durch meine Lieder,
 Und wahr, wie mein Gefühl, war mein Gedicht.“

Noch einige Jahrzehnte später hat er in dem Gedichte „Zur
 Beachtung“ von dem Lyriker vor allem eins verlangt: Wahr-
 haftigkeit, Einheit von Leben und Lied:

„Nichts sichtbar als nur du und ich,
 Nichts hörbar als nur du,
 Das Inn're ist allein mit sich,
 Kein Mittler tritt hinzu.

Du aber nimm dich nur in acht,
 Daß du du selber seist,
 Und nicht, was du getan, gedacht,
 Als andern dich erweist.“

Das ist es zu allem Andern, was auch den Gedichten Grill-
 parzers in der deutschen Literatur ihren Wert leiht. Der geborene

Dramatiker war nicht ebenso auch der geborene Lyriker. Aber wenn solch einer sich lyrisch ausatmet, wird einem jeden seiner Worte ein stärkeres Gewicht der Wahrheit und Überzeugung inne wohnen, als einem ganzen Liederfrühling der Berufslyriker, die aus ihren Behältern von Bildern, Gleichnissen, Stimmungen und Gefühlen ihre Fläschchen füllen — wann es ihnen beliebt, ohne die Not des Herzens, ohne den Zwang des Augenblicks. Wie Hebbel und Ludwig, die ihm hierin verwandt sind, öffnet ihm nur das innerste Bedürfnis die Lippen zum Liede, darin vergleichen sich die drei dem König der Lyrik, Goethe, dem jedes Gedicht ein Gelegenheitsgedicht war, und der nur einmal, im Alter, im Divan eine lyrische Komödie in orientalischen Kleidern aufgeführt hat. Und fehlt auch manchen solcher, zwar von der innersten Notwendigkeit diktierten, aber doch nicht von einem eigentlichen Lyriker gesungenen Lieder die sieghafte Kraft, überall durch sich selbst zu wirken, — auf ihren Schöpfer bezogen ist doch keines vergeblich gesungen, und jedem Vorbehalt darf Grillparzer mit der Antwort begegnen, die er einem Freunde in den „*Tristia ex Ponto*“ gibt: „Hier! das Blut aus meinen Wunden“.

Es kam eine Zeit, wo sich dies immer etwas trübe Blut im Dichter ganz zu Galle wandelte; wo sein ätzend scharfer Verstand sich von dem Gefühl völlig trennte, um sich ausschließlich des poetischen Werkgeräts zu bemächtigen; wo er nicht mehr die Leier des Lichtgottes, sondern nur noch die Pfeile führte, um zu verletzen und zu verwunden. Für diesen traurigen Abfall des Dichters von sich selbst hat man Publikum und Kritik verantwortlich zu machen. Als man seinem schönen Lustspiel: „Weh' dem, der lügt“ eine so schnöde Aufnahme bereitet hatte — zog sich der Empfindliche von dem Theater und der Welt zurück und betrachtete Leben und Kunst aus seinem Winkel nur noch durch die schwarzen Gläser seines Grolls. Jetzt kritisierte er, und er tat es schonungslos. Politiker und Philosophen, Dichter und Ästhetiker, Hegel und Schelling, Gervinus und Menzel, niemand entging seinem Witz. Fein oder grob, graziös oder plump, in nachlässigster Form, einerlei, wenn er nur traf. Einst hatte er Anastasius Grün als den „letzten Ritter eines Stammes, der ruhmbelehrt“ gefeiert —

jetzt, 1837, ist er ihm der Freiheitspaganini, der nur auf einer Saite spielt, oder der Kuckuck der Freiheit, der nur einen Waldruf hat: Ich frei, du frei, wir frei. Laube muß sich den Gruß gefallen lassen:

„Das junge Deutschland schnellst empor,
doch blieben die deutschen Jungen.“

Freiligrath wird mit Herostrat verglichen, Hebbel tappt für ihn „im ästhetischen Nebel“, und er fügt hinzu:

Gefällt euch das doppelte B aber nicht,
So denkt, es sei ein Nebel, der dicht“ —

kurz nichts Heiliges und Unheiliges wird von ihm verschont, und bis in sein höchstes Greisenalter hat der Schwergelränkte die vergifteten Waffen nie ganz ruhen lassen. Doch erquickten uns auch mitten in diesem Invektiven einige priesterliche Weisprüche, die daran erinnern, daß diese Angriffe nur die Rehrseite einer reinen Wahrheitsliebe und heiligen Verehrung des Schönen sind. Er hätte das Häßliche und Gemeine nicht so grimmig verfolgt, wenn er Schönheit und Wahrheit weniger geliebt und von seinem Dichterberuf eine weniger erhabene Vorstellung gehabt hätte. Er sah in der Kunst die Natur „in ihren Brautschmuck“. Obenan unter des „Künstlers Handwerksregeln“ stellt er das Wort:

„Wenn der Priester opfern geht,
Geht er mit reinen Händen,
Wer nicht des Lebens Schmutz verschmäht,
Wird nie das Edle vollenden.“

Und „den Halben“ ruft er zu:

„Meinst du, man könne Kosten vom Gemeinen?
Du mußt es hassen oder dich ihm einen.
Und tränkst du heute Götterwein,
Jüngst noch Genosse schmutz'ger Zecher,
Du schenkst ihn auf die Hefen ein,
Die dir das Gestern ließ im Becher.“

So fest steht ihm sein künstlerischer Glaube, daß ihm nie auch nur der leiseste Zweifel nahe, die Straße, die er gewandelt, könnte vielleicht nicht die richtige sein. An seiner dichterischen

Kraft, am Gelingen des Einzelnen konnte er irre werden, aber nie an dem Ideal, dem er diente. Darum sah er auch gelassen das Moderne und die Mode in der Kunst kommen und im Geiste wieder gehen. Er hatte seinen Anker tiefer geworfen. Und konnte, fast ein Siebziger, ruhig und klar, ohne alle Überhebung, aber mit der Gewißheit festen Glaubens sagen:

„Will uns're Zeit mich bestreiten,
Ich lass' es ruhig gescheh'n,
Ich komme aus and'ren Zeiten
Und hoffe in and're zu geh'n.“ —



Die Romantiker.

Im Jahre 1794 war Schiller durch seinen Freund Körner auf einen jüngeren Schriftsteller von ausgezeichneteſter äſthetiſcher Durchbildung und kritiſcher Begabung hingewieſen worden: auf Auguſt Wilhelm Schlegel, oder wie er ſich ſpäterhin nannte, nachdem er ſeinen Adel irgendwo entdeckt zu haben meinte: Auguſt Wilhelm von Schlegel. Schiller kam ihm, der ſich an ſeiner Philoſophie und an ſeinem dichterischen Stil augenfällig gebildet hatte, mit Wohlwollen entgegen. Schlegels Beiträge für die Schillerschen „Horen“, Abhandlungen über Dante und Shakeſpeare, machten Aufſehen; und Schiller äußerte ſogar, Schlegel möchte von Dresden nach Weimar oder Jena überſiedeln, das Erwünſchteſte, was dieſem widerfahren konnte. Schlegel ſagte zu; und ſiedelte ſich in Jena in Schillers unmittelbarer Nähe an und holte ſich alſobald eine Frau — und das war ein Unglück, wenigſtens in dieſem Falle; denn ohne es zu wiſſen und zu wollen, hatte Schiller ſich mit dieſer neuen Anſiedelung eine Quelle un-
aufhörlichen Ärgers geſchaffen und zugleich den Anstoß zu einer literariſchen Spaltung gegeben. Die junge Frau war die verwitwete Doktorin Böhmer, geborene Caroline Michaelis, eine ſchöne, geiſtreiche und kokette Dame von freieſter Auffaſſung, die einſt, in jener Zeit der Eheſcheidungen, mitgeholfen hatte, Körners Schwägerin Dora dem Herzen ihres Verlobten Huber zu entfremden und dieſen an Therese Heyne, die ungetreue Gattin Georg Forſters, zu knüpfen — keine günſtige Vorbedeutung für ihre Stellung zu Schiller.

Ihre unleugbaren schriftstellerischen und mehr noch rednerischen Talente standen fast unablässig im Dienste des Skandals, und bald übte sie auch in ihrer neuen Heimat an den kaum gewonnenen Mitbürgern, nicht zum wenigsten an Schiller und seiner Frau, ihre boshafte Zunge. In kurzer Zeit war sie das „Übel“, wie Schiller sie nannte, oder „Dame Lucifer“, in Weimar und Jena der Gegenstand des Hasses der Frauen und derjenigen Männer, die sich in ihren Netzen nicht fangen ließen. Dies eine Übel zog aber noch ein zweites nach, denn August Wilhelm hatte noch einen Bruder, Friedrich, einen lebhaften, unruhigen Strudelkopf, glänzend, blendend, voll genialer Einfälle, farbiger als der ältere, aber sittlich völlig haltlos, ein zerfahrener unzuverlässiger Charakter. Auch dieser hatte sich eifrig, leidenschaftlich, mit fühlbarer Schmeichelei um Schillers Gunst beworben, und in einem Aufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie“ ihn als den Dichter gefeiert, dem die Natur die Stärke der Empfindung, die Höhe der Gefinnung, die Pracht der Phantasie, die Würde der Sprache, die Gewalt des Rhythmus, die Brust und Stimme eines Erziehers der Menschheit gegeben. Schiller aber ließ sich von dem Honig dieser Worte nicht firren, zumal Friedrich es fertig gebracht hatte, ungefähr gleichzeitig mit jenem Aufsatz in dem Journal „Deutschland“ einen andren zu veröffentlichen, der im frechsten Recensententone Schillern wie einen Schulknaben abkanzelt und seinen dithyrambischen Schwung einen Krampf der absichtlich selbst berauschter Verzweiflung nannte. War nun Schiller über diese Doppelzüngigkeit empört oder war ihm der stark auftragende Ton der Schlegelschen Schreibweise ohnehin zuwider, — er lehnte eine neue Arbeit Friedrichs für die Horen „Cäsar und Alexander“ ab und sagte dem dreisten Schwäger in den Xenien gründlich die Meinung. In demselben Journal, an dem er an Schiller sein Mütchen gekühlt, rächte sich Friedrich nun an der Zeitung, um deren Mitarbeiterschaft er heiß und vergeblich gerungen, und zer-rupfte schonungslos, in gehässiger Weise, die Horen, Kränkung über Kränkung auf Goethe und besonders auf Schiller häufend, den der junge Don Quixote von seinem großen Freunde zu trennen wünschte. Nun aber übermannte Schillern, der von einem

vorlauten Fanfaron sein reinstes Mähen herabgewürdigt sah, der Zorn und, empört über die Gemeinheit der Kampfweise, nannte er den fecken Grünschnabel einen Laffen. Als nun gar noch das Gerücht ging, Madame Lucifer habe an jener schnöden Rezension mitgearbeitet, entschloß er sich zu einem Schritt, der sicherlich nicht korrekt, aber desto entschiedener und mannhafter, und in der verwickelten und verwirrten Angelegenheit das einzige Heil war. Er schob beiden Schlegel die Karre vor die Tür und schrieb nicht an Friedrich, sondern an August Wilhelm einen Brief, in welchem er unter Hinweisen auf des Bruders heimtückisches Verfahren die literarischen Beziehungen auch mit August Wilhelm abbrach und aussprach, daß einer offenen Denkungsart und zarten Gesinnung die bestehende schriftstellerische Verbindung ohnehin lästig sein müsse. Deutlich schimmerte aus dieser kurzen und schroffen Absage auch eine Anklage gegen Madame Lucifer. Vergebens setzte August Wilhelm dem ergrimmten Dichter ruhig und würdig auseinander, des Bruders Fehle seien nicht die seinen und lehnte jeden Anteil an dessen moralischen und ästhetischen Sünden ab — es war zu spät. Auch Goethe, der klug und schonungsvoll mit der jüngeren Generation, die sich um ihn und Schiller geschart, nicht jäh zu brechen wünschte, beschwichtigte den Freund vergebens. Denn Schillers entschlossene Natur sträubte sich gegen den Zwang eines halben und unklaren Verhältnisses. Aus den Parteigängern und Waffenträgern, die sich nach den großen Vorkämpfern in Weimar und Jena hatten bilden wollen, wurden jetzt deren Gegner, Schillers unerbittliche Feinde. Nun nahm man im Schlegelschen Kreise jede Schillersche Schöpfung mit Hohnlachen auf und fiel, wie Dame Lucifer Caroline mit Behagen schrieb, bei der Vorlesung der Glocke vor Lachen fast von den Stühlen. Der Spalt klappte weiter, der Gegensatz wurde ein prinzipieller, und jener entrüstete Brief Schillers an August Wilhelm Schlegel war es recht eigentlich, der diese Kluft geschaffen und damit die „romantische Schule“ ins Leben gerufen hatte.

Nun kann eine persönliche Streitigkeit allein nicht eine künstlerische Bewegung zeitigen, die trotz aller ihrer Kreuz- und Quersprünge doch voll von Leben und Wärme, reich an individuellen

Zügen und von einer so eigentümlichen, allen ihren Sängern eigenen, kenntlichen Gesamthaltung war. Eine Romantik würden wir immer gehabt haben, aber der Zusammenschluß ihrer Verkünder zu einer Kampfgenossenschaft, die nicht nur die direkte Feindin der Klassizität, sondern auch unsrer Klassiker selber wurde: das ist das Werk Schillers. Eine Romantik mußte unsrer dichterischen Blütezeit so notwendig folgen, wie sie jeder klassischen Kunstperiode folgt. Schon das Gesetz des Gegensatzes forderte sie. Wenn man ein Haus gebaut hat, sagt man, daß es von Grün umgeben wird: und die Romantik ist der Garten, der neben dem Palast erwuchs, den unsre klassischen Meister errichtet hatten. Wenn dort in festen architektonischen Linien große künstlerische Gesetze zum Himmel ragten, war im Grünen alles Freiheit und Ungebundenheit. Dort sangen die Vögel, rieselten die Quellen und blühten die Blumen; durch das Laubdach äugelte leise, phantastisch das Sonnenlicht — es war das Reich der Empfindung, Gefühlseligkeit und Schwärmerei. Denn die Lösung der strengen, klaren Form, das Verschwimmen der Linien, die unbedingte Hingabe an Phantasie und Gefühl ist das Wesen aller Romantik. So tritt sie uns auch in der Geschichte der Plastik und Malerei entgegen; und den klassischen Meistern unsrer deutschen Musik folgen die Beherrscher der Geister in Luft, Erde, Feuer und Wasser. In Webers „Freischütz“ und „Oberon“ sind alle Schleusen der Romantik geöffnet, und auf den neu eröffneten Bahnen wandeln, ein jeder auf seine Weise, Schubert, Schumann und Marschner weiter. Das ist der regelmäßige Entwicklungsgang aller Kunst. Nachzuahmen, bloße Kopien der Großen zu werden; entadelt die echte Begabung. So müssen neue Wege gesucht und neue Formen gefunden werden, und die ergeben sich von selbst, wenn man die geltenden Gesetze lockert und ganz über den Haufen wirft. Sprach doch Friedrich Schlegel offen aus: „Das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft wieder aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen.“ Und diesem Verlangen kam der germanische Volksgenius entgegen. Wir Deutschen sind doch

von Haus aus allesamt romantisch mit unsren Wäldern, unsrer Nebelluft, dem weicheren Herzen und der Traumseligkeit, die sich mit Begeisterung und Tatkraft und dem Dreinschlagen im rechten Augenblick so gut verträgt. Nicht in Italien und Griechenland, wo im Strahl einer heißen Sonne alle Umrisse scharf und klar vortreten — im Norden ist das Reich der Romantik. Derselbe Geist, der im Mittelalter, zur Sänglingszeit der Völker, die Kulturländer Europas erregte, der Geist der Ritterlichkeit und schwärmerischen Frömmigkeit, der sich in den Kreuzzügen austobte und der, stiller und friedfertiger, daheim bei uns holde Minneweisen sang und gewaltige und tiefsinnige Epen schuf — dieser romantische Geist lebt immer noch unsrem Volke im Kern des Herzens, und ihn zu wecken setzten sich die jungen ruhm- und ehrbegierigen Kämpen vor. Sie beschworen darum längst erblichene Schatten, mittelalterliche Lebensformen, schütteten den Märchenschatz unsres Volkes um und aus und lebten im Geist in Turnieren und Sängerkämpfen. Allem, was Aufklärung hieß, wurde Feindschaft geschworen, und darum war Schiller den neuen Romantikern auch viel verhaßter als Goethe. Denn dieser, ob man ihn schon den großen Heiden nannte, stand doch trotz der freien Haltung, die er dem Christentum gegenüber einnahm, mystischen Anwandlungen nicht fern. — Schiller aber war als Denker vor keiner Konsequenz zurückgeschent, hatte mit dem berühmten Epigramm

„Welche Religion ich bekenne? Keine von allen,
Die du mir nennst. Und warum keine? Aus Religion.“

seinen Standpunkt deutlich bezeichnet und allzeit jeder Schwäche und Konfusion eine gründliche Verachtung bezeigt. Mit einem so radikalen Geist konnte die neue Romantik nichts beginnen. Denn wie sie sich überall schrankenlos der Phantasie hingab, tat sie es auch in der Religion, und ihre Herolde, die frei zu sein glaubten, schwuren dem Protestantismus ab und beugten sich vor verworrenster Mystik. Mit diesen Mächten im Bunde begann die junge Schule nun die reine Form des Wortes und der dichterischen Gestaltung, die Lessing, Goethe und Schiller uns gegeben, in ausgesprochener Absicht zu zerstören. In abgerissenen

Sätzen liebte sie zu reden — traumwandelnde Worte, die wörtlich genommen oft gar keinen Sinn gaben. Jetzt erschienen Dichtungen in Fülle, die kein Ende oder keinen Anfang hatten: Fragmente, Romane, die statt mit dem ersten mit dem elften Kapitel beginnen. Und überall fing die weithin verstreute Saat Boden und trug hier und dort oft unschmackhafte, oft süße und kernige Früchte; ihre Blüten, waren es zumeist auch taube, lockten durch ihren Glanz und Duft, und ohne Teilnahme konnte niemand daran vorübergehen.

Die beiden Brüder in Jena mochten fühlen, daß es mit ihrer Macht allein nicht getan sei. Ihre Verdienste lagen vorwiegend auf dem Gebiete der Kritik, des ästhetischen Raisonnements, der Anempfindung und Übersetzung, und August Wilhelms Verdienste um die Einführung Shakespeares in Deutschland sind und bleiben unschätzbar. Aber derselbe Mann, der den britischen Genius zu einem Dichter des deutschen Volkes machte, scheiterte, sobald er selber als Dramatiker auftrat. Entweder ein trocken zurechtgestutztes Gelehrtenstück ohne Blut und Leben, oder ein formloses, genial sein sollendes Durcheinander von Szenen, denen das geistige Band fehlt — zu schweigen von seiner kalten hölzernen Lyrik und dem steifen Balladenstil:

„Arion war der Cöne Meister,
Die Zither lebt in seiner Hand.“ —

Dies dürre „war“, diese langweiligen Intransitiven! Wenn ein wahrhafter Dichter dergleichen verkünden will, setzt er es in Bewegung, in ein Geben und Empfangen um, wie Schiller in den „Kranichen“:

„Ihm schenkte des Gesanges Gabe,
Der Lieder süßen Mund Apoll.“

An das Dichtertum des Schillerschen Ibykus glauben wir, an den Schlegelschen Arion nicht.

Und Friedrich Schlegel, dieser Allermeltswisser, ein feiner Kopf, trefflicher Gelehrter und geistreicher Blauderer, hat als Dichter auch wenig hinterlassen. Ein Trauerspiel „Markos“, das, um der sublimen Veräztheit willen, Goethe für die Weimarer Bühne annahm, wo es eine fürchterliche Niederlage erlitt, und eine

Sammlung lyrischer Gedichte, aus denen zwar mehr als aus des Bruders Poesien ein gewisses Gestaltungsvermögen und eine wenn auch künstlich geschwollene Empfindung sprach, die aber größtenteils doch durch ihre gewollten Unklarheiten und Geheimtuerereien ungenießbar wurden. Mit solchen Gaben konnte man nicht sich selber zum Fürsten der Romantik ernennen — da mußte ein anderer gefunden werden, der zum König des neuen Jerusalem gekrönt werden konnte. Er fand sich. Die beiden Schlegel waren die Kurfürsten, die ihn wählten: Ludwig Tieck.

War er der rechte Mann? Freunde, die sein Leben oder Ausschnitte daraus beschrieben haben, preisen seine Klarheit, seine Objektivität, seinen festen, fast nüchternen Sinn. Wie aber taugte der zu diesen Schwebel- und Nebelköpfen? Zudem hatte er einen Roman „Peter Lebrecht“ geschrieben, den er ausdrücklich eine Erzählung ohne Abenteuerlichkeiten nannte, wo aller Sturm und Drang seiner Erstlingswerke William Lovell und Abdallah bereits überwunden war. Im „Peter Lebrecht“ begegnet man der ganzen Kleinwelt, wie sie sich damals in vielen Romanen behaglich darlegte, ohne allen und jeden phantastischen Zierrat, und dem von beiden Schlegel so gehaßten Pragmatismus der Aufklärung. Das aber vertrug sich eigentlich nicht mit dem Programm der Romantik. Hier lag ein Widerspruch, und ich meine, daß Tiecks innerstes Wesen in der Tat von dem neuen schillernden Evangelium niemals ernstlich getroffen wurde. Gesund und klar begann er, gesund und künstlerisch einfach, mit wahrhaft poetischem Sinn, schlicht und herzlich hat er geendet. Aber um den Kern seines Wesens hatten sich Nebel geballt, die es nicht recht zum Vorschein kommen ließen, und ein krampfhafter Wille mehr zu leisten, als die Natur ihm gewährte, ließ ihm sein Spiel mit wunderlichen Problemen und Formen treiben, als wäre das Entlegene, mühsam Angequälte das eigentlich Poetische. Er schreibt sich selbst eine Freude am Neuen, Seltsamen, Tiefsinnigen, Mystischen zu und hatte doch wieder Lust am Zweifel und der kühlen Gewöhnlichkeit. So schwankte er, unsicher, wandelbar, wie er der Welt erschien, zwischen Verstand und Phantasie hin und her. Sentimentalität und Reflexion, Wärme und Kälte wechseln unharmonisch und wiesen Geist und

Gemüt ihn auf ein reines ruhiges Schaffen um der Kunst selbst willen, dann lockte ihn die Neigung zum Außerordentlichen wieder vom Wege ab. Das Gelüst des Dilettantismus, die Eitelkeit siegte über die Macht des wahren Genius, und sein großes Talent verzettelte sich. Dazu fehlte ihm der Sinn für künstlerischen Aufbau, und wie auf Schlegel, hat auch auf ihn Shakespeare, um dessen Übersetzung er sich mit jenem redlich verdient gemacht, als Dichter nur verwirrend gewirkt. So sah ihn das Publikum, vielgestaltig, unruhig, ein Proteus, der alles wollte und konnte — was Wunder, wenn der Menge, selbst den Eingeweihten, der feste Strahlkern in diesem schwankenden Nebel verborgen blieb. Denn als er im Jahre 1797 und 98 seine Volksmärchen Blaubart und den Gestiefelten Kater herausgab, witterten die beiden Schlegel in ihm den Genossen, und als er gar mit Franz Sternbalds Wanderungen das Gebiet der religiösen Romantik beschritt, da war es getan. Tieck siedelte nach Jena über, und im Verkehr mit dem romantischen Brüderpaar erwuchs diesen die Überzeugung, daß nur er der Führer der neuen Bewegung sein könne.posaunenstöße verkündeten sein Lob. Auf ihm, hieß es, ruhe das Heil der deutschen Kunst; er sei der einzige, der in reiner poetischer Klarheit dastehe, sein Treiben sei das Wahre und Göttliche, immer reiner aus dem ganzen Gewirre Hervorgegangene, und „aller wundervollen Erscheinungen und Geheimnisse der Phantasie ist er völlig Meister“. Goethes Stern war in den Augen der neuen Schule vor der neuaufgehenden Sonne Tiecks bereits erblaßt. Die rege Reklame, der Feuereifer der Werber wirkten, und wenn auch Tieck als das Haupt der Romantik seine Jünger nicht räumlich in Jena, dann in Berlin und Dresden um sich versammelte — er galt für den eigentlichen Mittelpunkt, und der Geist der Zeit brachte es im Bunde mit der Kühnheit der Herolde fertig, daß die Bewegung weitere Kreise zog und sich in allen Himmelsgegenden romantische Pflanzstätten bildeten. Es war wohl mehr als Zufall, daß viele ihrer Pfleger und Anhänger Adlige waren, Männer, die ohne den Zwang fester Beschäftigung ihre Gedanken schweifen lassen konnten, wohin sie wollten, und die sich mit der Erinnerung an die Vergangenheit ihres Geschlechts, an seinem

Ruhm und Ritterehren berauschten. Friedrich von Hardenberg, Josef von Eichendorff, Achim von Arnim, Friedrich Baron de la Motte Fouqué, der Graf von Löben, der Freiherr von der Malsburg — und, wenn man seinen Namen einmal mit diesen nennen will: Heinrich von Kleist? Charakteristisch heben sich von ihnen in ihrer bürgerlichen Einfachheit und der Gesundheit ihres Wesens Uhland, Schwab und Hauff ab, deren Dichtung, wenn sie auch romantische Züge trägt und das gleiche Stoffgebiet wählt, doch vom Geist der eigentlichen Schule und jener adligen Sänger kaum gestreift ist.

Nun schießt die ganze romantische Saat plötzlich dicht und üppig auf: in köstliche Blüten, in widriges Unkraut. Die Mittelalterei, der weltflüchtige Sinn, die Vergötterung Calderons und Dantes, die holde Wald- und Mondschwärmerei, traumselige Kindlichkeit, sinnliche Verzückerung und das tollste Schwelgen in dem Grauen der Gespenster- und Spukwelt — das ist bald vereint, bald eins vom andern getrennt, in dichterischen Gruppen oder einzelnen scharf ausgeprägten Charakteren aufgefangen. Dabei ist alles in ein eigentümliches Halbdunkel und eine weiche Verschwommenheit der Darstellung gekleidet, die oft von unsäglichem Reiz, oft nichts als unklar und unbehaglich, immer doch Gefahren für jene feste Abgeschlossenheit und Ganzheit des Kunstwerks in sich birgt, die nur in einigen Juwelen der romantischen Lyrik und Epik nicht gelitten haben. Denn die Dramatik der wirklichen Romantiker, zu denen Kleist nicht zählt, ist mit verschwindenden Ausnahmen wertlos. Alle Strahlen der neuen Lehre in einem Brennpunkte aufzufangen, hatte sich ein junger Dichter vorgesetzt, den Schleiermacher in den „Reden über die Religion“ den früh entschlafenen göttlichen Jüngling nennt, dem alles Kunst wurde, was er berührte und dessen ganze Weltbetrachtung einem großen Gedichte glich: Novalis, wie er sich nannte, Friedrich von Hardenberg, wie er hieß, und Heinrich von Ofterdingen war der Roman, der jene Strahlen zurückwerfen sollte: ein echtes Produkt der Romantik, eine Apotheose der Poesie und ihrer blauen Blume, aber ein zu seltsames Gemisch von aetherischer Verzückerung und gewöhnlichster Wirklichkeit, als daß die Unverträglichkeit durch

einen hyperpoetischen Überzug hätte verdeckt werden können. Es sollte das Werk seines Lebens werden, und blieb unvollendet wie sein Leben auch. Ein schwindfüchtiges Leiden wandte ihn früh der frischen gesunden Welt ab und kehrte seine Gedanken nach innen; eine herrenhutische Erziehung und das Studium des Mystikers Jakob Böhme, mit dem sich auch Fouqué anhaltend beschäftigt hat, legte daneben den Keim zu einer Schwindsucht des Geistes, und sein ganzes Wesen verzehrte sich in krankhafter Sehnsucht. Eine fromme reine Seele, hat er religiöse Lieder von zarter Innigkeit gesungen, aber der Protestantismus, in dem er erzogen, schien ihm nur frevelhafte Auflehnung wider die Einheit der Christenbrüderschaft. So pries er mit schwärmerischer Verehrung die Madonna, die heilige wunderschöne Frau der Christenheit, und wenn ihm nur längeres Leben beschieden gewesen wäre, so hätte er seine Konfession abgeschworen wie Friedrich Schlegel und der wüste Zacharias Werner, der, nachdem er zügellos seine Kraft verzehrt, sein kernigstes Werk „Martin Luther oder die Weihe der Kraft“ in einer „Weihe der Unkraft“ widerrief. Eine ewige Dämmerung des Empfindens umlagerte den armen Novalis. „Hinunter in der Erde Schoß“ singt er, „weg aus des Lichtes Reichem“. So schied er dahin, wohin ihm sein Wunsch lange vorausgeeilt war, und unter den Tönen des Klaviers verließ er die Welt. Eine rührende Erscheinung, aber zu siech und zu sehr vom Tod gezeichnet, als daß wir es in seinen Revieren lange aushielten. Es ist der Odem der Krankenstube, der uns aus seinen Dichtungen entgegen schlägt. Und am Fenster, von der Frühlingssonne beschienen steht im Wasserglase eine Lilie, bleich und glänzend und von jenem eigentümlichen Duft, der uns, je länger wir ihn atmen, süßlich und endlich fade und unerträglich scheint. Und mit diesen Liliendüften mischt sich in dem Gemach, in dem der Kranke dahinschwindet, der Hauch des Todes. Das ist die Poesie in Novalis Leben. Sie ergreift, aber wir sind doch froh, wenn wir wieder hinaus und ins Freie gelangen können, um blauen Himmel zu sehen und frischen Wind um die Wangen zu spüren.

Aber noch durch andre Reiche müssen wir gehen, eh' wir das

Nicht wieder begrüßen können. Da wandeln zwei Männer verwandtschaftlich verbunden, die durch geistigen Glanz und absonderliche Phantasie ausgezeichnet, das Spiel der Romantik die Tonleiter hindurchführten, um endlich alles in wilden und willkürlichen Griffen durch einander zu wirbeln: Achim von Arnim und Clemens Brentano, Bettinas Bruder, durch ihre gemeinsame Herausgabe deutscher Volkslieder, die sie wahllos mit ihren eigenen Einfällen durchsetzten — „Des Knaben Wunderhorn“ — um unsre Literatur reich verdient. Zeitgenossen, die das Paar aus näherer Bekanntschaft beurteilen durften, nannten Arnim einen Dichter und den Brentano selber ein Gedicht. Und heute, wo wir ihr Schaffen ruhiger übersehen, macht Arnim trotz seiner anziehenden vornehmen Persönlichkeit als Poet nur den Eindruck eines künstlich erhitzten Verstandes. Ärger noch als bei Tieck wechseln bei ihm Übertreibungen phantastischster Art mit Plattheiten; ohne Vermittlung fällt das Zauberhafte und Wunderbare in das nüchternste Alltagstreiben zurück, ohne Übergang und Schattierung schließt sich das nächtliche Grauen an die Helle des gewöhnlichen Tageslebens. Aber wenn Tieck in der Fülle seiner Erzeugnisse eine stattliche Reihe novellistischer Meisterwerke aufweisen kann, so hat Arnim nichts gegeben, was uns Genüge täte. In der „Gräfin Dolores“, die von Jean Paul mit Begeisterung begrüßt wurde, beginnt der Dichter mit Maß und Form, um in Maßlosigkeit und Unform zu enden; der unvollendete Roman „Die Kronenwächter“ geht von der herrlichsten Intention aus, um in Nebelum und reflektierender Breite aufzuhören. Da ist seinem Schwager Clemens Brentano doch wenigstens einiges Vollkommene gelungen, die ergreifende kleine Geschichte „vom braven Rasperl und der schönen Annerl“, das tragisch packende Lied von den Prager Musikanten und die seltsame volkstümliche Ballade von der Schneemauer, die das fromme Mütterchen in ihrem Häuschen vor dem Drang der feindlichen Truppen bewahrt — aber die Sprunghaftigkeit und Launenhaftigkeit seiner Natur ließ ihn bald wieder mit den edelsten Gefühlen Fangball spielen, und die Romantik war ihm schließlich nicht mehr als eine tolle Maskerade zur Fastnachtszeit, deren wildes Treiben in den Bußübungen

des Aschermittwochs endet. So war auch sein Leben eine große Komödie; zuerst die Lust der Welt mit den unglaublichsten Excentricitäten, Entführungen und Scheidungen, zuletzt die Askese des Mönchtums, und derselbe Mann, der in den eleganten Zirkeln Berlins seines sprühenden Witzes wegen vergöttert wurde, saß Jahre lang am Bette der Nonne Anna Katharina Emmerich in Dülmen, die die Wundmale des Gekreuzigten an Haupt, Händen und Füßen empfangen zu haben glaubte, und schrieb Bände von Betrachtungen dieser Wunderfrau nieder. Diese Richtung war seiner reichbegabten Natur eingeboren und von frühen Einflüssen gefördert worden. Brentano erzählt von einem alten Buchhalter des väterlichen Geschäfts, der den Kindern Märchen und Legenden erzählte, von den Seligkeiten des Paradieses und der Furchtbarkeit des Antichrist sprach. Als der kleine Clemens in den Schmerzen einer Krankheit weinte, verhiess der Alte ihm eine wundersame Offenbarung, wenn er die Tränen unterdrückte. Und er trug den Genesenden in die Kirche. Da ertönte vom Chor der Gesang an die Madonna:

O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria.

Also: o gnadenreiche, reine, süße Jungfrau Maria.
Der Knabe schauerte zusammen — er glaubte seinen Namen Clemens zu hören und daß für ihn der holde Gesang zum Himmel steige:

Als endlich zu der Kirche wir eingingen —
Der Alte machte mir das Kreuzeszeichen,
Mit Weihewasser er mich tüchtig sprengte,
Befahl mir dann zu horchen und zu schweigen.
Die Seele sich in meine Ohren drängte,
Als laut im Chor sie meinen Namen sangen —
Entzücken sich mit tiefer Angst vermengte
Die Worte mir wie feu'r zur Seele flangen:
O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria.
Ein ewiges Gefühl hatt' ich empfangen.
Ruft man mich „Clemens“, sprech' ich still O pia!
In meiner letzten Stund' dich mein erbarme!
O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria,
Empfange meine Seel' in deine Arme.

Aber diese Halbheit, dieß Scheitern und Mißlingen lag nicht im Wesen des Phantastischen und Romantischen etwa selbst be-

gründet. Nur die Halbheit des Talents oder die Schlaffheit des Willens erklärt die schwachen Erfolge und vielen Fehlgriffe bei Schlegel, Tieck, Novalis, Arnim und Brentano. Die wirkliche große starke Begabung, die sich nach einer Richtung konzentriert, die zügellose Hingabe an das Reich der Dämonen weiß sich diese auch dienstbar zu machen, daß sie wie dem Hans Heiling gehorchen müssen und ausgesandt werden können, wohin und unter welcher Gestalt man will. Das ist Ernst Theodor Amadeus Hoffmann's Fall, der, wie Macbeth sagen würde, mit Gespenstern zu Nacht gegessen hat. Man erwarte von diesem maßlosen Menschen, der das Leben durchraute und für den der Welt Schmerz da anfing, wo der Champagner aufhörte, keine Formenschönheit, Ruhe und architektonische Strenge. Er verhöhnt absichtlich jedes Gesetz, und in den berühmten Lebensansichten seines Vaters Murr, des Großvaters von Scheffels Vater Hiddigeigei, zeigt er sich in der absichtlichen Kompositionslosigkeit so recht auf der Höhe romantischer Ironie und Willkür; denn mitten in seine Katzenbetrachtungen streut er die Fragmente der Biographie seiner Lieblingsgestalt, des Kapellmeisters Johannes Kreisler, und dieses Pêle-mêle wird damit begründet, daß die biographischen Reste auf Lössblättern gestanden hätten, die der Buchbinder aus Versehen mit dem eigentlichen Text des Romans zusammengebunden habe. Das ist die echte romantische Persiflage auf die Einheit des Kunstwerks. Aber wo er größerer Formen nicht bedarf, und Geradlinigkeit und Geschlossenheit vom Übel wären (denn Spuk und Wahnsinn kehren sich an kein Gesetz), wo er seine Einfälle jäh aufflackern lassen kann wie Meteore, dann übt er eine Macht aus, der man sich umsonst entzieht. Da huscht es wie von Fledermäusen, schleicht und tastet mit Schritten der Geister durch das Dunkel, lacht wie im Irrsinn und jauchzt in bacchantischer Raserei der Lust. Und dazu kommt der musikalische Sinn dieses tollen Magiers, die nervös feine Anempfindung für den Klang des Wortes, um uns zu bannen, auch wo wir uns sträuben. Alles Fragenhafte seiner Welt wird durch diesen musikalischen Odem gemildert, und selbst aus dem verzerrtesten Antlitz blickt uns ein großes tiefes Auge an, das mit dem Reiz des Schauerlichen zwingt und versteinert.

Man mag sich oft über ihn ärgern, und wer einmal in der Abendstunde seinen entsetzlichen kleinen Sandmann kennen gelernt hat mit der barocken Figur der Automatin Olympia und dem fürchterlichen Brillenhändler Coppelius, verschwört sich vielleicht, niemals wieder ein Buch von Hoffmann zur Hand zu nehmen. Aber man kommt wieder zu ihm und läßt sich, wenn man nicht überzart ist, in seine magischen Netze verstricken. Hoffmann selber kehrte doch oft nur widerwillig in diese dunklen Reviere zurück. Er fürchtete sich vor den Gespenstern, die er selbst heraufbeschworen, und konnte doch von ihnen nicht lassen. Aber Stunden kamen, wo es auch diesen Propheten der Nacht an das Licht des Tages trieb, wie in den „Serapionsbrüdern“, einer Sammlung von Erzählungen, die nach Anordnung und Inhalt dem Tieck'schen Phantasmus gleichen, bei der Erzählung von „Meister Martin dem Küfer und seinen Gesellen“. Da glaubt man Fouqué oder Eichendorff zu hören, allbekannte holde Klänge aus der Undine oder dem Leben eines Taugenichts.

Und damit wären wir ins Freie gelangt, in die Regionen der Elfen und Nixen, unter den Himmelsdom, in jenes Reich, das wir mit der Vorstellung der mondbeglänzten Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält, am willigsten verbinden. Waldnacht und Jagdlust, um verwitterte Burgen spinnt die Sage ihre Fäden, und „es rauschen die Wipfel und schauern, als machten in dieser Stund' um die halbverfallenen Mauern die alten Götter die Kund'“, daneben frisches Wandern in erster Morgenfrühe, wenn das Lied der Lerche noch nicht erklingen ist — das ist das nie versagende Aufgebot Eichendorffs. Auch Tieck treibt ein Gespieler mit Blumen und Mondschein, Nachtigallen und Waldeinsamkeit, aber es ist nur Spiel, ohne Tiefe, ohne Wahrheit. Selbst ein romantischer Genosse des Dichters, Adam Müller, fand in all dem naiven Märchenwesen und poetischen Getreibe viel Kindisches und gelangte zu dem böshaften Schluß, Tieck habe seine gemachte Kindlichkeit, in Morgen-, Frühlings- und Blumengestalt fassoniert, in großen Sortimenten zu Markt gebracht, daß man es niemandem verdenken könne, wenn er ihrer endlich müde werde. Aber Eichendorffs Lyrik entzückt immer wieder. Außerlich sehen die Worte

bei Tieck den seinen oft ganz ähnlich. Aber manches seiner Gedichte hat auch ohne den hinreißenden Schwung der Schumann'schen Musik einen ewigen Reiz:

„Über'm Garten durch die Lüfte
Hört ich Wandervogel ziehn.
Das bedeutet Frühlingsdüfte,
Unten fängt's schon an zu blühen.

Jauchzen möcht' ich, möchte weinen,
Ist mir's doch, als könnt's nicht sein,
Alte Wunder wieder scheinen
In den Frühlingsglanz hinein.

Und der Mond, die Sterne sagen's
Und im Traume rauscht's der Hain,
Und die Nachtigallen schlagen's:
Sie ist deine, sie ist dein.“

Und jenen melancholischen und doch nicht schreckhaften Strophen „Dämmerung will die Flügel spreiten“. — Es ist das Individuelle, Undefinierbare, das wir hinnehmen, wie die Holdseligkeit eines Antlitzes, wie den Duft der Rose oder Nelke, mit Herzen und Sinnen, dankbar, ohne kritisches Bemühen. Freilich sind in Eichendorffs gesamtem Schaffen dieser Perlen, verglichen mit den verschollenen, wertlosen Dramen und Erzählungen, nicht allzu viele. Auch er steckte tief im Mystizismus der katholischen Orthodoxie und befandete die Nüchternheit der Aufklärung mit einer Bitterkeit, die man dem zarten lyrischen Sänger nicht zutrauen sollte. — Aber er hatte ein starkes Vaterlandsgefühl, er war ein grimmiger Hasser der napoleonischen Fremdherrschaft und hat im Lützowschen Freikorps an den Feldzügen des Befreiungskrieges tapfer teilgenommen. Und die nahe innige Berührung mit der heimischen Erde, mit der frischen und rauhen Luft der Schlacht, das Preußentum in ihm erhielt ihn gesund, führte ihn an die Quellen der Volksempfindung und lehrte ihn singen wie das Volk es liebte und verstand. Das rettete ihn vor geistiger Vermoderung, derselbe treue patriotische Sinn, der auch dem noch gefährlicher veranlagten Fouqué den Rest von Einfachheit und Besonnenheit wahrte, ohne den er ganz in Spuk, Nebel und Weihrauchqualm verkommen wäre. In ihm tritt der germanisch-ritterliche Zug der Romantik am stärksten

hervor, und der Pomp des Mittelalters und die Neckenhaftigkeit des Nordens macht sich in seinen zahlreichen Romanen groß und breit — rasselnde Harnische, darin leider keine Menschen stecken. Die Erzählungen, mit denen er sich unter dem Namen Bellegrin in der Literatur einführte, die Historia vom Ritter Galmy und der schönen Herzogin von Bretagne sind vergessen, auch Alwin, Sigurd der Schlangentöter, die Fahrten Thiodulfs des Isländers und die wunderbaren Begebenheiten des Grafen Aleths von Lindenstein. Und man mag sich nicht gern den Dichter gar in seinen alten Tagen vorstellen, wie er frömmelnd und feudal die moderne Welt verdammt. Und doch sprudelte auch in diesem wunderlichen Heiligen im innersten Herzen eine klare Quelle wahrer Poesie, aus vaterländischem Boden entsprungen; und die Heimat lohnte ihm doch auf so schöne Weise durch ein köstliches kleines Dichtwerk die Treue, die er ihr gehalten. Seine Lieder, die Heine süße lyrische Kolibris nannte, sind verklungen, aber seine Undine wird bleiben, denn holdere Gestalt haben seit unsrer Volksmärchendichtung die Meerseen in Deutschlands Kunstpoesie nicht angenommen, und noch immer übt sie in Dichtung und Musik, im Liede und auf der Bühne ihren Zauber. Besseres ist ihm nie gelungen. Es ist gleichsam das Sühnewerk, jenes einzige, welches das Schicksal fast allen Romantikern gelingen ließ; wer weiß aber, ob er es überhaupt geschaffen hätte, wenn nicht auch ihn der Ruf des Königs ins Feld geführt und allen theosophischen Grübeleien für einige Jahre entzogen hätte. Er kam zu seinem Heil mit Männern in Berührung, die ihre Leier nur in den Dienst der patriotischen Sache gestellt hatten, mit dem sanften, edel-schwärmerischen Max von Schenkendorff, mit dem jungen Theodor Körner, der in der Begeisterung für das Vaterland zum feurigen originellen Dichter wurde, mit dem tüchtigen kernhaften Ernst Moriz Arndt. Damit trat Fouqué an die äußerste Linie des romantischen Kreises, und es wäre ein Glück für ihn gewesen, hätte er länger dort verweilen können, wo sich Fichtes Worte, die Reformen Steins und die kriegerischen Taten Scharnhorsts in Poesie umsetzten. Denn das lehrt die ganze romantische Bewegung, daß alles dem Volksgenius und den großen

Strömungen der Zeit entfremdete dichterische Schaffen leer und tot ist. Die große Flut der Zeit muß erst durch das Herz des Poeten gerauscht sein. Dann mag er sich still in die Einsamkeit des Schaffens zurückziehen, um die Perlen, die ihm die Wellen zugetragen, in seinem Herzen ausreifen zu lassen. Und wenn er das nicht vermag, wenn ihn Wohl und Wehe der Gegenwart nicht rührt und erschütteret und er nicht an das Herz des ganzen Volkes treffen kann, dann muß er wenigstens eins, sich selber getreu, wahr und einfach sein — sonst gelingt ihm vielleicht einmal ein Vers, nie aber ein Kunstwerk. Das ist in großen Zügen Fluch oder Unglück der Romantik gewesen: treulos gegen die Zeit und treulos gegen sich selbst. Deshalb ist auch eine ganze Bibliothek ihrer Werke jetzt so völlig vergessen. Was ihnen aber Großes und Schönes, Zartes und Liebliches erblühte, bestätigt die Wahrheit dieser Erscheinung: denn nur die Hingabe an die großen Bewegungen der Menschheit und die Treue gegen den eignen Genius hat zum Siege verholfen.

Eine künstlerische Periode kann ebensowenig wie eine historische begrenzt und abgeschlossen werden, wie eine Festung. Begann die romantische Bewegung auch gleichsam mit einer gewissen theatralischen Inszenierung sichtbarer und nach dem Datum bestimmbarer, als man es sonst in der Kunstgeschichte gewohnt ist, so klang sie doch allmählich aus, und in ihre abfließenden Wellen mischten sich bereits die Frühlingswogen einer neuen Zeit. Ihre Bewegung stellt sich auch nicht überall in größeren oder kleineren Gruppen geschlossen dar — oft trägt sich ein einzelner Funke weit durchs Land und zündet da, wo man es nicht vermutet. So stand in Schwaben der unglückliche Hölderlin recht wie in dem Wendepunkt der beiden Jahrhunderte in der Mitte zwischen antiker und romantischer Poesie. Dem Griechentum zugewandt rang er nach Schönheit und innerer Einigkeit, aber auf die klassischen Formen drückte er das Siegel seines tiefinnerlichen Gemüts, seiner heftig treibenden Leidenschaft, die ihn in Verderben und schließlich in den Wahnsinn jagte, der ihn vierzig Jahre gefangen hielt. So wächst sich der romantische Keim in Jean Pauls weitem und reichem Phantasieland zu seltsam geformten, verschlungenen und verknäulten

Gebilden aus, die nur der Humor gesund und möglich erhielt, der dem Dichter die Kraft gab, den Urwald seiner Einfälle, der ihn sonst erstickt haben würde, zu durchholzen. In Heinrich von Kleists große klassische Seele senkte eine seltsame Trübung des Geistes den romantischen Zwiespalt, der in seelische Krankheit ausschlug, wovor der Dichter sich nur durch die Flucht aus dem Leben zu befreien vermochte. Der Geist der Romantik begnadete Grillparzers hellenischen Genius mit einem rosigen Hauch sinnlicher Anmut und Liebenswürdigkeit. Die schwäbischen Dichter bewegten sich freudig in der Stoffwelt der Minne und des Rittertums, aber der Gegenwart und ihren Kämpfen, selbst dem politischen Treiben waren sie bis auf Justinus Kerner mit lebendigem Anteil zugetan. In Heine, der sich gleich selbst als den letzten Romantiker bezeichnet, wird all ihr Gerät, die letzten Trümmer der Romantik, noch einmal zusammengekehrt und von einem zweifelsüchtigen Hohn in tausend Atome zersplittert. Er zehrte von der Romantik, entlieh ihr, was ihm taugte, um sie am Schluß lächerlich zu machen.

Die Romantik hat uns die buntesten Perlen, die duftigsten Sträuße, die klangreichsten Lieder beschert — aber die romantische Schule war ein vergeblicher Kampf gegen die Größe unsrer Klassiker und eine Entfernung von der Wahrheit und Schönheit; sie ist von der Zeit längst zu Grabe getragen, aber des Herrlichen, was uns die Romantik selber gegeben, möge man sich unbefangen freuen und die Reichhaltigkeit des dichterischen Genius, der in unsrem Volke wohnt, bewundern, der uns Eichendorffs Taugenichts, Brentanos braven Rasperl, Fouqués Undine beschert. Wenn wir uns im klassischen Tempel erhoben haben, genießen wir den Wald und den Reiz einer Rheinfahrt nicht auch? Und wallen uns aus den Dichtungen der Romantiker die Geister der Berge und Burgen, der Luft und des Wassers entgegen, dann schauern wir im Innersten wie bei verwandtem Laut süßbewegt zusammen und rufen mit Freiligrath ein dankbares „Gruß dir, Romantik!“



Immermann und die Epigonen.

An einer wichtigen Stelle der Handlung in Immermanns Roman „Die Epigonen“, also: die „Nachliebenden“, läßt der Dichter seinen Helden, einen Senatorssohn aus Bremen, mit einem älteren, philosophisch angelegten und etwas verbitterten Manne ein Bündnis schließen, das, soweit es ihr eigenes Leben betrifft, einem Verfall der Zeit entgegenarbeiten soll, den Immermann durch den Mund seiner dichterischen Geschöpfe folgendermaßen bezeichnet: „Wir sind, um in einem Worte das ganze Elend auszusprechen, Epigonen und tragen an der Last, die jeder Erb- und Nachkommenschaft anzukleben pflegt. Die große Bewegung im Reiche des Geistes, welche unsre Väter von ihren Hütten und Hüttchen aus unternahmen, hat uns eine Menge von Schätzen zugeführt, welche nun an allen Markttischen ausliegen. Ohne sonderliche Anstrengung vermag auch die geringste Fähigkeit wenigstens die Scheidemünze jeder Kunst und Wissenschaft zu erwerben. Aber es geht mit geborgten Ideen wie mit erborgtem Gelde; wer mit fremdem Gute leichtfertig wirtschaftet, wird immer ärmer. Aus dieser Bereitwilligkeit der himmlischen Göttin gegen jeden Dummkopf ist eine ganz eigentümliche Verderbnis des Worts entstanden. Man hat dies Palladium der Menschheit, dies Taufzeugnis unsres göttlichen Ursprungs zur Lüge gemacht. Für den würdigsten Schein, für die hohlsten Meinungen, für das leerste Herz findet man überall mit leichter Mühe die geistreichsten, gehaltvollsten, kräftigsten Redensarten.

Das alte schlichte: „Überzeugung“ ist deshalb auch aus der Mode gekommen und man beliebt von „Ansichten“ zu reden. Aber auch damit sagt man noch meistens eine Unwahrheit, denn in der Regel hat man nicht einmal die Dinge angesehen, mit denen beschäftigt zu sein man vorgibt.“

Immermann schrieb die Epigonen in den zwanziger und dreißiger Jahren. Überträgt man, was er über den allgemeinen Zustand der Bildung und Gesittung, des Verstandes- und Herzenslebens der Nation hoffnungslos scharf urteilt, auf das künstlerische Gebiet, so wäre die Unfähigkeit, etwas Selbständiges zu schaffen, die Anlehnung an das bewährte Große, die Halbheit, die Ohnmacht, die Phrase auch dort herrschend gewesen — und das will Immermann in der Tat behaupten. Er gibt offenbar mit vollem Bewußtsein in der äußeren Form und dem Aufbau seines Romans mit einer merkwürdigen Selbstpersiflage die in den Literaturgeschichten nicht immer richtig gewürdigte Probe solcher Anlehnung, indem er eine fast getreue Kopie des Wilhelm Meister in seinem Helden liefert, — daß es den Dichter beleidigen heißt, wenn man annähme, er habe diese Nachbildung nicht gewußt und gewollt. Im Gegenteil: er stellte mit seinem eigenen Werk den Beweis für seine Sätze auf. In dem bunten Kreuz und Quer der Handlung bewegen sich alle die seltsam widerspruchsvollen halben Menschen, deren Worte mit ihren Taten nicht übereinstimmen und die wider ihre eignen Lehren handeln und sündigen: ein skeptischer Arzt z. B., der kalte und spöttische Reden führt und nachts sentimentale Lieder singt, ein Griechenfreund, der zur Befreiung der Hellenen auszieht und als der langweiligste aller Philister zurückkommt und jener Philosoph Wilhelmi selbst, der die zitierten großen Worte spricht und doch die weltverachtenden Betrachtungen mit einem üppigen Gelage beschließt, dem ein fürchterlicher Katzenjammer folgt.

Die Schilderung Immermanns trifft gewiß in großen Zügen zu. Eine gewaltige Zeit lastet auf der Nachwelt, und das Bessere ist und bleibt der Feind des Guten. Was sollen nun die später Geborenen, die unter dem Druck der Genies dahinleben, anders tun als sich ihnen anschließen, wenn sie es nicht vorziehen,

den großen Männern fruchtlose Opposition zu bereiten, wie die romantische Schule es tat? Und was konnten sie Leichteres tun? Wo ein Goethe lebt, da gedeihen auch die Eckermanns, und dieser treue Freund und Bewunderer ist eins der auffallendsten Beispiele des völligen Verlustes der eignen Persönlichkeit an eine übermächtige andre. Wer neben den Gesprächen mit Goethe auch die eignen Dichtungen dieser hingebenden Seele gelesen, die wenigen verbindenden Szenen, die er zum zweiten Teil des „Faust“ geschrieben, — möchte seinen Sinnen nicht trauen, wenn er dieser völligen Gleichheit des Ausdrucks Zeuge wird. Es ist ein Spiegelbild, vom Original schlechterdings nicht zu unterscheiden. Und so war auch der alles beherrschende Einfluß Schillers auf den jungen Theodor Körner erklärlich — wurde doch der Knabe von früh auf durch seinen Vater immer und immer wieder auf ihn hingewiesen, und verbanden doch die herrlichsten Freundschaftstaten, die opfervollste Liebe Körners Haus mit Schiller und den Seinen. Schiller war der dichtenden dramatischen Jugend wie eine Sonne aufgegangen, deren Herrschaft man anerkennen mußte, weil sie sich der Welt als eine Tatsache aufzwang. In ihren Strahlen blühten Drama und Theater auf, und je weiter die Zeit sie von der nächsten Nachwelt trennte, um so stärker wuchs ihr Licht. So entstanden die Maltiz, Beer und andere, die den Schwung der Schillerschen Rede nachahmten, ohne die körnige Kraft seiner Gedanken, die wundervolle Plastizität seiner Bildersprache zu erreichen, bis endlich ein gewisser gleichmäßig pomphafter Tonfall ohne festen Inhalt ein Heer von Phrasen mit sich führte und alles überschwemmte. Sene Halbheit und Leere, von der Immermann in den Epigonen redet, zeigte sich wirklich immer bedenklicher auch im künstlerischen Leben, und es bedurfte eines festen Charakters, um ihr nicht zu verfallen.

Was war dagegen zu tun? Vielleicht dasselbe, was der Immermannsche Philosoph seinem jungen Freunde Hermann in Bezug auf das eigne Leben anrät. Als dieser im feurigen Ungetüm aufbrausend ruft „Wir leben in einer erbärmlichen Welt und man möchte mit Feuer und Schwert dareinwüten“, erwidert sein besonnenerer Genosse: „da würden wir nebenher auch verzehrt.

Nein, bei uns müssen wir beginnen, und mit unsrem Selbst den ersten Baustein zum Tempel der neuen Andacht tragen. Lege den Gehalt einer Gesinnung auch in das kleinste Tun. Sprich nichts, als was du wirklich gedacht hast. Sei wahr in jedem Atemzuge. Nach diesen drei Vorschriften lassen Sie uns jeden Moment unsres Daseins prüfen, und wenn wir selbst auf solche Weise streng gegen uns sind, dann haben wir die Befugnis, unerbittlich gegen andre zu sein.“

Nach denselben unausgesprochenen oder vielleicht nur dunkel empfundenen Gesetzen erzog sich denn auch eine Schaar dichterischer Geister, die den Klassikern folgten und die sich des unüberwindlichen Einflusses, ja des Druckes, den diese kraft ihrer Größe auf die später Lebenden ausübten, wohl bewußt, doch zu keiner Anfeindung ihrer Bedeutung hinreißen ließen. Sie erkannten vielmehr ihre Wirkung mit Verehrung an, sie wußten, daß sie ihnen nur folgen durften, wie der Ährenleser dem Schnitter, aber sie gaben sich ihnen auch nicht sklavisch preis, denn dazu empfanden und dachten sie wieder zu selbständig, und fühlten den eigenen Genius zu mächtig sich rühren, der seine Wege und nicht die Anderer gehen wollte. Aber das Bewußtsein der Abhängigkeit erzeugte doch bei vielen von ihnen eine gewisse elegische Dämpfung, ohne Anschluß an eine Schule, auf sich gestellt, in ihrer Neigung zur Vereinsamung, nahmen sie auch vom Wesen der Sonderlinge an. Eins aber waren sie samt und sonders: wahr gegen sich selbst. Ein jeder nahm seinen eigenen Entwicklungsgang und suchte auszufinden, was ihm im innersten Kern des Herzens lebte. Nach dieser Richtung pflegten sie dann ihre Kräfte, und jeder von ihnen hat etwas Großes geschaffen. Das ist das Geschlecht der Epigonen höheren Grades — nicht jener von der Art Theodor Körners, Collins, Raupachs, Klingemanns und Deinhardsteins, sondern derer vom Schlage der wissenden Männer Immermanns, die sich als Nachbildner, als Söhne und Enkel fühlend, zwar von den Schätzen einer entschwundenen Zeit zehren, aber doch willens sind, den Kampf mit dieser Erbschaft aufzunehmen und, soweit sie es vermögen, selbst etwas zu sein: nur das sagend, was ihnen wirklich durch die Seele gegangen,

und künstlerisch wahr in jedem Atemzuge: wie Platen und der so grimmig und grundlos von ihm gehaßte Immermann selbst, Rückert, Chamisso und jene bedeutende Frau, die alle Kraft des männlichen Ausdrucks und Willens mit der weiblichsten Seele vereint: Annette Droste.

Immermann hatte freilich den Schwerpunkt seiner Natur und seines Könnens später als andre gefunden, lange herumexperimentiert und sich an gegebene Vorbilder gelehnt. Umso mehr war er berufen, über das Epigonentum ein Urteil abzugeben. Den Zug zur Vereinsamung betätigte er früh, schon als Student in einer ihm vielfach verdachten Beschwerde, die er direkt beim König gegen die Übergriffe einer akademischen Verbindung einbrachte und die das Verbot der Auflösung desselben zur Folge hatte — aber seine Weltflucht ging immer mit einem festen Willen, einem starken Mannestrotz Hand in Hand. In der schroffen Unabhängigkeit seines sittlichen Menschen hat er sich aus dem Urteil der Menge nichts gemacht und jedenfalls nach ihrem Beifall als Künstler nicht geegizt. Anfangs deckten sich seine poetischen Ziele mit dem Ideal der Romantiker, und in seinen ersten, rasch erscheinenden Werken, dem Roman „Die Papierfenster des Eremiten“, dem Trauerspiel „Das Tal von Ronceval“, der Komödie von Prinzen Syracus schwang er sich mit der Phantasie der Jünger und Genossen Tiecks in schrankenloser Laune über die einengende Wirklichkeit weg — ohne Glück; denn, obschon er an Gestaltungskraft seinen Vorbildern nichts nachgab, fehlte ihm doch die leichte Anmut, mit der jene über ihre Irrtümer täuschten. Er trug keine Flügel an den Schultern. Seine Muse war starkknochig wie er selbst. Zur Erde zog ihn seine schwerflüssige Natur, und aus ihrem Mark bildet er erst im reifen Mannesalter seine vollendetsten Gestalten. Und wie über den Geist seines Talents täuschte sich der eigensinnige Mann auch über sein Stoffgebiet. Immer wieder zum Drama hingezogen, fehlte ihm doch der rechte dramatische Formensinn, die unmittelbare Greifbarkeit der Darstellung, und in wunderlicher Stilmischung schließt sich in seinem dichterisch oft so herrlichen „Trauerspiel in Tirol“ (der Tragödie Andreas Hofers) eine breit ausgeführte dialogische und dialektische

Szene im Stil der Gespräche Egmonts mit Dranien und Margareten von Parma mit ihrem Macchiavell an ein tumultuarisches, unaufführbares Schlachtgewirr im Stil Shakespeares, und unvermittelt steht die realistischste Prosa neben der symbolisierenden Sprache des Goetheschen „Faust“ und der breitausladenden Rede Schillers. Selbst in jenem bedeutenden Drama, das den Zwiespalt des großen Zaren Peter von Rußland mit seinem Sohne behandelt, in der Trilogie Alexis, sind die herrlichen dramatischen Bausteine, die der Dichter gehäuft, nicht stetig und zwangvoll in den Dienst eines großen festen dramatischen Planes gestellt, und das Werk, das seine Charaktere so dichterisch kühn und wahrhaft exponiert, endet in dem Nachspiel Eudoxia seltsam großartig, aber im Vergleich mit dem Voraufgegangenen nur befremdend wie ein Nachklang der griechischen Antike; es ist, als hörten wir den Gesang der Okeaniden aus dem Prometheus, wenn das Volk die erblindete und ergraute Zarin anredet:

„Nicht die Wolke zog im Regenrot herauf,
 Abendgang, o heil'ge Mutter, wallest du.
 Nicht der Nebel fliegt um weißen Kieselberg,
 Graue Lock' umfliegt erbleichtes Gramgesicht.
 Nicht der Erdsplatt lechzet, den die Quelle ließ,
 Tränenblinder Augen Höhlung dürstet grau.
 Schau'nde dennoch, thronberaubte Herrscherin,
 Welche grüßend aufgetan empfing das Reich
 Klarer, zukunfts voller, sterndurchblitzter Nacht,
 Pflögest einsam deines Tages still Gespräch
 Mit dem Wehn des Frostes, mit des Winds Gebraus
 Schrittest Rückweg durch der Heide Ginstergelb
 Nach dem birkenhatt'gen Newsky-Trümmerbau,
 Drin du haufest, angeredet aus der fern
 Von des murmelnden Ladoga Wogensschlag.
 Liebevoll verlegt den Pfad, geweihte Frau,
 Deine Füße dir das Gottesvolk
 Auf der Fläche dichtgedrängt, dem Wilde gleich,
 Wenn der Waidmann lauert mit dem Todesrohr.
 Denn der Zar ist groß, und tausend Augen hat,
 Wer der Späher reichbelohnte Koppel nährt.“

Und doch hatte Immermann einen lebhaften Sinn für das Theater und eine Regiebegabung, die ihn endlich auch zu einem

Schritte führte, der in seinem Privatleben ungewöhnlich wie in der Geschichte der Bühne vereinzelt und bedeutsam geblieben ist. Schwerlich wird aber auch heutzutage eine Regierung und ein Monarch wie Friedrich Wilhelm IV. bereit sein, einen Kriminalrat (denn das war Immermann) auf seinen Wunsch ein paar Jahre zu beurlauben, damit er als Intendant an die Spitze eines Stadttheaters treten könne, wie Immermann es nach Überwindung unfäglicher Schwierigkeiten im Jahre 1834 in Düsseldorf tat. Das war die Zeit der berühmten Musterbühne, auf der dem Publikum das Beste in einem meisterlichen, malerisch abgetönten Ensemble geboten wurde, Lessing und Goethe, Schiller und Kleist, Shakespeare und Calderon (der letzte vielleicht zu oft): ein seltsamer Vorwurf der Meininger, der nach drei Jahren am Widerstand der Künstler, an der großen Masse und an der Anauferigkeit der Höfe und der Reichen scheiterte; jene Zeit, in der Immermann sich als einen der größten praktischen Dramaturgen bewährte und über die er in seinen Memorabilien in wehmütiger, etwas bitterer Rück Erinnerung goldene Worte niedergeschrieben hat. Aber mußte er trüben Herzens die Hoffnungen, die er auf sein Unternehmen gebaut, versinken sehen, und wandte er sich nun auch in erklärlicher Abneigung dem Theater völlig ab, so blühte ihm dafür der schönste Ersatz in seinen Romanen, in denen er erst recht sich ausgefunden und mit denen er sich getrost neben unsre besten Dichter stellen durfte. Jetzt erst, ein Vierziger, hatte er die Herbheit und Sprödigkeit seiner Natur und seines künstlerischen Schaffens überwunden, sein schweres Wesen hatte sich gelöst, und weich und voll quoll ihm jetzt der Strom der Erfindung und Empfindung dahin, rückweise noch in den „Epigonen“, die es anfangs über einen Achtungserfolg nicht hinaus brachten, ungehindert und siegreich dagegen im poetischen Teil seines berühmten Münchhausen, den man von der klassischen Satire der meisterhaft persiflierten Zeitdarstellung unter dem Titel „Der Oberhof“ losgelöst hat: mit gutem Recht, denn das Werk fällt klar und knapp in zwei nur locker mit einander verbundene Romane auseinander. Und diese Trennung in seinem Innern war sein Glück — je schärfer sich auf der einen Seite der sarkastische Geist verdichtete, desto reiner und

blühender entwickelten sich auf der andern die positiven Mächte, und eine trefflichere Schilderung des westfälischen Bauerntums läßt sich ebenso wenig finden wie ein frischeres und wahrheitsgetreueres Liebesidyll als das des Jägers und seiner Lisbeth. Daran hatte die Liebe mitgeholfen, die jugendliche Neigung, die den 42jährigen Mann an seine spätere Frau knüpfte, und diesem Johannistriebe, zu dem sich die Genugtuung gesellte, nun endlich nach so langem Ringen im Herzen seines Volkes Wurzel zu schlagen, verdanken wir auch sein letztes, leider unvollendetes Werk, seine Neubehandlung des alten Stoffes von Tristan und Isolde, seinen Schwanengesang, den ihm viel zu früh, im Jahre 1840, zwei Jahre nach seiner Vermählung, der Tod von den Lippen nahm. Ein Nervenfieber hatte den eisernen Mann dahingerafft, und über sein jähes Ende trauerten die Besten in Deutschland. „Bacchantisch meine Saiten rauschen“, hatte er soeben noch gesungen, „An dieses Lied mein Herz zu tauschen. Ich sitz' in stiller Mitternacht Vom alten Schloßtor überwacht. Das Korn weht über Hügel, östlich Steigt auf der Mond und küßt den Baum, Balsam die Luft, die Nacht so köstlich Wie eines sel'gen Gottes Traum. Und Geisterpaare schweben, leichte, Die Luft hindurch, mein Ruf erreichte Tristan, Isot — Isot, Tristan, Beglückt' Unselge, Weib und Mann. Mein Ruf erreichte auch die Spuren Von Rivalin und Blanchefluren. Die Lüfte wehn die Geister hin Und wehn sie her; sie blicken schmerzlich, Doch wie sie flattern her und hin, Sie halten sich umschlungen herzlich. Auf, Saiten, klingt, von Liebe tönt, Die noch der Grüfte Nacht verschönt“. — Der Grüfte Nacht! So war auch ihm geschehen. Die Liebe hatte ihm die Saiten gelöst, und rauschend, in echten Melodien erklangen sie ihm, wie nie zuvor, ehe er den Gang durch die dunkle Pforte tat.

So glücklich ist das letzte Los dem Manne nicht gefallen, der im fernen Syrakus unter Palmen, Oleander- und Rosengebüsch einsam begraben liegt, nachdem er grollend den Staub des Vaterlandes von seinen Füßen geschüttelt und gegen Immermann einst so grimmig gekämpft hatte: dem Grafen August von Platen. Es war nicht mehr als ein von Heine hervorgerufenes

Mißverständnis, das ihn so in Harnisch brachte, und ein Irrtum war es auch, die Romantik gerade in Immermann zu bekämpfen, der ihr doch nur in einer Art Selbsttäuschung eine kurze Heerfolge geleistet und dessen Trauerspiel „Cardenio und Belinde“ dem entrüsteten Gegner allerdings eine breite und bequeme Schußfläche darbot. Und dafür mußte nun der arme Immermann in Platens „Romantischem Ödipus“ als Nimmermann von den Lüneburger Heidschnucken zuerst bejubelt und endlich verspottet werden — wie ungerecht! Aber ein ander Ding war es um die Sache, der Platens Angriff galt, und nie hat ein Dichter im Komödiengewande der konfusen Nebelei, der absichtlichen Formzerstörung der Romantik gründlicher die Wahrheit gesagt als der bairische Graf. Er rät sogar zu einem bedenklichen Radikalmittel im „Romantischen Ödipus“, übermütig in seinem Haß: „Ich merke, daß umsonst ich nur der Poetasterei zum Trutz Die Rechtsgelehrten angeregt, die Geistlichen gefleht um Schutz. Euch Ärzte ruf' ich endlich an, da sonst mir keine Hülfe bleibt, Euch Ärzte die ihr manchem Mann manch' nützliches Rezept verschreibt. Verbietet doch Romantikern Papier und Federkiel und Stift, Und ordiniert, wenn nichts verschlägt, ein kleines Gränchen Rattengift. Sonst wird noch eure Poesie so frei, so burschikos und flott, Bis endlich ganz Europa ruft: Ihr Deutschen seid ein Kinder-spott!“ Das war Kampf bis aufs Messer oder bis zum Giftpulver, — den er den Schicksalstragöden ankündigte und mit ihnen der Talentlosigkeit, die sich in die Gunst des Publikums gedrängt, der lüsternden Schwäche und Ohnmacht Kogebues, Raupachs, Claurens. Das war der unverföhnliche Haß, den er gegen die Halbheit und Feigheit der damaligen literarischen Zustände, gegen Berlin insbesondere, im Herzen trug, den wir in seiner älteren und berühmteren satirischen Komödie „Die verhängnisvolle Gabel“ hören: „Ja, in einer Stadt des Nordens, die so vieler Übel Quell, Gibt man Claurens Albernheiten und verbietet Schillers Tell. Dieses mark- und knochenlose Publikum vergöttert nur, Was verwandt ist seiner eignen Froschmolluskenbreinatur“. Platens Sehnsucht ist die Wahrheit, die unentweihete Reinheit und Schönheit der Kunst, und zu ihr die Menge zu erheben, war sein heiligster

Wunsch: „O verstündet ihr, von bloßen Redensarten angehäuft, Geistigern Genuß zu schlürfen, der aus ewgen Rhythmen träuft“. Wie ein Priester überwacht er den Altar und gibt den Poeten jenen bekannten, besonders auf Müllner gemünzten Rat: „Keiner gehe, wenn er einen Lorbeer tragen will, davon, Morgens zur Kanzlei mit Akten, abends auf den Helikon“, und wie ein Prophet lüftet er den Schleier von dem Ideal, für das alle wahrhaften Künstlerherzen und die Herzen aller kunstempfänglichen Menschen glühen: „Weltgeheimnis ist die Schönheit, das uns lockt in Bild und Wort, Wollt ihr sie dem Leben rauben, zieht mit ihr die Liebe fort. Was noch atmet, zuckt und schaudert, Alles sinkt in Nacht und Graus, Und des Himmels Lampen löschen mit dem letzten Dichter aus“. Er scheut sich nicht, im Gefühl seines edlen Wollens und seiner Kraft, in sich selbst den Aristophaniden anzudeuten, der die besleckte Bühne zu reinigen berufen sei, aber ihn überkommt bei allem Stolz, der zwar oft zur Selbstüberschätzung wird, aber doch immer noch erträglicher als heuchlerische Bescheidenheit ist, auch die wehmütige Einsicht, daß seine Stimme ungehört verhallen werde, und von diesem Schmerz ergriffen, spricht er in der „verhängnisvollen Gabel“ den Wunsch aus, den ihm das Schicksal bald gewähren sollte, satt von seinem Vaterlande in der Fremde ein Asyl zu finden: „Gönne das Geschick dem Dichter nur den Wunsch, für den er glüht, Bald sich in ein Land zu flüchten, wo die Kunst so reich geblüht, Bis zuletzt die deutsche Sprache seinem Ohre fremder tönt, Eine Sprache, die sich ehemals unter seiner Hand verschönt. Ja, dann mag er sterben, wie es schildert uns ein früh'res Lied, Lanzenstiche viel im Herzen, als der Dichtkunst Winkelried“. Er wußte von „Lanzenstichen viel im Herzen“ zu sagen, er hatte sie erfahren. Die flache Talentlosigkeit hatte sein Wollen und Können in den Staub gezogen, Heine hatte seinen sittenlosen Witz an ihm geübt, die Sorge um den Unterhalt hatte ihn trotz seines Ranges und Standes verfolgt, und was sollte er, der so viel Bekannte, antworten, wenn die Kläffer ihn umtobten: „Wer gibt dir ein Recht uns anzugreifen und dich zum Richter über uns aufzuwerfen?“ Hatte er denn dieses Recht? In Anbetracht der Sache, die er

bekämpfte, und die in ihrer jämmerlichen Schwäche heute überall gekennzeichnet ist, unbedingt; in Ansehung seiner Gesinnung nicht minder, denn er war vom lautersten Eifer für das Schöne und Gute beseelt und nicht nur auf literarischem, auch auf politischem Gebiet hat er einen herrlichen Mannesmut, eine stolze Wahrheitsliebe bewiesen, als er vor den König von Preußen trat, um ihn für Polen um Schutz anzuflehen, als er dem Czar aller Rußen in dem Gedicht „Das Reich der Geister“ ein blutiges Denkmal setzte und die russische Verbrüderung mit Deutschland in fast diabolischer Laune verspottete. Aber die Welt verlangt von einem so unerbittlichen Richter mehr; nicht nur die Gerechtigkeit seiner Sache und die Lauterkeit seiner Gesinnung — auch der Wert seiner eignen Taten soll für ihn zeugen und ihn auf den erhöhten Platz stellen, den er mit seinem Urteil einnimmt. Nun hat aber Platen eine Reihe von Dramen geschrieben, die wie die Viga von „Cambrai“ ohne Blut und Leben sind: ein böses Kreuz für einen Reformator der Bühne. Überhaupt war ihm der Blick für die Vielgestaltigkeit des Lebens nicht verliehen, und so leicht und rasch sich ihm ein ihn dicht berührender Stoff zum Vers wandelte, so war sein Stoffgebiet nicht allzuweit. Sinnliche Fülle war ihm versagt und für die Ausdrucksformen des schlichten, einfachen, volkstümlichen Werktags besaß er kein Verständnis. Aber es ist ein völliger Irrtum ihn kalt zu nennen, nur weil er, ein echt aristokratischer Dichter, sich seinen Tempel hoch über den Gassen gebaut und, was ihm die Seele füllte, in eine lautere, oft vom köstlichsten Wohlklang durchströmte Form gegossen. Nicht jeder genießt sie mühelos, schon um der dem deutschen Gefühl fremden Metren willen, die er oftmals leider auch im Widerspruch mit dem deutschen Sprachaccent behandelte — aber was er in ihr verkündet, ist doch immer und überall ein Ausfluß seiner eignen wahrhaften Empfindungen und Gesinnungen, bald zart, bald kraftvoll, bald leidenschaftlich, bald bitter satirisch — kein brausender und trüb gärender Most, sondern ein edler, geklärter, kühlender Wein, der so nur dem Dichter würdig schien kredenzt und genossen zu werden. Nicht deutsch im Sinne Uhlands oder in dem Kleists, oder in dem höheren geistigen Schillers, hat er doch im Kampf

gegen falsche Strömungen der Romantik unsrer Literatur die kräftigsten Dienste geleistet und sich um unser Vaterland verdient gemacht. Und wer den antiken Zug seiner Natur nachempfindet, die Sehnsucht, die ihn nach Italien und Griechenland zog, der möchte doch glauben, daß er am fernen Meer, im schönen Süden die rechte Ruhestätte gefunden, und nicht ohne Rührung konnte ich dort einst im Garten der Villa Landolina den leuchtenden Marmor seiner Büste unter dem dunklen Blattgrün sehen, vom wolkenlosen Himmel überblaut, angesichts der farbig schillernen Wellen, so klar, so hell, so fern alles vom Lärm des Tages wie die Seele des Toten, dessen Sterbliches auf diesem herrlichen Fleck Erde unter dem Steine schlummerte.

Mit dem „Beherrscher des Worts in der Dichtkunst“, wie Platen selbst sich bezeichnet, hat das Herkommen oft einen andren Formenmeister zusammen genannt, der doch sein gerades Gegenteil ist: Rückert. Wandert Platens Seele nach Griechenland, so pilgert Rückert in den Orient, und so grundverschieden wie diese ihre zweite Heimat ist auch der dichterische Charakter der beiden Männer. Bei Platen ist alles Stil und Glätte, siebenfach geläutert, bei Rückert schwanen und schillern die Wogen phantastisch durcheinander und an die krausbunten Formen, die vom Orient ihren Namen entlehnt haben, an die Arabesken erinnern seine Versgebilde, an die Stalaktiten der türkischen Brunnen, wo, wie in den Tropfsteinhöhlen, der eine architektonische Zierrat den andern überholt und zurückdrängt. So vielgestaltig und nach dem Wechsel begierig war sein Talent, daß er seine Studien mit Leichtigkeit fast auf das gesamte Sprachgebiet erstrecken und von sich rühmen konnte, daß jede Sprache ihm lebe, die Menschen schreiben. Es war nur eine Spielart seines ganzen inneren Menschen, den eine seltsame Unruhe von Ort zu Ort trieb und der davor zurückschreckte, sich eine bleibende Stätte zu suchen, als hieße das seine Freiheit verkürzen und seinen Genius in einen Käfig sperren. Er wollte Rechtsgelehrter werden und studierte — Philosophie und Ästhetik, er ließ sich in Jena als Dozent nieder, zog aber bald darauf nach Hanau als Gymnasiallehrer, wechselte wieder seinen Platz und lief, wenn die Wanderwut

ihn ergriff, auch wohl heimlich bei Nacht und Nebel davon, Amt und Vorgesetzte, diese mit verdunkten, seine Schüler mit erfreuten Gesichtern zurücklassend. In Würzburg wirkte er als Privatgelehrter, in Stuttgart leitete er auf kurze Zeit das Cottasche Morgenblatt, dann zog ihn das Herz nach Italien, nach Rom. In die Heimat zurückgekehrt, suchte er bald bei seinen Eltern in Franken, bald in Nürnberg, bald gar in Berlin zur Ruhe zu kommen, bis sich ihm durch seine Verheiratung in Neuseß bei Coburg ein stilles Dichterasyl öffnete, das er zwar noch oft genug verlassen, das ihn aber endlich doch fest und treulich seit 1848 länger als achtzehn Jahre bis zu seinem Tode fesselte. Diese Unrast sieht wie Zerfahrenheit aus und ist es doch nicht. Noch weniger vereinigt sie sich mit einer Ungebundenheit der Sitten, zügelloser Abenteuerlust und der zweifelhaften Moral der Fahrenden. Im Gegenteil: dieser Wandertrieb war gleichsam nur ein ästhetischer, nach neuen Eindrücken, neuen Formen und Lebensgestaltungen suchender, und wie Faust und Mephistopheles auf ihrer klassischen Luftfahrt den verständigen Homunkulus mit sich führen, reiste Rückert beständig in Begleitung seines guten deutschen Biederfinns, seiner frommen Gesittung, und wie die Schnecke ihr Haus, schleppte er überallhin seine un gelenkten etwas grobschlächtigen Gewohnheiten. Ein sonderbares Bündnis germanischer Tüchtigkeit und Schwerfälligkeit mit der flüggen Phantasie des Morgenlandes. Und nicht genug damit, daß er die Propheten erläuterte, die Hariri'schen Makamen nachbildete, ein chinesisches Liederbuch herausgab und arabische Volkslieder übersetzte — auch in allen dichterischen Formen versuchte er sich, und in der reinen deutschen volkstümlichen Lyrik sprach er sich ebenso unermüdet aus wie in der didaktischen und reflektierenden Poesie, in den kunstvollen Formen des Sonetts, der Terzine, der Oktave, des Madrigals, der Sestine, des Ghafels, bald im Sinne und der Vorstellungswelt der Kinder, bald in schwertscharfen, geharnischten Gefängen wider Napoleon und seine Generale, hier im Epos, dort, freilich ohne Erfolg, im Drama, bis er endlich, wie in der Welt der Wirklichkeit auch in der Welt des Geistes ein Neuseß fand. Wie es den Derwisch in Lessings Nathan nach

Indien zieht — „am Ganges, am Ganges nur gibts Menschen“ — fand auch Rückert dort, im Revier seiner Phantasie, das Land, wo mit Richard Wagners Wort sein Wähnen Frieden fand. Dort wandeln die „Geber“, vom Irdischen durch eine tiefsinnige Religion losgelöst, deren oberstes Gesetz Mitleid, Liebe, kurz die Ertötung des Egoismus ist, an den Ufern des großen Stromes, hoher Weisheit voll, von den Wundern der indischen Landschaft umgeben. Dort konnte sich auch dem Dichter beides vereinen: der Glanz, die Wärme und Phantastik des Orients und die tiefe Sittlichkeit seiner Natur. So hüllte er sich denn in das priesterliche Gewand der Inder, und die „Weisheit des Bramanen“ heißt die Schale goldener Früchte, die er im indischen Gewande gepflückt. In dieser herrlichen Sammlung schlichter und erhabener, liebevoll milder und großartiger Gedichte und Sprüche haben wir den ganzen Rückert. Hier sind die Widersprüche seines Lebens ausgeglichen, wo sich der Ideenreichtum und die fabelhafte Sprachkunst begegnen, hier reichen sich der Sohn des Morgenlandes und der Deutsche die Hände, und seiner nunmehr überwundenen unstillen Glücksjagd gedenkend, ruft er sich die Worte zu:

„Der Mensch im Weltverkehr lebt nur für sich allein,
Und erst davon getrennt im menschlichen Verein.
Durch Leib, Besitz, Beruf beschränkt und abgeschieden,
Wie fände da der Geist, der schrankenlose, Frieden?
Nicht im Gedankentausch, der nur verworren ist,
Nicht in der Liebe Kausch, der währt so kurze Frist —
Nur in der Einsamkeit spinnt er ein Traumgewebe,
Daß in der Menschheit er, in ihm die Menschheit lebe.“

Mit liebenswürdigem Humor charakterisiert er in einer ihm oftmals eigenen Verbindung gewisser Plattheiten im Ausdruck mit seiner Formspielsucht die Wohlthat seiner beschaulichen Isolierung:

„In meiner Einsamkeit da kann ich ohne Schaden,
Wen ich am liebsten will, bei mir zu Gaste laden, —
Nicht unverträgliche Gesellschaft so gemischt,
Wie streitende Gericht' auf einmal aufgetischt, —
Nicht so unleidlicher Gesichter Schofel, Pafel,
Womit die Ekflust mir benimmt die Gastwirstafel, —

Nicht Hof- und Staatslivreen, der Uniform Unformen,
 Von meinem Ideal enorm abnorme Normen; —
 Die Weisen alter Zeit, die mir vom Ruhm genannten,
 Und die in Ländern weit geahnten, unbekanntem;
 Und alle Lieben mir und Abgeschiedenen;
 Wie labt das Mienenspiel mich der Zufriedenen!
 Die Unterhaltung freis't, die nicht in Pausen stoßt,
 Wie ew'ger Frühlingshauch aus Blüten Blüten lockt.
 Sie reden nicht, was heut' der Tag zu reden beut,
 Sie reden, was das Herz der Ewigkeit erfreut,
 Nicht Spekulation und Aktien-Eisenbahn,
 Feuerversicherung, Stadtschuldentilgungsplan.
 Hoch über Qualm und Kot, irdischem Drang und Not,
 Am Himmel geht ein Weg durch Morgenabendrot.
 Und wann ich zugelauscht, und mit darein getauscht
 Ein Wörtchen, schweig' ich, satt von Duft und wohlberauscht.
 Und wie ich winke, gehn beiseit die frommen Schäfchen,
 Und geben gerne Raum mir für ein Mittagsschläfchen."

Hier ist die Wortwahl, der Griff von der höheren in die niedere Sphäre des alltäglichen Lebens ohne allen Zweifel scherzende Absicht. Aber wer sich mit Rückert näher beschäftigt und den Versuch gemacht hat, den fabelhaften Reichtum poetischer Schätze aufzunehmen, den er uns hinterlassen, der weiß auch, daß seine Gaben sehr ungleich sind und daß wir uns immer darauf gefaßt halten müssen, neben dem formvollendetsten Gedicht eine eilig niedergeschriebene, in allen Gelenken schlotternde Reimerei zu finden, neben der sehnsüchtig weichen Poesie des Liebesfrühlings irgend eine unausstehliche Trivialität, deren Stoffgebiet vom Reich der Dichtung ebenso abliegt wie ihr sprachlicher Ausdruck. Es war aber weder ein Versagen der Kraft, das solche Halbheiten und Undinge erzeugte, noch die Hast des Vielschreibers, der sich die Muße nicht gönnte, seine Früchte reifen zu lassen. Der Gestalten Fülle, der Reichtum, der sich in dem Dichter drängte, erklärt solche Ungleichheiten. Wenn wir von Mozart sagen, daß die Sprache der Musik ihm Lebensodem war, und daß er sang und komponierte, wie wir andern sprechen; daß aber auch — da wir in unsrer Sprache das Höchste und Tiefste bezeichnen müssen — ihm in seiner musikalischen Welt das Unbedeutendste neben

dem Gewaltigsten zu Tönen wurde, so daß ihm nun dicht neben dem „Don Juan“ irgend ein anmutiges aber leeres Getön, eine Notenspielerei entstand, eine graziöse Hülse ohne sonderlichen geistigen Gehalt — so etwa war Rückert voll von rhythmischem Leben, daß sich ihm alles, was er anfaßte, Größtes wie Geringsstes, metrisch zu regen begann. Ein jeder Satz wurde ihm zum Vers, er konnte gar nicht anders als jambisch oder trochäisch denken und empfinden, und, unbekümmert um das öffentliche Urteil, unruhvoll von Neuem zu Neuem greifend, schrieb er nieder, was ihm der Augenblick zutrug, ohne viel Überlegung, weil er mußte, und ohne Lust, das Entstandene zu feilen und zu glätten. War er doch inzwischen, wenn sich eben ein Lied von seinen Lippen gelöst, im Geiste schon wieder fern, in andren Ländern, unter dem Halbmond oder im Reich der Mitte, und fühlte er den Schaffens- und Gestaltungstrieb doch so mächtig in seiner Brust sich regen, daß er selber in einem gewissen Übermut Treffer und Nieten bunt hervorschüttelte, immer gewiß, einen Mißgriff mit einem Zähler wieder wett machen zu können. In diesem Bewußtsein des Überflusses zog der dichtende Wanderer von Morgen bis Abend über die Erde, durch alle Schluchten der Gedanken, durch alle Tiefen des Herzens, bis auf die klaren Gipfel, wo der Mensch sich den Sternen näher fühlt. Das letzte Ziel suchte er freilich auch dort nicht. Frömm ohne Frömmelei hoffte er gläubig, die wahre Heimat erst im Himmel zu finden. Das ist ein charakteristischer Zug des Dichters, der seiner Poesie eine besondere Färbung gibt und seine Lyrik wiederum weit von der Goethes, Uhlands, Heines, Platens trennt. Dieser letztere insbesondere mühte sich nur darum um das Heil der Menschen so inbrünstig, weil er jenseits des Todes nichts erhoffte, und wie ein rechtes Kind der Antike schwelgt er in dem Gedanken, daß seine Atome dereinst von den reinigenden Flammen des Scheiterhaufens dem Weltall zurückgegeben werden — Rückert aber träumt sich nach dem Tode als das Saatkorn, das dem Tage der Garben entgegenreift. Durch all sein rüstiges Schaffen, seine Freuden und Schmerzen, durch seine Vaterlandsgefühle und sein Liebesglück dunkeln die Schatten des Todes und glänzen zugleich die

Strahlen der Ewigkeit. Alles gewinnt ihm oft ganz unerwartet eine Beziehung zur Religion, und es begreift sich, daß Rückert als die Quintessenz seines Lebens unter sein Bild die Worte setzen konnte: „Die Erd' ist schön genug, den Himmel zu erwarten, Ihn zu vergessen ist nicht schön genug ihr Garten.“

Kuft man sich die Züge des Dichters in die Erinnerung, sein von langem gelocktem Haar umgebenes Haupt, sein kleines, aber von Feuer und Leben sprühendes Auge, seine knorrigen, etwas bäurischen Züge — dann mag uns daneben ein andres Haupt erscheinen, ihm auf den ersten Blick entfernt, ähnlich, von wallendem, fast frauenhaftem Gelock umgeben, aber mit zarteren, feineren, aristokratischeren Zügen, von sanftem, fast wehmütigem Ausdruck, das Bild eines Mannes, dessen Leben wie das Rückerts auf dem Grunde einer lauterer Sittlichkeit und Herzenseinfalt ankerte, und den doch wie jenen eine quälende Unruhe vielfach umhertrieb: Adalbert von Chamisso. Kein angeborener Drang — seine Lebensschicksale versagten ihm die Kraft und warfen in sein Dasein, das wie wenige geschaffen war, sich still und friedlich im engen Kreis der Familie und der Freunde auszuleben, einen tiefen Schatten. Ein Franzose von Geburt, ein Deutscher der Erziehung, der Gesittung, der Neigung nach, fiel sein schönstes Mannesalter in die große Zeit der Freiheitskämpfe, und sein Herz litt schwer unter dem Zwiespalt, der ihn nicht hierhin, nicht dorthin, nicht nach Frankreich und nicht nach Deutschland wies. Zwar den preussischen Kriegsdiensten hatte er längst Valet gesagt, als Hameln im Jahre 1806 schmachvoll, ohne Schwertstreich den Franzosen überliefert wurde, ein Verrat, der sein feines Ehrgefühl aufs tiefste verletzte; er hatte sogar auf eine Anstellung in der Vendée gehofft und einige Jahre in den Kreisen der Frau von Staël im Canton Waadt verlebt — endlich zog es ihn aber doch wieder nach Berlin zu den Freunden zurück, zu Barnhagen und Fouqué, und gerade da raffte sich Preußen zum großen Schlage auf, und seine Seele schwebte aufs neue verzweifelt im Leeren. Wie um den Kanonendonner und das Schwertgellir nicht zu hören, flüchtete er sich in ein ländliches Asyl, seinen botanischen Studien lebend, und dort entstand auch das Märchen

vom schattenlosen Mann, der vielgenannte und =verbreitete Peter Schlemihl, der, nicht gerade verständlich, vieldeutig und ohne Abschluß, als Kunstwerk sehr anfechtbar, ein groteskes Abbild seiner eignen Ziel- und Ruhelosigkeit ist. Und nochmals, im Jahre 1815, packte der alte Zwiespalt den Dichter stärker als je — aber wie zum Heil für ihn zeigte sich ihm zugleich auch ein Ausweg aus diesen Wirrnissen: auf dem Schiffe „Kurik“ folgte er dem russischen Kapitän von Kozebue, einem Sohne des Biel-schreibers, auf einer Weltumsegelung, und dort, unter freiem Himmel, auf dem Fahrzeug, dem sein eignes Leben glich, ward ihm wohl. Brachte ihm die Reise auch wissenschaftliche Ent-täuschungen genug, so befreite sie ihn aus qualvoller Lage, und als das Schiff nach dreijähriger Fahrt heimkehrte und Anker warf, da waren die politischen Stürme zur Ruhe gekommen und sein eignes Herz beschwichtigt; im stillen Hafen eines Amtes, einer glücklichen Ehe, trauten Freundesverkehrs genas seine Seele und blühte auf. Eine wissenschaftliche und dichterische Frucht nach der andern reifte ihm, und zweifelte er in seiner Bescheidenheit auch immer noch an dem Genius, der in ihm lebte: die Welt erkannte ihn als einen Meister unter vielen an, und als er im Jahre 1838 starb, trauerte die deutsche Muse um ihn, den geborenen Fran-zosen, wie um ihr eignes Kind. So löst sich denn das Rätsel dieses Lebens und Schaffens leicht. Wenn wir uns an seinen holden Liedern von Frauenliebe und =Leben erquickt, an so manchem schlichten volkstümlichen Lied, das uns kaum begreifen läßt, daß die Wiege des Dichters nicht in unsrem Vaterlande gestanden, — dann verstummen und erstarren wir wieder, wenn uns derselbe Mann in seinen erzählenden Gedichten in eine Welt voll Blut und Greuel, voll fassunglosen Entsetzens und unheimlichen Spukes führt. Da erschießt Matteo Falcone, der Corse, seinen eignen Knaben, sein einziges Kind, weil er das Gastrecht ver-raten; da schleppt auf ödem Fels mitten im Dzean ein Schiff-brüchiger durch fünfzig lange Jahre sein qualvoll-einsames Leben weiter. Da verhungert das arme Indianerweib, das die Christen von ihren Kindern trennt, aus Mutterschmerz und Sehnsucht, und ein edler junger Spanier muß auf Napoleons Befehl seine ganze

Familie als ein Henker mit dem Schwerte richten. Da will ein Vater um des Geldes willen den eignen Sohn töten, den nur der Geist der Mutter, die gespenstisch erscheint, vor dem furchtbaren Ende warnt, und ein Bildhauer, der den Gekreuzigten in Marmor zu bilden hat und dem der Schmerzensausdruck in Körper und Antlitz nicht gelingen will, schlägt einen schönen Jüngling aus Holz, um auf diese Weise wissend zu werden. Woher diese furchtbaren Stoffe? Aus einer angeborenen Lust am Gräßlichen steigen sie nicht auf. Und auch der Geist der ordnenden Schönheit, der sie verklärt und der in dem meisterhaft behandelten Terzinen gleichsam verkörpert erscheint, widerspricht dem schon. Nicht ein roher, blutfroher Sinn vergnügt sich an ihnen — vor einer umdüsterten Seele, die sich heimatlos fühlte und der der Himmel verhangen war, erschienen sie geistergleich; nur die Phantasie, nicht das Herz hat ihnen Gestalt gegeben: Spiegelbilder der eignen Sorgen, die um so quälender und gräßlicher erschienen, je feiner und weicher die Seele gestimmt war, der sie sich eingruben. Klingt doch auch durch all diese Sannerrufe des gekreuzigten Jünglings, der Guahiba-Indianerin und des korfischen Knaben dem geistigen Ohre vernehmbar, das Echo der Stimme, die sie entpreßt, und ist es doch, als sträubte sich dem, der diesen Spuk beschworen, vor Entsetzen darüber selber das Haar und blutete ihm das Herz vor Mitleid über all dies erdichtete Leid: von einem Meister erdichtet und darum unheimlich wirkend mit der Kraft des Lebens.

Es ist nicht gar so weit von diesem Manne zu der dichten Frau, die weitaus das bedeutendste lyrische Talent deutscher Zunge unter den Dichterinnen dieses Jahrhunderts und unter den Dichterinnen überhaupt darstellt: Annette von Droste-Hülshoff. Denn besaß Chamisso eine fast weibliche Seele, spricht aus Annette Droste ein fast männlicher Geist, und doch ist sie so wenig wie Chamisso, der in seinem Tun und Empfinden trotz allem ein ganzer Mann blieb, jemals aus den Grenzen ihres Geschlechts gewichen. Sie war keine emanzipierte Amazone, sie besaß ein mildes weibliches Herz, das echte Gefühl der Frau, und nur ihr

klarer heller Sinn, ihre großartig gestaltende Phantasie hoben sie weit über sie selbst und ein enggebundenes Frauenschicksal hinaus und stellte sie den besten unsrer Dichter gleich. War Chamisso durch sein bewegtes Leben zu düstern Bildern geneigt, so war Annette Droste als ein Westfalenkind mit dem Gespensterwesen ihrer Heimat, mit dem zweiten Gesicht, mit der Totenvorschau allzu vertraut, und diesem unentdeckten Lande entstammen einige ihrer ergreifendsten Gedichte. Und doch trägt auch sie wie Chamisso trotz dieser leisen Berührung mit der Romantik, die in ihrer Natur begründet lag, ihr Epigonenlos mit Fassung und niemals lehnt sie sich gegen das Gesetz des Maßes und der Harmonie auf. Aber wie alle wahrhaft großen Epigonen entfaltet sie bei ihrer Verehrung der klassischen Vorbilder doch ihr eigenstes Wesen frei und selbständig, und wie Immermann, wie Platen, Rückert und viele andre beherrscht auch sie ein kleines Gebiet in dichterischen Landen allein und unumschränkt. Das unterscheidet die merkwürdige Frau von ihren Genossinnen, die die Leier der Sappho schlugen und die nicht viel mehr als einen schwachen Nachhall der von den Männern angestimmten Gefänge hören ließen. So lenkte einst die gute, gar nicht talentlose Anna Luise Karsch in den Ton Gleims und seiner Genossen; die dichtenden Frauen vom Weimarer Musenhofe, Amalie von Imhof, Karoline von Wolzogen u. a. waren das Echo Goethes und Schillers, und das zerfahrene Talent der Helmina von Chezy, der Dichterin des Guryanthen-Textes, wurde wie eine Weide vom romantischen Windhauch hin und her geschüttelt. Wie fest steht dagegen diese Frau! Wie fern liegt ihr die Verschwommenheit und Gefühlseligkeit, die tastende Zaghaftigkeit und Halbfertigkeit des weiblichen Dilettantismus! In ihren Lebensanschauungen oft streng und schroff, erschließt sie uns doch immer wieder unter dem trozigen Gemäuer, das sie auftürmt, die tiefe, klare warmsprudelnde Quelle ihres weichen Herzens. Man mag ihren religiösen Anschauungen fern stehen, die nach heftigen Zweifelskämpfen zu den Überlieferungen des strengsten Katholizismus zurückkehrten, und von ihren politischen und sozialen Prinzipien nichts wissen wollen — und doch,

sei es wie es sei: selbst in ihren geistlichen und Zeitgedichten zwingt sie uns in den Bann ihrer großen und wahrhaften Persönlichkeit um das dichterische Wort zu bestätigen, daß die Poeten immer Recht haben. Schildert sie aber und stellt mit einer für eine Frau beispiellosen Sicherheit und Kühnheit vor uns auf, was sie geschaut, dann möchte ich den sehen, der ihr auch nur mit einem Zucken der Wimper Widerstand zu leisten vermöchte. Von so kleinen genrehaften Bildern wie das der beschränkten Frau, die mit ihrem Herzen voll Liebe ihr Letztes opfert, um den geliebten Mann vor dem Ruin zu bewahren, durch die meisterhaften Naturschilderungen, die aus der dürren Heide Gestalten beschwört und selbst aus einer Mergelgrube blühendes Leben zaubert, bis zu der großartigen Dichtung von dem Kofttäuscher, der einem höllischen Bunde seine Seele verschreibt und den Talisman, den er in Gestalt eines kleinen Fläschchens bei sich trägt, vergebens von sich wirft, um den Frieden seiner Seele wiederzufinden, wie herrlich ist das alles, in wenigen Worten welch' Fülle! Allerdings ist Annette Droste um ihrer Knappheit willen schwierig zu lesen. Hören wir sie vorlesen, entgeht uns beim ersten Male gewiß die Hälfte des Stoffes und ihrer künstlerischen Absichten — so zugespitzt will jedes Wort verstanden sein, und so wenig hält sie es für nötig, auch nur das Wichtige breiter darzulegen. Doch nicht immer. Und in der reinen Lyrik zumal quillt mit der Empfindung auch das Wort, bei ihr in volleren Strömen, und gleich beim ersten Anhören überkommt uns der warme wie von Nachtviolenduft gesättigte Hauch des Gedichtes „Die Unbesungenen“.

's gibt Gräber, wo die Klage schweigt
 Und nur das Herz von innen blutet,
 Kein Tropfen in die Wimper steigt
 Und doch die Lava drinnen flutet;
 's gibt Gräber, die wie Wetternacht
 An unserm Horizonte stehn
 Und alles Leben niederhalten
 Und doch, wenn Abendrot erwacht,
 Mit ihren goldnen Flügeln wehn
 Wie milde Seraphimgestalten.

Zu heilig sind sie für das Lied
 Und mächt'ge Redner doch vor allen,
 Sie nennen dir, was immer schied,
 Was nie und nimmer kann zerfallen;
 O, wenn dich Zweifel drückt herab
 Und möchtest atmen Ätherluft
 Und möchtest schauen Seraphsflügel,
 Dann tritt an deines Vaters Grab!
 Dann tritt an deines Bruders Gruft!
 Dann tritt an deines Kindes Hügel!

* * *

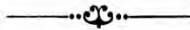
Das waren nur einige besonders interessante Charakterköpfe aus der Zahl der Epigonen. Es ließe sich ihnen eine Reihe gleichbedeutender und in ihrer Weise origineller Dichtertypen anschließen, und bis in unsre Zeit hinein könnten wir das Epigonentum verfolgen. Denn nicht nur die Klassizität, auch die Romantik hat ihre Nachwelt, und das Wesen des Epigonentums reicht gerade so weit, wie eine Zeitströmung und das Gesetz, das die geistigen Obherrscher einer Generation gegeben, vorhalten. Mit einer neuen Bewegung, die ihre eigenen Gesetze aufstellt, pflegt es zu erlöschen. Und was für eine große Zeitbewegung gilt, gilt auch für den Einzelnen: ein Genius wie der Grabbes, der die überkommenen Formen zerbricht und aus seinem Naturell das Gesetz bildet, das ihn zwingt, ist kein Epigone mehr; und wir erleben es in unsren Tagen, daß die Poesie sich kühn auf ihre eigenen Füße gestellt und, nachdem der erste Sturm und Drang überwunden, den eine mißverständliche Kritik für ihr eigentliches Wesen und für etwas schlechthin Neues nahm, eigenartige feste Formen im Drama, in der Erzählung und der lyrischen Dichtung annimmt, — neue Erscheinungsformen der Kunst, deren Wesen zwar allezeit dasselbe bleibt, so wie sich der Menschentypus in der Zeit, die wir übersehen, in den Hauptzügen nicht verändert hat, die jedoch für Milliarden von Individualitäten Raum hat, so wie kein Antlitz dem andern völlig gleicht. Und auch diese allerneueste Kunst erzeugt schon wieder ihr Epigonentum.

Es steckt übrigens ein ungeheurer Reichtum an originellen Porträtköpfen in unsrer deutscher Literatur. Stellen wir neben

unsre klassischen Dichter die Kleist und Grillparzer, Uhland und Eichendorff, Novalis und Hoffmann, Immermann, Platen, Rückert, Chamisso, Annette Droste, und die beiden Männer, die engbefreundet neben einander hergehen wie Nacht und Tag, Lenau und der wackre Anastasius Grün, die weichen melodischen und melancholischen Klänge des Einen und die stahlscharfe Sprache, die der Andere in den Spaziergängen eines Wiener Poeten führt — Welch' eine Fülle von Persönlichkeiten! Solch' eine glänzende Reihe kann nur Deutschland ins Feld stellen, und nirgend sonst löst sich von dem gemeinsamen Hintergrund eine solche Fülle von Lichtern und Tönen. Alle übrigen Völker, die Romanen insbesondere, verraten auch äußerlich den nationalen Typus gleichförmiger und darum auf den ersten Blick kenntlicher — in Deutschland aber sehen wir schwarz, braun und blond, helle und dunkle Augen aller Farben und eine solche Mannichfaltigkeit in der Bildung des Körpers, des Kopfes, des Antlitzes, daß es uns schwer dünken möchte unsre Nationalität zu bestimmen. Und so steht es auch mit den künstlerischen Erscheinungen. Und doch gibt es gemeinsame Merkmale, Erkennungszeichen, und ich möchte hier nur des einen gedenken, das ein alter Führer in Messina gefunden zu haben glaubte, als er mir auf dem Campo santo einen Vorübergehenden, dem ich den Landsmann nicht abgesehen hatte, so kurzweg als einen Deutschen bezeichnete. Als ich ihn fragte, woran er uns denn erkenne, meinte er zunächst: an der Brille und am Vollbart. Da ich ihm aber erwiderte, ich z. B. trüge keine Brille und das Kennzeichen des Vollbarts treffe doch auch nicht immer und auf die Frauen gar nicht zu, da lenkte er ein und sagte: an den Augen. Als ich mich aber auch damit nicht zufrieden gab und meinte, ein Deutscher könne ganz so dunkeläugig wie ein Italiener sein, da gab er nach einer Pause zur Antwort: „Daran liegt es nicht; wir blicken nach außen, aber die Deutschen blicken nach innen.“ Ich habe nie eine treffendere Charakteristik als wie aus diesem schlichten Munde gehört, sie hat mich seitdem in der Fremde nie irre geführt. Denn so ist es: italienische, spanische und französische Augen blitzen voll feurigen Glanzes nach außen, aber man dringt durch ihren Schimmer schwer nur ins

Herz; der Blick der Deutschen aber wendet sich nach innen und redet mehr von dem, was er dort auf dem Grunde der Seele als draußen im bunten Strom des Lebens wahrgenommen. Wie bezeichnend auch für das tiefe innerliche Leben unsrer Kunst, unsrer Poesie, unsrer Lyrik zumal! Klang mir das Wort des guten Alten von Messina doch fast wie eine Bestätigung des Schillerschen Wortes:

„In des Herzens heilig stille Räume
 Mußt du fliehen aus des Lebens Drang,
 Freiheit wohnt nur in dem Reich der Träume,
 Und das Schöne blüht nur im Gesang.“



Die schwäbische Dichterschule.

Wer je eine Wanderung durchs Schwabenland gemacht oder auch nur mit dem Bahnzug das schöne Württemberg von Stuttgart bis Friedrichshafen durchheilt — der hat wohl seine Eindrücke in dem Ausruf zusammengefaßt: das ist ein Uhlandsches Gedicht, und das Wort begriffen, daß wer den Dichter verstehen will, in Dichters Lande gehen muß. Die gleichmäßig verbreiteten, heitren grünen Täler, die Hügel und Berge, diese stillen Dörfer, die sich an die Höhen lehnen, auf deren Gipfel ein Schloß oder eine Kapelle steht, als sammelte ein Familienhaupt die Seinen um sich: gewähren ein Bild freundlicher Genügsamkeit, patriarchalischen Zusammenlebens von Herren und Knechten, einer treuergebenen Unterordnung unter den Willen des wohlmeinenden Mächtigen, wie es sich ähnlich in keinem unsrer deutschen Gaue abspiegelt. Die hochgelegene Burg und rings um sie geschart bis in den Talgrund hinein die Häuser und Hütten — das ist ein Abbild des schwäbischen Charakters und jener sprichwörtlich gewordenen Treue, die in der Sage von Eberhard dem Kaufshebart und den Liedern allen, die ihn besingen, ihren schönsten Preis gefunden. Rühmt doch der alte Fürst als höchstes Kleinod seines Landes, daß „in Wäldern noch so groß er sein Haupt kann ruhig legen jedem Untertan in Schoß“. Dieses Lob möchte nun jedes Volk für sich in Anspruch nehmen, aber es ist gewiß, daß der Anschluß an den Herrn bei den Schwaben ausgeprägter als irgendwo sonst zu Tage tritt, — nicht nur geistig, sondern rein buchstäblich auch

räumlich genommen. Es braucht nur in Stuttgart ein außergewöhnliches Ereignis die Aufmerksamkeit oder Teilnahme des Landes auf sich zu lenken, sei es eine öffentliche Kunst- oder Industrieausstellung, dann greift ganz Württemberg zum Wanderstab und wallfahrtet in seine Hauptstadt, bis herab zum kleinsten Bäuerlein im weißen langen Leinenrock mit den Silberknöpfen. Es ist ein familiärer Zug in diesem Volksstamm, ein Zug der Anhänglichkeit, der Beharrlichkeit und Zähigkeit, der sie an ihren Sitten treuer und länger festhalten läßt, so daß man sie ohne Übertreibung eine einzige große Familie nennen kann. Das erklärt ihre Vorzüge und Grenzen und läßt begreifen, daß sie vor allem im eigenen Lande die starken Wurzeln ihrer Kraft fühlen und daß ihr Blick nicht weit ins Allgemeine dringt, dorthin, wo die Interessen der Nationen und der Welt liegen; es läßt uns aber auch verstehen, daß sie bei der ihnen eignen Treue und Beharrlichkeit so manche große Natur, so manches unantastbare Werk hervorgebracht haben. Ein gewisses bürgerliches Genügen, eine Philistrosität des Gebahrens und Enge des Gesichtskreises können damit immerhin verbunden sein, und diese finden sich auch bei den vorzüglichen Männern, die sich um Ludwig Uhland wie um ihren Fürsten geschart haben und die wir unter dem Namen der schwäbischen Dichterschule zusammenzufassen pflegen. Sie sind im eignen Lande und weit über ihre Grenzen hinaus geliebt und verehrt worden wie Erzväter und Heilige, und doch sprach ein Geist wie Goethe das scharfe Wort, aus der Region, wo Uhland walte, könne nichts Anregendes, Tüchtiges und das Menschengeschick Bezwingendes hervorgehen, und glaubte, ihr einziges Verdienst bestünde darin, einen gewissen sittig-religiös-poetischen Bettlermantel geschickt umschlagen zu können. Einige erklärten Uhland für den größten Lyriker nach Goethe, und Heine, der selbst nach diesem Kranz geizte, begoß die Schwaben mit seinem bittersten Hohn, nannte sie liebe Geschöpfchen und Tröpfchen und strich sie kurzweg aus den Reihen der Dichter. Wo liegt da das Richtige? In des Dichters Landen. Von dort aus will diese schwäbische Dichterschule begriffen, geliebt und genossen sein. Zwar würde sie vielleicht gegen diesen Namen protestieren. Justinus

Kerner ruft wenigstens Goethen zu: „Bei uns gibt's keine Schule. Mit eigenem Schnabel jeder singt, Was halt ihm aus dem Herzen bringt“. Und an einer anderen Stelle meint derselbe Dichter: „Wo der Winzer, wo der Schnitter singt ein Lied durch Wald und Flur, Da ist schwäb'scher Dichter Schule und ihr Meister heißt Natur“. Man kann es gelten lassen. Aber diese Natur und Eigenart ihrer Heimat hat sie so verbunden und gekennzeichnet, daß sie samt und sonders denselben Stempel tragen, und das ist es, was wir hier unter „Schule“ verstehen. Es waltete bei ihnen keine lehrhafte Absicht oder Propaganda, wie in der Schule der Romantiker — aber ihr Land hat sie zu einer Gruppe mit unverteilbarem Merkmale zusammengeschlossen. Und kennzeichnet den schwäbischen Boden Freundlichkeit und Frische ohne Großartigkeit, ein Mittelwesen zwischen Berg und Tal, und den schwäbischen Stammescharakter zähe Treue, so vereinen die schwäbischen Sänger dies alles in sich, und nur noch eins schöpften sie aus ihrer Poetenseele hinzu. Denn sie sahen, daß die Burgen auf ihren Hügeln zumeist verfallen, daß es Ruinen sind und daß die verschwundene Zeit es ist, die aus diesen Zeugen der Vergänglichkeit mit sanfter Melancholie in die bunte Umgebung der Gegenwart blickt. Das entpreßt ihnen bisweilen einen Seufzer nach jenen Tagen der Ritterherrlichkeit, der Minne und Turniere, das breitet über ihre Lyrik einen weichen elegischen Flor und verknüpft sie mit der Romantik. Mit der Weltflucht und den mystischen Theorien der Schlegel, Novalis und Brentano haben sie freilich nichts gemein, und hell und offen bleibt ihr Blick für die Kämpfe und Leiden der Gegenwart, warm das Herz, tatbereit die Hand. Dieser praktische Sinn nimmt ihrem poetischen Ruhm manchmal den Schimmer, aber er bringt sie uns als Menschen, als Charaktere näher, wie es der redliche Ernst tut, mit dem sie ihre künstlerischen Aufgaben fern von der gleichzeitig von allen Seiten eindringenden Triviolität behandelten. Man hört die Stimmen überzeugungsfester Menschen, die mit gesundem, wahrhaftem Sinn den innersten Kern der Volks- und Landesanschauungen in dichterisches Gewand kleiden, und so können wir uns nicht nur recht wohl befinden bei diesen Gutherzigen, die, wie

Gutzkow sagt, in ihrem Gott vergnügt sind, wenn sie einen Maitäfer, ein Bienchen, eine Fliege an der Wand und sich selbst besungen haben, sondern wir treffen auch auf herrliche poetische Züge bei ihnen, die uns zur Verehrung zwingen; in ihrem Führer vor allem erkennen wir einen begnadeten Dichter, der uns um der innigen Beziehungen willen, die ihn mit dem Gefühl des deutschen Volkes verbinden, um der breiten adelnden und verklärenden Wirkung willen, die er geübt, doppelt teuer sein muß.

Ludwig Uhland wurde im Jahre 1787 in Tübingen geboren, wo er, ohne sonderlich hervorstechende Züge, aber ein begabtes weichherziges und für die Natur empfängliches Kind, seine erste Jugend verlebte. Die Universität, die den Jüngling fern von dem elterlichen Wohnsitz zum Mann heranbilden soll, blieb ihm eins mit der Heimat: er bezog sie schon im Jahre 1802, fünfzehnjährig, und verließ sein Tübingen nicht — so wurzelte er sich immer fester im schwäbischen Boden. Vom eigentlichen Burschenleben hielt er sich fern, er lebte einsamer als gut sein mochte, und jene Schweigsamkeit, die er sein ganzes Leben lang mit eiserner Hartnäckigkeit beobachtete und von der so viel Erheiterndes erzählt wird, hat in der Zurückgezogenheit seines Studentenlebens sicher neue Nahrung gefunden. Spiegelt sie sich doch schon in einem jenerzeit entstandenen Gedichte, das, obschon nicht bedeutend, doch für den Geist des werdenden Dichters bezeichnend ist, in dem Lied eines Hochwächters:

„Was kummert das Getümmel
Der kleinen Erde mich,
Hoch in dem blauen Himmel
Leb' unter Sternen ich,
Und seh' so klein da unten
Die Erdenmännlein gehn,
Seh, wie sie sich in bunten
Geschäftgen Wirbeln drehn.
Doch Dank! zu meiner Höhe
Dringt nicht ihr Modezwang,
Schwingt sich kein Ach und Wehe,
Und keiner Fessel Klang.
Dem Himmel angetrauet
Kann frei und froh ich sein,



So weit mein Auge schauet,
Ist diese Erde mein.
Und mein sind alle Sterne,
Die durch den Himmel gehn
Und sich in blauer Ferne
Mir über'm Haupte drehn. —
Wenn einst mit Gottes Willen
Mein Erdenleib zerfällt,
So trägt man ihn im Stillen
Hinab zur kleinen Welt.
Und ihr geschäft'gen Leute,
Ihr bringet ihn zur Ruh,
Längst schwang sein Geist voll Freude
Sich sel'gen Welten zu."

Das war Uhland selbst, dieser Hochwächter, den es in seinen Dichtungen nicht nur geistig, sondern auch leiblich, im Raume, so oft über das gewöhnliche Treiben der Menschen dort in den Gründen hinaus- und hinaufdrängte: auf den Hügel, wo die Kapelle steht und fromm ins Tal hinabschaut; auf die stolzen Höhen, wo der frische Junge singt: „Ich bin vom Berg der Hirtenknab', Seh' auf die Schlösser all' herab“, oder wo in der Sonntagsfrühe der einsame Schäfer kniet und betet:

„Dies ist der Tag des Herrn.
Ich bin allein auf weiter Flur,
Noch eine Morgenglocke nur —
Dann Stille nah und fern.“

Allein auf weiter Flur, dem Lärm der Welt entrückt, — das ist die Sehnsucht Uhlands, und solche Züge, die einem Menschen im Kern seines Wesens haften und dereinst die Triebkräfte seines Lebens werden sollen, kündigen sich allezeit früh an. Und wenn der Dichter in jenem einfachen Jugendgedicht den Modezwang verwünscht und frohlockt, daß der Klang keiner Fessel in seine reinen Lüfte dringt — dann zeigt sich uns im Kleinen derselbe Uhland, der in bürgerlicher Einfachheit allen Glanz und Trödel des höfischen und gesellschaftlichen Treibens verachtet und von der Gunst der Großen so wenig abhängen wollte, daß er einen ihm angetragenen Orden zurückwies. Was aber hatte in einer Zeit, da das Herz sich öffnet und der Mensch sich gesellig an den

Menschen schließt, das junge Gemüt dem Getümmel der kleinen Erde abgewandt und ließ ihn mit den Worten seines Gedichts „im freien Himmel unter Sternen“ wohnen? Als Neunzehnjähriger schrieb er dem Herausgeber eines Musenalmanachs in Regensburg: „Das deutsche Volk, dem es um die wahre, in rüstigem Leben erscheinende Poesie zu tun ist, fühlt einen auffallenden Mangel an vaterländischer Mythologie; es findet so wenig alte Kunden seiner Nation, die sich der bildenden Kraft ohne Sträuben hingeben und doch auf der andren Seite das tiefste Leben der Seele zur Erscheinung förderten. Sollte nicht der Literator, dem ein reicher Vorrat alter Schriften zu Gebote steht und der nicht selbst die Absicht hat, Kunden dieser Art poetisch zu bearbeiten, solche wenigstens, wo er sie antrifft, sammeln und den Dichtern seines Volkes anbieten? sollt' er es nicht tun, wenn auch diese Kunden, wie er sie in alten Büchern findet, keinen künstlerischen Wert haben, aber doch aus den Schlacken ein körniges Gold blicken lassen, das der Künstler bearbeiten könne.“ Das war es, was ihm die Seele füllte; immer deutlicher stellt sich ihm das Feld dar, das zu bepflanzen das Schicksal ihn angewiesen hatte. Überallhin erläßt er Mahnrufe, und einen in Paris lebenden Freund beschwört er, in den Bibliotheken dort hervorzu suchen, was in ihnen von Schätzen altdeutscher Poesie vergraben liege. „Da schlummern sie“, ruft er aus, „die verzauberten Jungfrauen, goldene Locken verhüllen ihr Gesicht; wohlauf, ihr männlichen Ritter, löset den Zauber! Sie werden heißatmend die Locken zurückwerfen, aufschlagen die blauen träumenden Augen.“ So hat auch er, vom lebendigsten und richtigsten Drange geleitet, sein Teil an der Wiederbelebung des Mittelalters, wie die Romantik sie auf ihre Fahne geschrieben hatte, und es hat ihm reichere Schätze zugetragen als den Übrigen, gehörten sie nun zur eigentlich romantischen Schule oder nicht.

Und warum griff er so viel tiefer in das Herz unsres Volkes als Novalis und Fouqué, als selbst der lebenswürdige, ganz lyrische Eichendorff es vermochten? Zunächst kam es ihm nicht in den Sinn, den Geist des Mittelalters in unser Jahrhundert künstlich zurückzubeschwören — er will nur die alten Bilder vor

unsre Augen zaubern, schöne Erinnerungen wecken und uns diese so lieb und teuer machen, daß wir den verwandtschaftlichen Hauch, das Gefühl der Abstammung aus jenen großen Rittertagen spüren — aber es fällt ihm nie ein, langwierig bei Sängerkämpfen und Turnieren, bei Hochzeitsbräuchen, Nonneneinkleidungen und Bestattungen zu verweilen und wohl gar einen Seufzer darüber auszustößen, daß diese Zeiten entschwunden und die heutigen mit ihrer nüchternen Aufklärung und dem schwarzen Fünfröhrensystem der Männertrachten langweilig sind. Noch weniger will er dem Denken den Krieg erklären und sich zum Vorkämpfer einer hirnverwirrenden Mystik machen, nach deren Gesetzen unter Umständen auch einmal 2×2 fünf sein könne. Er ist, sobald es seine eignen Meinungen und Überzeugungen gilt, stets ein Kind seiner Zeit gewesen und hat nie was andres sein wollen. Aber so wenig wir wieder Puderperücken tragen und dennoch der Altvordern aus einem früheren Jahrhundert mit Freuden gedenken, so wenig brauchen wir den Wunsch zu hegen, uns selbst wieder mit Visierhelm und Ballasch zu bewaffnen, wenn wir auch mit Entzücken die alten Gestalten vor unsrer Phantasie lebendig werden sehen. Darum trennt Uhland auch so klar und scharf den Ton seiner Balladen von dem der rein lyrischen Gedichte, in denen er selbst, der Mensch seiner Gegenwart, er, Ludwig Uhland, spricht. In seinen Balladen liebt er es, sich die Ruinen seines Heimatlandes neu zu erbauen, da steht er mit den alten weißbärtigen Königen auf den Binnen ihrer Burgen, pocht mit goldhaarigen Prinzen an verzauberte Schlösser, läßt die Harfen der Sängertönen, Jagdfalken steigen oder um ein verödetes Schloß am Meer die Wellen klagen, — aber wenn er sich selbst lyrisch äußert, dann fällt dies phantastische romantische Aufgebot, und ohne Bier- rat, einfach und innig legt sich uns die Empfindung dar wie in dem lieblichen Liede:

Die linden Lüfte sind erwacht,
 Sie säuseln und weben Tag und Nacht,
 Sie schaffen an allen Enden.
 O frischer Duft, o neuer Klang,
 Nun, armes Herze, sei nicht bang,
 Nun muß sich Alles, Alles wenden.

Das trennt auch den Dichter so weit von einer Spielart, einer neuen, jetzt auch schon verwitternden Lyrik, die es ebenfalls liebte, sich in mittelalterlichen Vorstellungen zu ergehen, aber nur um damit wie mit einem Maskengewande zu kokettieren, das vielen interessant scheint und wohl gar den Glauben weckt, es lebe in diesen Hüllen nun auch ein echtes starkes Empfinden. Wenn Scheffel die alten Gestalten und Formen aber immer noch in den Dienst seines körnigen Humors stellte, der freilich nicht immer zwanglos ist, so behängten seine Nachfolger und Nachahmer sich, wo sie konnten, mit mittelalterlichen Flittern und führten wunderliche längst verklungene Worte im Munde, bei deren Anhören uns bunt vor den Augen wird. Es steckt ja viel Formtalent in dieser neuesten Mittelalterei, aber das Wahrhafte, Echte war und ist sie nicht, und wenn wir den Versuch machen durch diese scheckigen Gewänder an die Brust der Menschen zu pochen, die darunter verborgen sein müßten, finden wir nichts. Selten schlägt ein Herz, selten quillt warmes Blut unter diesen Hüllen, und darum dringt uns die Wirkung solcher Dichtungen auch nie ins Mark. Der wahre große Lyriker hat nur sich selbst zu geben — dann wird er, je nach seiner Persönlichkeit, vielleicht streng und herb und nicht nach dem Gefallen der großen Menge sein, aber die echten Perlen, die ihm im Innersten gereift, werden die Flucht der Zeiten auch überdauern. Solch' ein Lyriker ist Uhland. Ist sein Gebiet nur eng — in seinen Grenzen bewegt er sich doch frei wie ein Meister, und das Zeugnis der Echtheit, die Freiheit von aller Manier, kann er vollgültig aufweisen wie alle Großen und Größten. Was trieb man nicht — und man tut es zum Teil noch — für ein Unwesen mit gewissen ständigen Wortverbindungen: jungfrisch, feuchtfröhlich, oder jung-jungschön, und mit überkräftigen Interjektionen, die aus vorsündflutlichen Zeiten herüberzubringen scheinen: wie Schabab, Heinanius oder Rutschimuschifidibum. Bei Uhland findet sich nichts dergleichen. Er hat sich keinen Behälter angelegt, aus dem er seine Formen füllt, er ist in jedem rein lyrischen Gedicht ein anderer, und nur in seinen Balladen, wo der Sänger nicht sein eigenstes Empfinden ausspricht, sondern das fremder Menschen und Zeiten, kehrt er

mit Vorliebe zu seinen blinden Königen, Prinzessinnen und Minnesängern zurück. Und warum nicht? Gelingt ihm hier doch fast alles, wird ihm doch fast jeder Stoff, den er berührt, zu Golde, und hat er sich trotzdem doch maßvoll beschränkt wie nur einer. Denn wie gering der Zahl nach ist die dichterische Ausbeute seines langen Lebens. Er schleuderte sie nicht wie Tandeware auf den Markt. Es war ihm ernst damit, er wachte sorglich über Inhalt und Form, und was er der Öffentlichkeit preisgab, war in beiden vollendet. Auch in der Welt der mittelalterlichen Schwärmerei bleibt sein Geist immer klar und hell. Er bringt die Stimmung über uns, die er hervorrufen will, oft bis an die Grenzen des Erschütternden, und doch versinkt er nicht wüst und verworren selber im Stoff. Die ergreifende Ballade vom „schwarzen Ritter“ mag das beweisen:

Pfingsten war, das fest der Freude,
 Das da feiern Wald und Heide,
 Hub der König an zu sprechen:
 „Auch aus den Hallen
 Der alten Hofburg allen
 Soll ein reicher Frühling brechen!“

Trommeln und Trompeten schallen,
 Rote Fahnen festlich wallen.
 Sah der König vom Balkone:
 In Lanzenspielen
 Die Ritter alle fielen
 Vor des Königs starkem Sohne.

Aber vor des Kampfes Gitter
 Ritt zuletzt ein schwarzer Ritter.
 „Herr! wie ist euer Nam' und Zeichen?“ —
 „Würd' ich es sagen,
 Ihr möchtet zittern und zagen,
 Bin ein Fürst von großen Reichen“.

Als er in die Bahn gezogen,
 Dunkel ward des Himmels Bogen,
 Und das Schloß begann zu beben.
 Bei'm ersten Stöße
 Der Jüngling sank vom Rosse,
 Konnte kaum sich wieder heben.

Pfeif' und Geige ruft zu Tänzern,
 sackeln durch die Säle glänzen;
 Wanzt ein großer Schatten drinnen.
 Er tät mit Sitten
 Des Königs Tochter bitten,
 Tät den Tanz mit ihr beginnen.

Tanzt im schwarzen Kleid von Eisen,
 Tanzet schauerliche Weisen,
 Schlingt sich kalt um ihre Glieder,
 Von Brust und Haaren
 Entfallen ihr die Klaren
 Blümlein weiß zur Erde nieder.

Und zur reichen Tafel kamen
 Alle Ritter, alle Damen.
 Zwischen Sohn und Tochter innen
 Mit bangem Mute
 Der alte König ruhte,
 Sah sie an mit stillem Sinnen.

Bleich die Kinder beide schienen,
 Bot der Gast den Becher ihnen:
 „Goldner Wein macht euch genesen.“
 Die Kinder tranken,
 Sie täten höflich danken:
 „Kühl ist dieser Trank gewesen.“

An des Vaters Brust sich schlangen
 Sohn und Tochter, ihre Wangen,
 Täten völlig sich entfärben,
 Wohin der graue,
 Erschrock'ne Vater schaue,
 Sieht er eins der Kinder sterben.

„Weh'! die holden Kinder beide
 Nahmst du hin in Jugendfreude:
 Nimm auch mich, den freudelosen!“
 Da sprach der Grimme
 Mit hohler, dumpfer Stimme:
 „Greis! im Frühling brech' ich Rosen.“

Wer so gesungen und nicht nur in den Revieren mittelalterlicher Könige, sondern auch auf der Tenne und Diele, dem Volkstanzplatz unter der Linde und im bescheidenen Gelaß des armen Handwerksburschen sich den Kranz gewonnen, der würde genug

getan haben, auch wenn er nicht noch den Kämpfen der politischen Partei und dem Wohl des Vaterlandes seine Sorge zugewandt hätte, wie Uhland es getan. Und wer mit seinen Liedern ein solches Echo im Volk geweckt, mit der „Wirtin Töchterlein“, mit dem allbekannten „Was singet und klinget die Straßen herauf“, mit dem immer wieder gesungenen „Das ist der Tag des Herrn“, ohne das keine Liedertafel, kein Morgenständchen und kein Schauspielersjubiläum gedeihen könnte, der darf sich darüber trösten, daß Goethe ihn nicht zu den Großen zählte, und daß es ihm nicht beschieden war, auch im Schauspiel noch Kränze zu pflücken. Denn weder sein „Ernst von Schwaben“ noch „Ludwig der Baiern“ sind wirkliche Dramen trotz manches ergreifenden dichterischen Wortes und mancher schönen, machtvollen Schilderung, es sind Romanzen in dialogischer Form, ohne scharfe Umrissenheit der Gestalten, ohne eine einheitliche, in einen gemeinsamen Strom mündende Handlung, ohne fortschreitende Entwicklung. Selbst der Schein, die Dialektik der Handlung fehlt, und bis auf einige Ausnahmen, wozu der großartige Entschluß des unglücklichen Ernst gehört, dem verfehmten Freunde in Not und Tod die Treue zu halten —

„Hin fahr' ich, ein zwiefach Geächteter,
An meine Fersen heftet sich der Tod
Und unter Flüchen frachtet mein Genick —
Dem Werner laß' ich nicht“ —

läuft alles nur auf lyrisch gefärbte Erzählungen aus der Vorzeit hinaus.

Das war der Mann, der bis zu seinem Tode mit kurzen Unterbrechungen in seiner schwäbischen Heimat, in Tübingen und Stuttgart, Anfangs als Advokat, dann als Universitätslehrer, endlich fern von Geschäften in beschaulicher Ruhe lebte: Ludwig Uhland, das Haupt der schwäbischen Dichterschule, von deren Wesen und Treiben uns Barnhagen von Ense in seinen Denkwürdigkeiten unterhaltende Mitteilungen macht. Als dieser 1808 zuerst nach Tübingen kam, war Uhlands Dichterruhm noch neu: „Da tauchte mir wirklich die Seele in frische Dichterflut. Seine Lieder sind Goethisch, das heißt aber nicht Goethen nachgeahmt, sondern im gleichen Werte mit dessen Liedern, ebenso wahr und

rein, so frisch und süß. Uhland behilft sich nie mit Worten und Redensarten, nur das Gefühl spricht und die Anschauung, daher ist sein Ausdruck immer echt. Die Natur, die ihn umgibt, die Vorzeit, deren Sage er verhallen hört, bezeichnen den Kreis seiner Dichtung, aber sein Geist ist doch aus unsrer Zeit, sein Gemüt umfaßt die ganze Bildung derselben, und so ist er der Auffassung und Wirkung nach durchaus modern.“ Aber von dem Menschen Uhland sagt Barnhagen: „Umgang hab' ich nicht viel mit ihm, denn er ist der verschlossenste hartnäckigste Schweiger, der mir noch vorgekommen. Keine Verlegenheit, keine Angst wirkt auf ihn, er wartet es ab, was drauß werden möge, und schweigt. Redet er aber, so ist, was er sagt, gediegen und klar, zweckmäßig und möglichst kurz. Ohne alle Absicht und Ziererei ist er so, aus freier Natur heraus. Und so ist der ganze Mensch“. Und als Barnhagen 10 Jahre später nach Stuttgart zurückkehrte, heißt es wieder: „Uhland war mir über alles teuer, sein herrliches Talent, sein strenger redlicher Sinn standen mir im höchsten Wert. Aber die Kargheit seiner Mitteilung gab dem Umgang etwas Stockendes, das schwer zu überwinden war“. Drollig und recht schwäbisch ist der Zug, daß, als Barnhagen mit Uhland das Stuttgarter Hoftheater besuchen wollte, dieser Bedenklichkeiten über Bedenklichkeiten äußerte und schließlich gestand, er könne und dürfe nicht mit auf den ersten Platz gehen, der Standesunterschiede halber, die dort so streng betont und aufrecht gehalten würden, daß es in der Stadt Gerede geben würde, wenn er, der Bürgerliche, mit einem hoffähigen Manne, und Adelligen überdies, in einer Loge des ersten Ranges säße. Und das fand derselbe Uhland, der politisch zur Oppositionspartei gehörte, im Grunde seines Herzens in der Ordnung — sonst würde er sich schwerlich gescheut haben, diesen albernen Zwang zu brechen. So kehrte auch seine große freie Dichterseele gelegentlich in den Käfig einer übertrieben bürgerlichen, ja philiströsen Vorsicht zurück.

Unter Uhlands Freunden fiel Justinus Kerner dem Herausgeber der „Denkwürdigkeiten“ am meisten auf. Fast im gleichen Alter mit Uhland, 1786 zu Ludwigsburg geboren, haftete auch er

ganz an der Scholle und war, wie jener, ein unantastbar rechtschaffener, edler und tapfer für seine Überzeugungen kämpfender Mann, nur minder herb und verschlossen, zutraulicher, flüssiger als jener und von früh auf geneigt, sich in die Welt mit einer gewissen träumerischen Lässigkeit und Geduld zu schicken, als wollte er in jeder Minute an das Wort erinnern, daß wir hier keine bleibende Statt haben. Er sollte die Handlung erlernen und ließ es sich dann gefallen, Arzt zu werden, ohne Vorliebe, ohne Abneigung, wie man es ihm bestimmte, denn er meinte, es sei so wenig Freude in der Welt, daß man eben nur etwas, gleichviel was, tun müsse, damit die Zeit verstreiche und so das ganze Leben. Mit Umland teilte er die völlige Gleichgültigkeit gegen die Außerlichkeiten der Mode, aber er hatte eine gewisse ungewollte Hinneigung zum Absonderlichen, lernte die Maultrommel spielen, der er die zartesten und rührendsten Töne entlockt haben soll, und lebte und schlief, noch ein junger Mann, in seiner Stube mit einer ganzen Menagerie zusammen: mit Hunden, Katzen, Hühnern, Eulen, Eidechsen, Eichhörnchen, Kröten und Mäusen, ganz freundschaftlich, um naturwissenschaftliche Versuche mit ihnen anzustellen, bei denen er natürlich, weichherzig wie er war, jede Quälerei vermied. Auch vermochte der realistische Arztberuf nicht, ihn der dunklen Welt des Geisterhaften zu entziehen, mit der er gern verkehrte und in der er, selbst ein Somnambuler, mit der Hälfte seiner Seele und seines Leibes zu Hause war. Und wenn er mit Freunden und Gästen ein mystisches und magisches Buch behandelte, daheim am Fuß der Weibertreue bei Weinsberg, überkam ihn der Propheteneifer und er redete wie ein Wissender von den unsichtbaren Dingen und schaute die Hörer dabei mit seinen dunklen Geisteraugen so seltsam an, daß ihnen unheimlich wurde. Ja einmal soll er in Gegenwart eines Freundes, eines aufgeklärten Mannes, beim Spielen der Guitarre, die im Hausgerät der Spiritisten bekanntlich nie fehlt, in eine wunderbare Beklommenheit geraten sein, die sich nach seinen Wahrnehmungen auch des Freundes bemächtigt haben mußte, denn dieser sah ihn mit dem Ausdruck des Entsetzens an, verließ mit einem Angstschrei das Zimmer und gestand später, über Kerners Haupt habe sich während des Spiels

undeutlich eine Gestalt gebildet, die dann längs der Wand hingezogen und verschwunden sei. Was davon zu halten, muß jeder mit sich ausmachen, und schwerlich werden wir an solche Dinge eher glauben, als bis wir selber einmal mit Geistererscheinungen heimgesucht werden, — aber Kerner war von der Existenz seiner spiritistischen Wahrnehmungen ehrlich überzeugt und hat sich bis an sein Ende mit dieser „Nachtseite der Natur“ beschäftigt. Die Wahrnehmungen, die er mit einer Kranken, der sogenannten Seherin aus Brevoft, einer Frau, machte, die Schätze und verschwundene Dinge, nie gesehene, in magnetischem Zustand entdeckte, verschlossene Briefe mit dem Magen las, und Aufsätze über die Geschichte Befessener in neuerer Zeit, über die somnambulen Tische u. dgl. m. füllten den größeren Teil seiner schriftstellerischen Tätigkeit aus. Ein Glück, daß sie es nicht ganz taten und daß die Natur, die ihn umgab, der Boden, dem er entwachsen, ihm auch andre, frischere, reinere Kräfte lieh, die er allen Menschen zur Freude gebrauchen konnte. Und so sehr er sich auch, ganz im Gegensatz zu der kernhaften, festen Natur Uhlands, dem Wesen der eigentlichen Romantiker zuneigte, mit seiner Mystik, Weltflucht und Spielerei mit der Wirklichkeit und seinem phantastischen Humor — die gesunde Luft der Heimat schied ihn doch wieder von jenen, und ein redlicher Sinn, ein warmes, wohlwollendes, unerbittertes Gemüt kommen auch in seiner Dichtung einfach und treuherzig zum Vorschein. Am reinsten und schönsten in der Lyrik, die seine eigentliche dichterische Welt ist. Daß er sich der subjektivsten Gefühlschwärmerei hingibt, begreift sich aus seinem Naturell. Gelassen wie er war, ohne die rechte Energie der Tat oder auch des Duldens — denn Zerrissenheit und Welterschmerz hatten keine Stelle in seinem Herzen — rührt er am liebsten die Saiten stiller Wehmut, und „Leichentuch und Grabesmoos“ sollen ihm „Verband- und Heilkraut“ sein für seine Menschenwunden:

„Poeste ist tiefes Schmerzen,
Und es kommt das echte Lied
Einzig aus dem Menschenherzen,
Das ein tiefes Leid durchglüht.“

Und wie voll von Todesahnung und Sehnen ist das allbekannte

„Dort unten in der Mühle saß ich in süßer Ruh'“ oder der Zuruf:

„Jedweder trägt in sich den Tod,
Ist außen noch so lust'ger Schein,
Heut wandelst du im Morgenrot
Und morgen in der Schatten Pein.“

So tönen seine Romanzen wie Geisterstimmen, und Schauer der Dämmerung wehen aus ihnen. Aber es kommen Stunden, wo das herzliche Behagen, das er schließlich doch am Leben empfand, auch in seine Lyrik überfließt, und weiter ist wohl kein Wanderlied getragen, als das volkstümliche, jedem Deutschen geläufige „Wohlauf noch getrunken den funkelnden Wein“. Da ist aller Schmerz vergessen, die Krankheit abgetan wie in dem prächtigen Trinklied:

„Laßt uns heut' mit Geistern ringen,
Blickt der Alte jetzt noch klar,
Bringet jetzt den Neuen dar,
Der dem Kerker will entspringen.“

und einen Weckruf der Freiheit hat derselbe innerliche, weltabgewandte Mann in die Lüfte hinausgeschmettert, der immer noch gehört zu werden verdiente, in dem „Vorwärts“:

„Neues Wirken, neues Streben
Ist in Menschenbrust erwacht,
Und ein neues frisches Leben
Hebt sich aus der alten Nacht.

Vorwärts! vorwärts! hat geheißten
Blüchers mächt'ger Schlachtgesang.
„Rückwärts! rückwärts!“: das sind Weisen
Wohl aus Herzen irr und krank.

Kreuz und Adler jüngst noch hießen
Unfre Orisflammen wir,
Und nun sollten wir erkiesen
Einen Krebs zum Siegespanier?

Bürgersöhne, Rittersfinder
Wurden Brüder im Gefecht,
Und nun ruft ihr: „Der ist minder,
Der ist mehr, nach altem Recht!“

Über hört's! als sie vergossen
 Da ihr Blut mit gleicher Ehr',
 Ist's in einen Strom gestossen,
 Und den teilt ihr nimmermehr!

Die Gleichtapfern, die Gleichfreien
 Sammelte das gleiche Haus,
 Euer Rückwärts-Rückwärts-Schrein
 Ruft sie Arm in Arm heraus:

Daß sie zeigen ihre Wunden,
 Blutend neu von euch erweckt,
 Wie sie gleichen Tod gefunden,
 Wie sie gleiche Erde deckt.

Vorwärts! vorwärts! weiter! weiter
 Über Trümmer ewig tot.
 Weh', o Bürgerfahne, heiter
 In das frische Morgenrot!"

Zu diesen beiden gleichaltrigen, im Leben und im Tode verbundenen Männern gesellen sich nun — außer einigen geringeren Talenten, wie Karl Mayer, Gustav Pfizer, — der tüchtige Gustav Schwab und zwei jüngere Männer, von denen der eine, ein frisches bewegliches Talent, früh dahinschwindet, ohne den Gipfel seines Wachstums erreicht zu haben, Wilhelm Hauff, während der andre, eine fein organisierte ungewöhnliche Dichternatur, sich völlig auslebte, zwar still, nicht sehr ergiebig, aber so rein und schön, daß diejenigen, die ihre künstlerischen Freuden nicht da suchen, wo die Lärmtrompete der Mode tönt, zu seinen Schöpfungen gern zurückkehren, um immer stärker von ihnen gefesselt zu werden: Eduard Mörike.

Schwab war ein tüchtiger Gelehrter, ein unermüdlicher literarischer Sammler, ein fleißiger Schriftsteller, der sich die Popularisierung der antiken wie der deutschen Bildungsschätze angelegen sein ließ. Jüngere Talente hat er gefördert, seine Teilnahme an den zeitbewegenden Kämpfen durch Griechen- und Polenlieder bekundet und durch seine Beziehungen zu Berlin eine Brücke zwischen Nord und Süd geschlagen — aber trotz dieser Weite des äußeren Horizonts und der außerordentlichen Stofffülle, die er zu bewältigen mußte, war sein geistiger Gesichtskreis enger,

wie sein plötzlicher Bruch mit den Berliner Freunden bewies, die Heines Bild als Titelfupfer eines Musenalmanachs gewählt hatten, und die Hestigkeit, mit der er sich als Theolog gegen die Hegelsche Schule in Schwaben, vor allem gegen Strauß, wandte. Auch der Dichter in ihm verleugnet die Enge nicht. Als Lyriker besitzt er weder Uhlands ernste, etwas spröde Sinnigkeit und Bartheit, noch Kerners weiches Gefühl — ein reflektierender und schönrednerischer Zug mischt sich ihm störend in die Empfindung, und als Balladendichter entbehrt er der fatten Phantasie, der sicheren knappen Zeichnung. Fast keins seiner Gedichte scheint aus reiner Freude am Gestaltungstrieb, aus unbefangenen künstlerischem Drange entstanden zu sein, und nichts tut ihm Genüge, das nicht eine Moral oder Lehre widerspiegelte. Ausnahmen gibt es auch, die schöne Ballade „Elsbeth von Calw“, wo die Tochter eines gewaltigen Grafen sich mit einem armen Knecht, den sie geliebt, im Tode vereint, gerade als der Vater den Widerstand aufgegeben und, den Brautring in der Hand, zum Tore hereinreitet. Aber auch aus dem vielberufenen anekdotenhaften Gedicht „Das Gewitter“ (Urahne, Großmutter, Mutter und Kind) schimmert jener predigthafte Zug von der Eitelkeit des Irdischen, jene alltägliche Philistermoral ebenso deutlich hervor wie aus der Ballade „Des Fischers Haus“, die eine traurige Tatsache, das Versinken eines Dorfes im Bodensee, dahin gestaltet, daß Karpf und Forelle an dem Übermütigen, der ihrem Frieden und ihrem Leben nachstellt, Rache nehmen wollen und den Grund unterhöhlen, auf welchem er am Seeufer sein Haus gebaut. Und fehlt dieser dozierende Ton, dann bleibt Schwab doch immer in seine engen vier Pfahlbürgerwände gebannt, und das physische Grauen des Reiters, der über den gefrorenen Bodensee geritten ist, ohne es zu wissen, und der in dem Rückerlebnis (sozusagen) vor Entsetzen stirbt, muß ihm das große gigantische Schicksal ersetzen, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt. Wie es aber immer zu gehen pflegt, daß die Künstler dann das Beste schaffen, wenn sie ihre Grenzen erkennen und nicht mehr geben wollen, als sie vermögen, so auch Schwab in einem Gedicht, das durchaus nur eine lehrhafte Erzählung sein will und ganz nur die eigne

tüchtige Gefinnung des Dichters widerspiegelt. Es behandelt ein Abenteuer des Krakauer Professors Johannes Kant, der unter die Räuber geriet und ihnen, als sie ihn ausplünderten, schwört, in Stiefel und Gurt nichts versteckt zu haben — worauf sie ihn im Vertrauen auf sein Wort ziehen lassen. Als er aber froh, so leicht davon gekommen zu sein, den goldnen Sparpfennig beschauen will, den er in sein langes Gewand genäht und der den Wege-
lagerern entgangen ist, da faßt ihn die Reue über seine Lüge. Der kategorische Imperativ meldet sich, und zaghaft trägt er das verschwiegene Gut den wüsten Gefellen zu, die von der rührenden Ehrlichkeit des Mannes so ergriffen werden, daß sie den ganzen Raub zurückgeben und den guten Doktor wie einen Heiligen ehren:

„Er scheidet, er teilt den Segen aus vom Pferd,
Wünscht ihnen gründliche Reu, die sie befehrt,
Nur dacht' er traurig, als um die Eck' er bog:
Ihr armen Schelmen, ihr stehlet — und ich log.
Doch als er kam zum finstren Wald heraus,
Da war verschwunden der Sünde ganzer Graus.
Da stand der Morgenhimmel in roter Glut,
Da ward dem frommen Wanderer froh zu Mut.
Dein Wille gescheh' im Himmel und auf Erd.
So betet der Kant und gibt die Sporen dem Pferd.“

Da ist die Phantasie Wilhelm Hauffs, der am 29. November 1802 in Stuttgart geboren wurde, reicher und bunter, und früh flügge eilte sie gleich auch über die schwäbische Heimat, der er später mit dem „Lichtenstein“ ein schönes Denkmal gesetzt, bis in den Orient: in seinen Märchen, dem Schönsten, was uns sein Talent gegeben. Wer hätte sich nicht an ihrer Borrede erbaut, in ihrer seltsamen Mischung von Spuk und Wahrheit, von Grauen und Grazie, von Ernst und Schalkheit geschwelgt, und wer griffe nicht gern zu diesen funkelnden, formklaren Schätzen zurück, den Erzählungen vom schönen Sadi, vom Zwerg Nase, der abgehauenen Hand und zu jener gemüt- und poesievollen Dichtung vom kalten Herzen? Das sind mühelos gewonnene Gaben einer leicht und reich quellenden Erfindung, und ihr großer Erfolg brachte den kaum Dreiundzwanzigjährigen rasch zu Ehren. Nun aber kam mit dem Ruhm auch die Sicherheit und Sorglosigkeit über ihn —

er war ein lebenswürdiges, aber leichtsinniges Blut — und wie in der Vorahnung seines nahen Todes veröffentlichte er wahllos, fast im Zeitraum nur eines Jahres, die Memoiren des Satans, in denen er die Studentenwelt scharf und geistreich, das übrige Gesellschaftstreiben jedoch obenhin und unzutreffend persiflierte und nebenbei Goethe und seinen Faust in einer Weise angriff, die ihn bei reiferer Einsicht zum Widerruf nötigte. Die leichte Ware gefiel um ihres satirischen Tones willen, der damals besonders willkommen war, und Hauff war nachgiebig genug, dem schwachen Werk ein noch schwächeres und bedenklicheres folgen zu lassen, den „Mann im Monde“, einen unvollendet gebliebenen Roman, der den Stil des damaligen Fürsten der Belletristik, Claren, angeblich parodieren sollte, der aber viel zu wenig sarkastisch, vielmehr so ernsthaft wirkt, daß die Menge ihn auch in der Tat als bare Münze, nämlich für ein Werk Clarens, entgegennahm. Es ist darum gewiß kein Fehlgriff, wenn man sagt, Hauff habe mit dem „Mann im Monde“ von Haus aus einen ernsthaft zu nehmenden Roman schreiben wollen, um Claren den Lorbeer streitig zu machen, und erst im Verlauf der Arbeit habe die Stimme zur Rechten ihm geraten, eine so ärmliche Rivalität aufzugeben — worauf er dann über das halbfertige Gericht einige satirische Würze schüttete und es nun Hals über Kopf unter der Devise einer Persiflage Clarens auftrug. In Wahrheit bekämpfte er diesen gründlich erst in einer Kontroverspredigt, die ihn als Humoristen ebenso ehrt, wie es sein weitverbreiteter, auf Scotts Pfaden schreitender Roman „Lichtenstein“ als Dichter tut. Das alles überstürzte sich in atemloser Hast, und als ihn eine Reise auch nach Bremen führte, jagten sich die Ereignisse in seinem Leben so wie seine Dichtungen. Er verlobte sich hier mit einem Fräulein Stolberg. Als aber die Braut, empört darüber, daß Hauff nach Einholung eines Erlaubnißscheins von der hohen Behörde eine Nacht im Ratskeller durchgezecht, mit sittlicher Entrüstung die Verbindung abbrach, wandte sich der jugendliche Erbräutigam leichtgetröstet in sein Schwabenland zurück und verlobte sich hier schleunigst mit einer andren. Wir aber dürfen jene trunkfeste Nacht, anstatt ihr zu fluchen, vielmehr

segnen, sie hat uns die köstlichen „Phantasien im Bremer Ratskeller“ geschenkt, das letzte Werk, dessen Erscheinen Hauff noch erlebte, denn als seine Novellen im Handel erschienen, war er bereits dahin — ein flüchtiger Wanderer unter den Sterblichen, aber einer, dessen Ende nicht tragisch stimmt. Sein Bild blüht in der Erinnerung freundlich, heiter und wangenrot, gleich „Milch und Purpur“, wie es in seinem schönen Liede heißt; und ob wir schon nicht wissen, was ihm noch zu schaffen beschieden gewesen, will es doch scheinen, als habe er neue Bahnen kaum noch eingeschlagen können. Er schöpft weder aus tiefer Quelle noch aus dunklem Abgrund. Er trieb sorglos auf den leichten Wellen der Phantasie und der Lebensfreude und schwand dahin wie ein heitrer Frühlingstag.

Eduard Mörike aber — das ist eine von den stillen und tiefen Naturen, die man nicht so leicht ergründet, langsam reisend, spärlich gewährend, aber immer fernigere, süßere Früchte. Die Beharrlichkeit und Treue des schwäbischen Wesens schien bis zu nervös anschmiegender Sinnigkeit gesteigert und verklärt, ein Dichter von unaussprechlicher Zartheit der Empfindung und doch ohne alle Sentimentalität und Weichlichkeit, von kecker Phantastik und doch von dem schlichtesten Verständnis für den Reiz der Wirklichkeit. Ein wenig abenteuerlich, aber ohne Bewußtsein und Absicht, einsam, ja scheu, lebte er in seiner poetischen Welt ein fast traumhaftes Stilleben, von der Zeitwelle unberührt, fast unkundig der Parteiinteressen, die in der Welt der Politik und des sozialen Lebens ihre Schlachten schlugen. Am 8. September 1804 geboren, früh verwaisst, erwählte er den theologischen Beruf und studierte wie alle Schwaben in Tübingen, mit Ludwig Bauer, dem wilden genialischen Waiblinger und David Strauß befreundet, in dem kleinen Kreise seiner Lieben als zweiter Schiller verkündet und angestaunt. Als 28-jähriger Vikar ließ er sein Erstlingswerk erscheinen, den Roman „Maler Nolten“, der erst nach des Dichters Tode in zweiter Auflage erschien — denn dem Wiederabdruck des raschvergriffenen ersten Textes hatte Mörike sich, die inneren Mängel des Ganzen und die Fehler der Komposition erkennend, widersetzt. Und doch, trotz ihrer Schwächen, des wunder-

samen und nahezu unmöglichen Problems, wie poetisch wahr ist diese Dichtung durch die Darstellung! Erzählte man dürr und trocken die Handlung, wüßte man nicht, was daraus machen. Zwischen zwei Verlobten tritt plötzlich eine Entfremdung ein, weil die Braut, die immer fürchtet, ihrem hochgestimmten Bräutigam nicht zu genügen, einem jungen Verwandten eine raschvorübergehende Neigung bezeigt, die trotz ihres sofortigen Erlöschens den entferntwohnenden Verlobten doch bestimmt, seine Braut keines Wortes mehr zu würdigen. Und nun das Sonderbare: den endgültigen Bruch der beiden zu verhüten, setzt ein Freund des Helden, ein Schauspieler Larkens, in Noltens Namen die Korrespondenz fort, und Agnes, die Braut, glaubt daran, glaubt, der Geliebte sei ihrem Herzen nie entrissen — bis endlich der lustige und natürlich unhaltbare Bau zusammenstürzt. Inzwischen hat sich aber Noltens, dieser Einmischung unkundig, einer Gräfin Constanze verlobt, die nun ihrerseits an des Malers Treulosigkeit glauben muß, nachdem sie dessen vermeintliche Briefe an Agnes gelesen. Ein wunderliches Wirrsal, das den Helden auf das Tiefste erschüttert und zerrüttet und das nur der hohe Sinn der Gräfin Constanze löst. Mit edler Schonung des armen unglücklichen Mädchens, das noch keine Ahnung von dem frommen Betrug hat, den man mit ihr gespielt, entsagt sie dem Geliebten, an den sie wieder zu glauben gelernt hat, und veranlaßt ihn, an den Ort seiner wiedergefundenen Liebe zurückzukehren; und nun folgt eine Szene des Wiedersehens der beiden Liebenden, die man eben lesen muß, um von ihrer Herrlichkeit einen Begriff zu bekommen. Als aber das dunkle, so lange wohl vor ihr bewahrte Geheimnis auch zu Agnes' Ohren dringt, bricht ihr Geist zusammen; aber die vollsten Strahlen der Poesie vergolden noch die Trümmer. So wenig uns aber der Spielzettel für die lebensvolle Aufführung eines Dramas zu entschädigen vermag, so wenig dieser schwache und verworren scheinende Abriß für die Herrlichkeiten der merkwürdigen Dichtung. Vielleicht wendet man sich eine Weile betreten von den mystischen Kräften ab, die in die Handlung ragen — hier berührte sich Mörike mit seinem älteren Freunde Justinus Kerner — aber der Zauber der Schilderung, die Zart-

heit der Empfindung des Meisters wird an niemandem wirkungslos vorüberziehen. Auch ist nur der Hintergrund romantisch-erschwommen: leuchtend und scharf heben sich von ihm die Charaktere ab. Ein solches Erstlingswerk eines Dichters, der von der Welt so gut wie nichts gesehen, mußte die Geister erregen, und drang es, aus zu feinem Ton geformt, auch nicht ins Volk, so wiederholte doch bald die gebildete Welt von seinem Ruhm, und Tiedt bekannte, daß er seit dem „Maler Nolten“ wieder an die Triebkraft der deutschen Poesie glaube.

1838 erschienen die Gedichte Mörikes, die den Mittel- und Höhepunkt seines gesamten Schaffens bezeichnen. Anfangs pflegte er die reine Liedform, dann wandte er sich dem Gelegenheitsgedicht, dem Stimmungsbilde zu und goß in die heitren Formen der Griechen sein inniges deutsches Gemüt. Friedrich Theodor Vischer meinte sogar, er vereinige in sich die Naivität der schwäbischen Schule, die Phantastik der Romantiker, Hölderlins griechische Schönheit und Goethes edle Seelenmalerei in der Schilderung tiefer Empfindungskämpfe. Er kann fast alle Saiten rühren, den schlichten Ton des Volkslieds und den zarten der Idylle; die Klänge innigreligiöser Poesie strömen willig aus seiner reinen frommen Seele, und auch ein freundlicher Humor steht ihm leicht zu Gebote — nur für Spott und Schärfe, für alles Derbe und Niedrige fehlt ihm das Organ. Seine Bildersprache verrät ebenso den eigengearteten Dichter, der seine Wege wandert, wie die größten deutschen Lyriker mit und vor ihm die ihren gingen — oft absonderlich, aber immer schön und von eigenem, weichem Wohlklang, für den es keine Formel gibt. Da geht die holde Nacht mit leisem Tritt auf schwarzem Sammet, oder: die Nacht, die heilige, stößt, gebückt auf ihre Harfe, träumend mit dem Finger an die Saiten. Die donnernden Massen des Rheinfalls sind ihm Krosse der Götter, die eins über den Rücken des andren herunterstürzen und silberne Mähnen verstreuen, und wenn er der Schwelle des Paradieses naht, sieht er, an der Pforte Wache haltend, hellgelockt einen Engel, das träumende Ohr zu den ewigen Melodien hingesenkt. Und hat Uhland, dieser wahrhafte und teure Poet, von unsrem ganzen Volke Besitz ergriffen, dann ist

Mörke das geliebte Haupt einer kleinen Gemeinde geworden, und schöner als in ihm, der 1875 in Stuttgart verschied, haben die Harfen der schwäbischen Sängler nicht ausklingen können. Seine Gedichte mögen das Bild des Sängers in wechselnder Beleuchtung zeigen. Das melancholische „Verborgene“:

„Laß, o Welt, o laß mich sein!
 Locket nicht mit Liebesgaben,
 Laßt dies Herz alleine haben
 Seine Wonne, seine Pein!

Was ich traure, weiß ich nicht,
 Es ist unbekanntes Wehe;
 Immerdar durch Tränen sehe
 Ich der Sonne liebes Licht.

Oft bin ich mir kaum bewußt,
 Und die helle Freude zückt
 Durch die Schwere, so mich drückt,
 Woniglich in meiner Brust.

Laß, o Welt, o laß mich sein!
 Locket nicht mit Liebesgaben,
 Laßt dies Herz alleine haben
 Seine Wonne, seine Pein!“

Feierlich gestimmt, an eine Chormelodie anklingend, „In der Frühe“:

„Kein Schlaf noch fühlt das Auge mir,
 Dort gehet schon der Tag herfür
 An meinem Kammerfenster,
 Es wühlet mein zerstörter Sinn
 Noch zwischen Zweifeln her und hin
 Und schaffet Nachtgespenster.
 Ängste, quäle
 Dich nicht länger, meine Seele.
 Freu' dich, schon sind da und dorten
 Morgenglocken wach geworden.“ —

„Der Genesene an die Hoffnung“:

„Tötlich graute mir der Morgen:
 Doch schon lag mein Haupt, wie süß!
 Hoffnung, dir im Schoß verborgen,
 Bis der Sieg gewonnen hieß.

Opfer bracht' ich allen Göttern,
Doch vergessen warest du;
Seitwärts von den ew'gen Rettern
Sahest du dem Feste zu.

O vergib, du Vielgetreue!
Tritt aus deinem Dämmerlicht,
Daß ich dir ins ewig neue,
Mondenhelle Angesicht
Einmal schaue, recht von Herzen,
Wie ein Kind und sonder Harm;
Ach, nur einmal ohne Schmerzen
Schließe mich in deinen Arm!"

Lichter und sonniger erscheint der Dichter in dem allbekanntesten oft komponierten Liede „Schön Rothraut“ und in manchem anmutigen Liebeslied, das wie die Goetheschen arm an Worten, federleicht, nur wie ein Hauch, aber ganz Seele und Empfindung ist. An Schillers Mutter, deren vergessenes Grab er einst wiedergefunden und mit einem Steinkreuz geschmückt, richtet er einen Nachruf:

„Nach der Seite des Dorfs, wo jener alternde Jaun dort
Ländliche Gräber umschließt, wall ich in Einsamkeit oft.
Sieh den gesunkenen Hügel; es kennen die ältesten Greise
Kaum ihn noch, und es ahnt niemand ein Heiligtum hier.
Jegliche Zierde gebriecht und jedes deutende Zeichen,
Dürftig breitet ein Baum schützende Arme umher.
Wilde Rose, dich find' ich allein statt anderer Blumen.
Ja, beschäme sie nur, brich' als ein Wunder hervor.
Tausendblättrig eröffne dein Herz, entzünde dich herrlich
Um begeisternden Duft, den aus der Tiefe du ziehst.
Eines Unsterblichen Mutter liegt hier bestattet; es richten
Deutschlands Männer und Frau'n eben den Marmor hier auf.“

Und der eignen toten Mutter singt er:

„Siehe, von allen den Liedern nicht eines gilt dir, o Mutter,
Dich zu preisen, o glaub's, bin ich zu arm und zu reich,
Ein noch ungesungen Gedicht ruhst du mir am Busen,
Keinem vernehmbar sonst, mich nur zu trösten bestimmt,
Wenn sich das Herz unmutig der Welt abwendet und einsam
Seines himmlischen Teils bleibenden Frieden bedenkt.“

Und all die süße Wehmut der Jugend- und Heimerinnerungen sammelt sich ihm in dem schönen Gedichte „Besuch in Urach“:

„Nur fast so wie im Traum ist mir's geschehen,
 Daß ich in dies geliebte Thal verirrt.
 Kein Wunder ist, was meine Augen sehen,
 Doch schwankt der Boden, Luft und Staude schwirrt,
 Aus tausend grünen Spiegeln scheint zu gehen
 Vergangne Zeit, die lächelnd mich verwirrt;
 Die Wahrheit selber wird hier zum Gedichte,
 Mein eigen Bild ein fremd und hold Gesichtel

Da seid ihr alle wieder aufgerichtet,
 Besonnte Felsen, alte Wolfenstühle!
 Auf Wäldern schwer, wo kaum der Mittag lichtet
 Und Schatten mischt mit balsamreicher Schwüle.
 Kennt ihr mich noch, der sonst hierher geflüchtet,
 Im Moose, bei süß-schläferndem Gefühle,
 Der Mücke Summen hier ein Ohr geliehet,
 Ach, kennt ihr mich, und wollt nicht vor mir fliehen?

Siehl wie die Wolken finstre Ballen schließen
 Und den ehrwürd'gen Troß der Burgruine!
 Von weitem schon hört man den alten Riesen,
 Stumm harret das Thal mit ungewisser Miene,
 Der Kuckuck nur ruft sein einförmig Grüßen
 Versteckt aus unerforschter Wildnis Grüne, —
 Jetzt kracht die Wölbung, und verhället lange,
 Das wundervolle Schauspiel ist im Gangel

Ja nun, indes mit hoher Feuerhelle
 Der Blitz die Stirn und Wange mir verklärt,
 Ruf' ich den lauten Segen in die grelle
 Musik des Donners, die mein Wort bewährt:
 O Thal! du meines Lebens andre Schwelle!
 Du meiner tiefsten Kräfte stiller Herd!
 Du meiner Liebe Wundernest! ich scheide,
 Leb wohl! — und sei dein Engel mein Geleite!“

Dieser Gruß an den Heimatsengel ist das Echo, das aus allen Gesängen der schwäbischen Dichter hallt. Ein andres Schwabenkind, Schiller, dessen Genius alle Höhen und Tiefen berühren sollte, durfte sein Württemberg, sein Stuttgart verlassen, und in Weimar ein Asyl finden, von dem aus er sein Deutschland zu sich heranrief. Den schwäbischen Sängern war ein so großes Amt nicht auferlegt. Ihr Wirken war stiller, bescheidener, vom

Mark der Heimat genährt, von ihrem Geist gesegnet. So singt auch Kerner, ganz in der gleichen Gesinnung wie Mörike:

„In einem dunklen Tal
Lag jüngst ich träumend nieder,
Da sah ich einen Strahl
Von meiner Heimat wieder.“

Und Uhland:

„Bedrängt mich einst die Welt noch bänger,
So such' ich wieder dich, mein Tal,
Empfange dann den kranken Sänger
Mit solcher Milde noch einmal.
Und sink' ich dann ermattet nieder,
So öffne leise deinen Grund,
Und nimm mich auf und schließ' ihn wieder
Und grüne fröhlich und gesund.“ —

Ein echter Schwabenruf und ein echtes Schwabenlied! Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen.



Heine und das junge Deutschland.

Im Jahre 1834 gab der schrift- und redegewandte Rudolf Wienbarg unter dem Titel „Ästhetische Feldzüge“ Vorlesungen heraus, die er an der Universität Kiel gehalten, und seinen Hörern, den Studenten, der deutschen Jugend, oder, wie es in der Vorrede heißt, dem „jungen Deutschland“ widmete. Es waren geistreiche Untersuchungen über die Zusammengehörigkeit des Schönen mit dem Nationalen, die sich mit weitem Blick über alle Gebiete des literarhistorischen, des politischen, sozialen und religiösen Lebens verbreiteten. Aus ernster Gesinnung hervorgegangen, vielfach in Opposition zu den herrschenden Gewalten seiner Zeit, sind sie keineswegs frivol und zerstörungswütig; doch wollte es der Zufall, daß dies so vielfach tüchtige, beherzigenswerte Buch dank seinen Widmungsworten den Namen für eine Gruppe von Schriftstellern hergeben mußte, die die Entrüstung aller wirklich oder angeblich Wohlgesinnten wurden und einen im neunzehnten Jahrhundert kaum zu verstehenden Bann auf ihr Haupt beschworen. Denn einer der Wortführer der damaligen Kritik, Wolfgang Menzel, der eine literarisch einflußreiche Zeitung, das Stuttgarter Morgenblatt, redigierte, hatte sich in einen Grimm gegen diese Männer hineingeredet, der ihnen verderblich werden sollte. Zwar war Menzel, ein scharfer und witziger Kopf, aber ein wetterwendischer Charakter, selber mit sehr blitzenden und scharfen Waffen auf dem Kampfplatz erschienen und ohne

es zu wissen und wollen, hatte er durch den anmaßenden und beleidigenden Ton, dessen er sich gegen Goethe bediente, die Emanzipationsgelüste der Jugend genährt und dem Autoritätsglauben ein paar Stöße versetzt. Das hinderte ihn nicht, gegen diejenigen, die den revolutionären Feldzug der dreißiger Jahre gegen andre Mächte führen zu müssen glaubten, zuerst mit äzendem Hohn, dann immer gröber und mit persönlichen Kränkungen vorzugehen. Endlich in einem Artikel seines Morgenblattes vom 11. September 1835 erklärte er die jungen Schriftsteller, die, wie er sich ausdrückte, das diabolische Evangelium der Zuchtlosigkeit und Irreligiosität predigten, gleichsam für vogelfrei. Seine Hezereien hatten wirklich den Erfolg, daß der Bundestag sich mit der Sache befaßte und in feierlicher Sitzung das junge Deutschland als Schule charakterisierte, deren Bemühungen dahin gingen, in belletristischen, für alle Klassen von Lesern zugänglichen Schriften die christliche Religion anzugreifen, die bestehenden sozialen Verhältnisse herabzuwürdigen und Zucht und Sittlichkeit zu zerstören. Um dieser gefährlichen Sekte die Krallen zu stuzen, stellte man von allen dabei in Frage kommenden Literaten fünf Namen an den Pranger und verbot nicht nur alles, was diese fünf bereits veröffentlicht, sondern — und das war ein Meisterstreich — alles, was sie in Zukunft jemals noch schreiben würden. Es waren außer Wienbarg noch Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Theodor Mundt und Heinrich Laube. Es bedarf keiner besondern Betonung, daß dieser Bundestagserlaß ein Abberitenstück war. Denn nun beeiferten sich natürlich alle Angegriffenen, dem Bundestag zu beweisen, daß sie engelrein seien, und je mehr sich der Staat verhärtete und die lästigen Rufer außer Landes verwies oder hinter Gefängniswänden für einige Zeit mundtot machte, um so wärmer trat die öffentliche Meinung für die Verfolgten ein, und um so wütendere Anklagen schleuderten einige Beherzte, vom Bann nicht Betroffene, gegen Menzel und den Bundestag. Trotzdem wurden die Fünf mehrere Jahre hindurch überwacht, und Wienbarg besonders hat diesen Druck so schmerzlich empfunden, daß er den Seufzer ausstieß, es scheine, man wolle nicht nur seine Schriften, sondern auch seine Person verbieten.

Es war jedenfalls bei den Fünfen auch ein Drang nach Befreiung aus den Schranken enger Vorurteile und verlogenen Konventionen gewesen und in einer solchen Freiheit wohnt immer ein Hauch von Wahrheit. Nur war er über das Ziel hinausgetrieben und hatte Gestalten angenommen, die auch der freieste für Ausschreitungen halten wird, ganz geeignet, sobald sie öffentlich verkündet würden, die Sicherheit des Staatslebens oder die Moral zu untergraben. Oder waren dies alles überlebte Begriffe, Urbäter Hausrat aus der historischen Kumpelkammer? So meinten die Aufklärer und Aufrührer. Kommunistische Ideen wurden in Frankreich und Deutschland nicht nur gepredigt, sondern bis zu einem gewissen Grade ausgeführt. Aber man ging in dem Sturm gegen das Bestehende weiter, griff Kirche und Christentum an und wollte die Ehe aus der Welt schaffen. Auch solche Strebungen waren ja nicht neu. Bereits Friedrich Schlegel hatte dies gefährliche Thema in seiner unvollendeten „Lucinde“ mit besonderm Behagen behandelt, und gar ein Theologe, Schleiermacher, seinen Segen dazu gegeben. Das bedeutete jedoch nur wenig gegen die Neigung des jungen literarischen Nachwuchses, Probleme und Ideale gerade in der Hefe des Volkes zu suchen und durch die Verherrlichung der Verworfenen für die neue Lehre Propaganda zu machen. Galeerensträflinge, die das glühende Eisen auf Schulter und Stirn empfingen, waren die Helden Balzacs und der genialischen George Sand; Manon Lescaut und Fleur de Marie ihre weiblichen Seitenstücke, und in den Mysterien von Paris, die damals die Kulturländer überschwemmt, gaben sich alle Laster und Sünden ihr Stellbichein. Das waren die Spiegelbilder und die Heiligen der neuen Bewegung, an der Männer wie Frauen tapfer arbeiteten, und die Träger einer Emanzipation, die das junge Deutschland der Welt zu erkämpfen hoffte. Daß seine Jünger es taten, mag man für gut oder böse, für nützlich oder schädlich halten —, aber die hitzigen Naturen wollten auch Künstler und Dichter sein, und doch verweist ihre beständige Polemik und Tendenzmacherei sie für immer aus dem Reiche, wo die wahrhaften Poeten wohnen. Denn noch nie hat der echte Künstler, Dichter oder Musiker, Maler oder Bildhauer mit seiner Kunst

etwas außerhalb der Kunst erreichen, mit ihr fischen oder krebßen wollen. Sie ist ihm kein Köder, sondern „die hohe, die himmlische Göttin“, das ist sie dem „jungen Deutschland“ niemals gewesen. Sie haben die Heilige aus ihrer Wolke gezerrt, um ihr die jakobinische Mütze aufs Haupt zu drücken. Sie sind keine Dichter im letzten großen Sinne: Geistreiche Männer, gewandte Feuilletonisten, tüchtige Schläger, aber auch eitle Worthelden, die sich in maßloser Weise selbst überschätzten. Sie haben bei der Nachwelt zu büßen, daß sie der Mitwelt und sich selber zu sehr nach dem Munde redeten. Die Kunst verzeiht nie, wenn man sie zur Magd erniedrigt. Der Ruhm der Jungdeutschen aber war ein Ruhm des Tages und der Mode. Heutzutage sind ihre Führer vergessen oder sie beginnen, der eine langsamer, der andre schneller, die Wanderung zum Orkus.

Das galt alles zum Teil auch von Heine, den der Bundestag an die Spitze des gebannten „jungen Deutschland“ gestellt hatte. Heine hat nach einer gewissen Richtung zersetzender und zerstörender gewirkt als irgend einer von den Jungdeutschen, aber er hat im Kern wenig mit ihnen gemein. Es ist eine Verbindung wie von Feuer und Wasser, denn die Jungdeutschen sind trotz künstlicher Erhitzung im Grunde ihres Wesens kalt. Heine aber war vom Wirbel bis zur Sohle Leben und Wärme selbst, Farbe und Feuer. Er war mehr Dichter und nimmt sich neben den andren darum wie ein Paradiesvogel unter den Krähen aus, wenn auch die eine oder andre dieser Krähen, wie Gutzkow, einige schöne bunte Federn in den Flügeln trug. Wohl aber hat sich in Heine der Geist der Zeit mit ihren Widersprüchen greifbar und typisch verkörpert. Was Lord Byron ein halbes Menschenalter vorher gewesen, wurde nun er, und blieb es auf lange Zeit. Aber Byron, ein größerer echterer Dichter als Heine, war immer nur eine besonders mächtige Individualität und in dem puritanischen England vollends der arabische Phönix gewesen. Heine aber war das Abbild einer Epoche, im vollen Besitz des Horts, der mit der Romantik auf den Grund des Rheines versenkt schien, und doch fähig und bereit, eine ganze Flut von Scheidewasser darüber zu leiten, das Kronen, Schwert und Ringe durchätzt und zerfrisst. Zur

Hälft ein Dichter, zur andren ein Verächter der Poesie, befähigt, die Geister zu zitieren und doch entschlossen sie zu verhöhnen, bald wahr, bald kokett, gleichsam eine Verkörperung der Poesie, des Unpoetischen. Die Dichtkunst will wie alle Kunst immer ein Ganzes, Leibhaftiges, Unversehrtes, sie glaubt, hat Ideale, und ist ihrem Wesen nach positiv, Heine aber, der das alles weiß und besitzt, ist der personifizierte Geist der Verneinung, dichterisch gläubig und doch den edlen Gehalt seiner Kunst verlachend, der Form mächtig, und doch die Form bald in graziösem, bald in leichtfertig-saloppem Spiel zerstörend. In dieser Mischung der Gegensätze lag auch der Zauber, den er übte, und besonders auf jüngere unreife Gemüther immer noch übt. Das war auch die Gefahr seines Einflusses, der zur Methode wurde und da alles Widerspruchsvolle, Zerrissene, Pikante und Frivole lockt, eine Schule zeitigte, die in der Handhabung der Prosa, des Reiseberichts, des Feuilletons, der Kritik von ihm zu lernen bemüht war, was sie nicht hätte lernen sollen: die Verleugnung der Wahrheit auf Kosten des Interessanten und Brickehenden, die Verletzung des Anstandes und der menschlichen Rücksicht um persönlicher Antipathien willen, kurz die Preisgebung der Sache, für die man zu streiten vorgibt, an die Eitelkeit des Schriftstellers, der vor allen Dingen sein eignes liebes Ich in Brillantfeuerwerken von Geist und Witz zu zeigen wünscht.

Heine war jüdischer Abkunft, 1797 geboren, mosaisch erzogen und zum Kaufmann bestimmt, die Lehrjahre absolvierte er mit innerer Abneigung bei seinem reichen Onkel, dem Bankier Salomon Heine in Hamburg, bis er mit dessen Unterstützung den Studentenflaus anzog, um sich für die Rechte vorzubereiten. Mit 28 Jahren trat er zum Christentum über. Nicht aus innerer Überzeugung — darüber läßt er selbst keinen Zweifel, sondern lediglich aus Gründen der Nützlichkeit, um der Staatskarriere willen, die sich ihm nebenbei später doch um seiner Gesinnung und des ganzen Tons willen, den er anschlug, verschloß. Er hat sich ebenso wenig jemals Christ gefühlt wie er im Grunde seines Herzens Deutscher war. Wohl hat ihm der Rhein nicht umsonst Märchenlänge mit den Träumen seiner Kindheit zugetragen.

Wohl kamen ihm in seinem Pariser Exil Gefühle der Sehnsucht, die keinem Menschen, geschweige denn einem Dichter, fremd sind. Dann sang er die Worte:

„Denk' ich an Deutschland in der Nacht,
Dann bin ich um den Schlaf gebracht.
Ich kann nicht mehr die Augen schließen
Und meine heißen Tränen fließen.“

Dann hebt er, der oft über den deutschen Michel gespottet, „in Deutschland ist noch ein kleines Kind . . .“, eine befremdlich große erhabene Prophezeiung an.

Aber diese Stimmungen, die dem Dichter in der Nacht kamen, verscheuchte der Tag, und trotz allem war er in der Seinehauptstadt ganz an der richtigen Stelle. Er hat Napoleon den Ersten vergöttert und von dem Bürgerkönig Louis Philipp unbedenklich eine Pension angenommen. Er hat das Wesen des Staates, durch welchen uns Deutschland wieder auferstanden ist, bis in seine letzten Tage bitter gehaßt, und jede poetische Regung, die uns das deutsche Empfinden besonders klar widerspiegelt, wie die schwäbische Dichtung, jede aus deutscher Jugendbegeisterung hervorgegangene Bewegung wie die der studentischen Burschenschaften mit seinem schlimmsten Hohn verfolgt.

Al sein Können, sein Dichten und Trachten vereinigte sich in den Reisebildern, 1826, die einen unerhörten Erfolg hatten. Schon früher waren einige seiner lyrischen Gedichte und die Tragödien „Ratcliffe und Almanzor“ erschienen, Klänge voll sinnlichen Lebens, Gestalten voll Phantastik und Größe, aber ob sie die Kritik auch beschäftigten und dem Dichter manches Lob eintrugen — das Publikum war ungerührt an ihnen vorübergegangen. Das schien dem jungen Studenten und demnächstigen Dr. jur. der Musenstadt Göttingen geärgert zu haben, denn nun fuhr er plötzlich mit einem dichten Bündel von Schwärmern, Raketen und Feuerfröschen daher, daß es knallte und knatterte, daß alles auseinanderstob, daß die Philister zitterten und die freieren Seelen ihres Vergnügens an dem glänzenden Gelärme kein Ende wußten. „Die Harzreise“, „Norderney“, „Briefe aus Berlin“, „Die Bäder von Lucca“ waren die Schauplätze, wo der fecke Schläger und Ringer

seine elegantesten Jongleurkünste zum besten gab. Die Schwerter und Dolche, die er unter seiner bunten Tacke verbarg, trafen, und wenn er jemanden auf den Tod verwundete, tat er, als hätte er nur gespielt. Gifte verabreichte er wie ein Brausepulver, und mit einer Pirouette trat er irgend ein Vorurteil in den Grund. Alles zieht er vor die Schranken seiner Kritik, den Goethekultus, Spontini und Weber, Metternich und die Preußenschwärmer, die aus Verehrung für den Marschall Vorwärts einen Haarbüschel von Blüchers Schimmel im Medaillon trugen, Hegel und Schleiermacher und die Verlobung der Prinzessin Alexandrine von Preußen mit dem Großherzog von Mecklenburg — alles scheinbar, absichtslos und vergnüglich, während rechts und links vom Wege zusammenfällt, was in Staat, Kirche und Gesellschaft faul war.

Daß der Stil in sich selbst verliebt und darum von koketten Manieren nicht frei ist — Heine war der Meinung, daß er eine „göttliche“ Prosa schreibe — verzieh man einem mit Kränzen überschütteten Sieger leicht, und noch weniger Anstoß nahm man daran, daß den Reisebildern jeder Plan und jede wohlgefügte Komposition fehlte; man war durch die Romantiker an ein solches Kunterbund, an die absichtliche Zerstörung der Form und ein willkürliches Nebeneinander von Einfällen gewöhnt. Diese Willkür wurde bei Heine zum bequemsten, aber wohl überlegten Schlendrian. Wer aber wirklich Anstoß an diesem taumeligen Gang und den anmaßlich absprechenden Ton seiner Kritik nahm, wurde zu guter Letzt doch durch den reichen Flor von Gedichten besiegt, die Heine den Reisebildern wahllos eingefügt hatte und die den Stil des ganzen Werkes im Kleinen, poetisch verklärt, widerspiegeln. Wer so sang, dem mochte man auch ein Recht zu jedem Urteil zusprechen, der erweckte den Glauben, daß hinter jedem seiner Spottworte eine Welt von Ernst und Empfindung schlummerte; der führte sein Richtschwert gleichsam mit blutendem Herzen und empfand den Riß, der durch die Welt ging, tiefst in der eignen Brust. Den durfte man bewundern und bemitleiden zugleich, der war ein Märtyrer seiner Zeit, er litt unter ihrer Schwere und entlastete sich des Drucks nun auf diese doppelte Weise: mit der Schärfe seines Geistes

und der Stärke seiner dichterischen Empfindung. Diese lyrischen Klänge, die Heine später im Buch der Lieder gesammelt hat, waren bis dahin so noch nie vernommen. Sie waren süß, und durch den merkwürdigen Kontrast vom Schluchzen zum Hohnlachen, von leidenschaftlichster Glut zur eisigsten Selbstironie doppelt ergreifend. Noch einmal taucht in ihnen etwas wie Romantik auf, aber das Witzwort daneben beweist, daß diese Lieder der Wirklichkeit, der Gegenwart angehören und daß der Dichter mit jenen Vorstellungen nur sein Spiel getrieben. — Auch Heine hat seine Manier und ein bestimmtes Aufgebot: den Ganges, Gazellen und Lilien. Es liegt kein bedeutender Inhalt, aber Stimmung in den Lotosgedichten, im Fichtenbaum und in dem wundervollen Gedicht von dem Paar, das trostlos im Rahn auf weitem Meere schwimmt, während die Geisterinsel, die schöne, dämmernd im Mondenglanz liegt. Das hört sich alles selbstverständlich, leicht und mühelos an, und doch weiß man, daß Heine sich an der Ausfeilung seiner Gedichte nie genugtun konnte. Oberflächlich betrachtet, ist die Form lose und locker und statt jambischer und trochäischer Maße bekommen wir nur Viertakte zu hören, aber hinter diesem anscheinend schlichten oft vernachlässigten Tonfall steckt eine feine musikalische Berechnung. Mit seinen immer wechselnden Rhythmen wird er der einfachen Wirklichkeit, der schwärmerischsten Ekstase, dem Spott, dem Zweifel z. B. in einem einzigen kleinen künstlerischen Ganzen der Wallfahrt nach Reblaar wundervoll gerecht.

Aber der Sänger dieser Lieder ist nicht der ganze Heine, nur ein Teil von ihm, seine bessere Hälfte. Vollständig wird er erst, wenn er mit seinen Dichtergaben ein Spiel frivoler Eitelkeit treibt, wenn er die innigsten Gefühle und Gebilde plötzlich durch ein widerwärtiges Mephistogelüst befleckt. Nur in der Zerstörung seiner selbst ist er der rechte Heine, der haßt, indem er liebt, lacht zugleich und weint, die Blumen zerknickt, die er selbst gepflanzt, und des Geistes spottet, dessen er sich rühmt:

„Die Jahre kommen und gehen,
Geschlechter steigen ins Grab.
Doch nimmer vergeht die Liebe,
Die ich im Herzen hab’.

Nur einmal noch möcht ich dich sehen
 Und sinken vor dir aufs Knie
 Und sterbend zu dir sprechen:
 Madam, ich liebe Sie."

Dies Gedicht zeigt sein Doppelwesen immerhin noch in harmlosester Gestalt. Aber es ist als Beispiel lehrreich, und dieser ewige und im Grunde doch recht wohlfeile Selbstmord des Schönen, pikant für das unterhaltungsbedürftige, einem ernststen Schönheitsideal abgewandte Publikum, verletzt als unkünstlerisch ja das feinere Gefühl. Und so geht es durch alle Tonarten, in dem Gedicht „Mir träumt, ich bin der liebe Gott“, der in den Straßengassen von Berlin Rheinwein fließen läßt, in dem groß beginnenden Gedicht „Poseidon“, über dessen Seemannswitze Amphitrite, das plumpe Fischweib, lacht, in dem „Sonnenuntergang“, in dessen Glanz der Meer-gott noch einmal erscheint („Er trug eine Tacke von weißem Flanell, Und eine lilienweiße Schlafmütz Und ein abgewelktes Gesicht“), und so weiter, bis die reineren Gewalten sich von dem Spötter immer seltener beschwören lassen; und die bösen Geister ihn ganz in Bande schlagen und selbst aus der „Leichenphantasie“ höhnen, die Heine auf dem furchtbaren Krankenlager, das er in Paris tapfer bestand, niederschrieb. Einem ähnlichen Lose ist er auch als Prosaiist und Kritiker verfallen. Der Erfolg machte ihn übermütig und seine Person begann ihm so bedeutend zu erscheinen, daß die geringste Verletzung seiner Eigenliebe ihn zu den perfidesten Waffen greifen ließ. Die Wahrheit einer Sache galt ihm dann nichts mehr; er diskreditierte lieber seinen psychologischen Scharfblick und sein ästhetisches Urteilsvermögen, als daß er seine Giftpfeile im Röcher hätte schlummern lassen. So kehrte er sich gegen August Wilhelm Schlegel, Platen, Börne und gegen den früher von ihm vergötterten Meyerbeer. Witzig immer, gewiß. Aber es kostet nicht viel, witzig zu sein, wenn man boshaft, und boshaft, wenn man schlecht und gemein sein will. Nun läßt sich zwar manches aufzählen, was diese Mängel seines Charakters einigermaßen wett macht: seine Höflichkeit, seine Liebenswürdigkeit im Verkehr mit den Fremden, die ihn in Paris aufsuchten, seine rücksichtsvolle Behandlung jüngerer Talente:

Verleže nicht durch kalten Ton
 Den Jüngling, welcher dürftig fremd
 Um Hülfe bittend zu dir kommt,
 Er ist vielleicht ein Göttersohn.
 Siehst du ihn wieder einft, fodann
 Die Gloria sein Haupt umflammt —
 Den strengen Blick, der dich verdammt,
 Dein Auge nicht ertragen kann.

Aber das alles verschwand in nichts vor dem Kultus seines Ich. Und war er ein Meister der Satire —, so gab es eben auch wenige, die ihm aus Gründen der Ehre auf sein Gebiet hätten folgen mögen —, nur die elendesten Preßpiraten sind mit Erfolg bei ihm in die Schule gegangen, Leute, die da meinen, daß nicht nur das Papier aus Lumpen hergestellt wird. Wer sich unedler Waffen bedient, erringt manchen Sieg, den der ritterlich Gesinnte verschmäht. Das ist der Makel, der an Heine's Wirken haftet, der Unsegen, den er über unsre Literatur gebracht, das schlimme Beispiel, das er gegeben. Alle jene modernen Kritiker, die durch Wiß oder Angriff mehr sich selbst als der Sache zu dienen wünschen, gehören zu Heines Gefolgschaft. Nur sein Talent hat sich noch auf keinen vererbt.

Das war der Mann, den der Bundestag an der Spitze des jungen Deutschland geächtet hatte, der Führer der Partei, der Vater dieser jüngeren Talente, die eine Zeitlang eifrig auf ihn schworen, bis der Bannstrahl sie bedenklich machte, bis dieser einlenkte und in seinen Angriffen gegen die herrschenden Gewalten gelindere Saiten aufzog, jener sich feierlich von ihm los sagte und sogar öffentlich als sein Gegner auftrat. Das war der Fall Gutzkows, des bedeutendsten der Schar, der blutjung, kaum zwanzigjährig, mit der größten polemischen Reckheit, aber mit ebenso viel Eitelkeit, Reizbarkeit und Wandelbarkeit in die Literatur trat. Gutzkow hat, ohne je seine Gesinnung mit Bewußtsein und ohne Überzeugung zu wechseln, doch den Typus des Modeschriststellers, der um seiner selbst und des Publikums willen arbeitet, sein Lebenlang nicht verleugnet, und was ihm seine Bewunderer als Verdienst anrechnen, einen feinen Instinkt für die Zeitströmung, das ist ihm eben so gewiß zur Gefahr geworden. Er

liebte es, den Herold einer neuen Bewegung zu spielen und sie mit weitausholenden, phantastisch dunkelen oder geistvoll bedeutenden Worten zu verkünden; wehte aber eine Gegenbrise, dann kehrte er um, und es war ihm unerträglich zu denken, die Majorität des literarisch interessierten und aufgeklärten Publikums einmal nicht auf seiner Seite zu haben. Darum tastete er auch immerfort nach Neuem, glaubte mit jedem Werk eine literarische Ära zu eröffnen und gestand seine Abhängigkeit von den äußeren Einflüssen und dem öffentlichen Winde fast naiv zu, als er der zweiten Auflage seines Romans *Wally* oder die *Zweiflerin*, der sich mit der Emanzipation der Frauen und ihrer Stellung zur Religion beschäftigt, folgende Vorrede vorausschickt: er würde vielleicht einen andren Entwicklungsgang genommen haben, wenn man ihm nicht auf zehn Jahre einen Todschrecken in die Finger gejagt und ihn gezwungen hätte, in all seinen späteren Schöpfungen sich gleichsam gegen sich selbst zu verwahren. Das bezog sich auf den Bundesratsbeschluß und die dreimonatliche Haft, die ihm die *Wally* wegen Verhöhnung der christlichen Religion in Mannheim eingetragen. Es ist aber niemand zum Reformator und Volksbeglücker berufen, der sich so leicht einschüchtern läßt. Den Todesmut und Troß der Bekenner besaß er nicht. Gutzkow war ein Kind seiner Nerven, abhängig von dem empfindlichen Glauben an sich selbst und ein wenig noch von der Brotsorge. Ein solcher Mann wäre aber selbst dann nicht zum Satiriker geeignet, wenn seine Kritik schärfer und treffsicherer gewesen wäre als sie war. Denn ist seine große Begabung mehr ein Spiel des Verstandes, der seine gestaltende Kraft überwiegt, so fehlt ihm das knappe, zielbewußte Wort: er gefällt sich in einem paradoxenreichen, mehr blendenden als überzeugenden Stil, der Anschauung und Urteil, Phantasie und Kritik wunderbarlich und fast in der Weise Herders, mit dem er sich vielfach berührt, durcheinanderquirlet. Er wendet ihn dann öfter noch gegen eingebildete als gegen wirkliche Feinde, und sein Roman „*Blasewitz und seine Söhne*“, der sich um das Opfer einer absurden, hirnverbrannten Erziehung müht, ist der bare Kampf gegen Windmühlen, trotz einiger geistreicher Einzelschilderungen ein mehr als unbehagliches Buch, so daß es ein

Glück war, als Gutzkow der Tendenzmacherei einmal Balet gab und sich dem Theater, das ihn schon lange lockte, mit plötzlichem Eifer zuwandte. Aber auch auf den Brettern hat ihn die journalistische und polemische Neigung nie ganz verlassen, und seines Molière Wort im „Urbild des Tartüffe“: „In der Poesie suche ich eine Waffe zu finden für den Kampf der Aufklärung gegen die Lüge“ zeichnet Gutzkows eignes unpoetisches Wesen, der sich einem Gegenstand nie unbefangen um seiner selbst willen hingeben konnte, doch zwang ihn das Wesen des Dramatischen, die Aussprache der Charaktere durch sich selbst, zu größerer Objektivität und klarerer plastischerer Gestaltung, zu strengerer Logik und festerer Umgrenzung des Worts, und die guten Früchte dieser Schulung blieben denn auch nicht aus. Einige seiner Dramen scheiterten freilich, trotzdem sie in der modernen Gesellschaft spielen, an ihren unrealen Verhältnissen, und ein Mangel an gesundem Sinn, psychologischem Geschmaç erzeugte solche Mißgebilde wie den Werner in seinem Schauspiel „Herz und Welt“, „Ottofried“ und „Liesli“ — andrerseits hat sich aber auch Gutzkows Begabung nie wohlthuender als in den Lustspielen „Zopf und Schwert“ und „Das Urbild des Tartüffe“ offenbart, und dies letztere besonders mit seinem heiteren Intriguenspiel gegen die List der Höllinge und die Gleichnerei der Pfaffen ist ein so feingeschliffenes, von Geist durchstrahltes und auch vom Herzen durchwärmtes Schaustück, daß man dem Autor einige Unwahrscheinlichkeiten und auch die Versündigung an Goethe im „Königsleutnant“ zu gute halten darf. Und neben diesem seinem besten Werke steht mit dem Trauerflor über dem Haupte der düstre Uriel Acosta, ein rechtes Spiegelbild des Gutzkowschen Geistes, aber klarer zusammengefaßt als irgendwo sonst und so elegisch gefärbt, daß es uns wie Rührung bei seinem Sehen anwandelt. Mit dem Gedankenflor verhüllt, schreitet aber auch die Gutzkowsche Muse auf den Bahnen der Reflexion, statt des sinnlichen, blühenden, freien und frischen Lebens, und ganz so wie Uriels Stellung zu den Fragen seiner Überzeugung war auch Gutzkows Stellung zu allem, was er vertrat und verfocht. Ist denn Uriel wirklich der Märtyrer seiner Überzeugung, die er, wie es so oft heißt, mit Helden-

mut vertritt? Er widerruft, weil Mutter und Geliebte ihn bitten und bedrängen, und widerruft den Widerruf, stellt also seine wahrhaftige Überzeugung wieder her, nicht weil der Dämon der Wahrheit und das Gewissen ihn treiben, sondern weil er während der schimpflichen Buße, der er sich fügt, erfährt, daß seine Opfer vergeblich waren: Die blinde Mutter ist mittlerweile gestorben und seine Geliebte hat sich einem andren vermählen müssen. Er wechselt seine Losung mit den veränderten Verhältnissen. Man möge die bedeutenden Züge dieses Trauerspiels, seine würdige Haltung, den trefflichen Aufbau und edlen poetisch erhobenen Vers nicht verkennen, aber ist es nicht Gutzkow selbst, der sich uns im Helden in schwarzem Trauerkleide darstellt, dieser lebhafteste nervöse immer unzufriedene Mann, dem immer neue Sterne des Heils und der Überzeugung schienen. Und gewiß ist es ein Zeichen krankhafter Überreizung, die seinem Leben später die traurige Wendung brachte, daß er nach allen Erfolgen, die er auf der Bühne errungen, auf ihr doch auch wieder nicht Rast noch Ruhe, Glück und Heil fand, sondern das Wirkungsfeld abermals wechselte, weil er sich von einer feindseligen Kritik systematisch verfolgt glaubte. Nun war plötzlich wieder der Roman einzig und allein des Schweißes der Edlen wert, nicht mit der satyrischen Tendenz der ersten Periode, sondern der breitangelegte Zeitroman. „Die Ritter vom Geist“ und „Der Zauberer von Rom“ entstanden, Riesenwerke, die für die heutige Zeit bloß zu lesen eine Anstrengung ist und doch in den fünfziger Jahren für ein Evangelium des liberalen Zeitgeistes galten. Gewiß tritt Gutzkow uns in ihnen gereift, gesammelt, bedeutender entgegen, und in dem großen Gemälde des protestantischen und katholischen Lebens und seiner Kämpfe zur Freiheit sind unter den zahlreichen Porträts besonders der oberen Gesellschaftsschichten und der literarischen Aristokratie scharfe, ungemein geistreiche Zeichnungen; aber im Wesentlichen war es doch nur der Reiz der Neuheit, der ihnen vor Jahren Ruhm verschaffte, das Aktuelle, wie das schlechte Lieblingswort der Kritik lautet, und die zeitgemäße Sensation. Freytags „Soll und Haben“ wirkt noch heute trotz der vielfach veränderten Verhältnisse in voller Frische und Gesundheit — „Der Zauberer

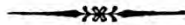
von Rom“ und „Die Ritter vom Geist“ sind mit der Zeit, der sie dienten, vergessen. Das wahre Kunstwerk überdauert die Kämpfe des Tages, und an wahrem Künstlergeist hat es dem vielbegabten, rastlosen Manne eben doch gefehlt. Das mochte ihm selber in stillen Stunden aufdämmern, wenn ihn die Hast des Lebens mal Atem schöpfen ließ, und erklärt seine Unruhe, die Selbstquälereien bei jedem Mißerfolg und den krankhaften Glauben an die tückischen Ränke verborgener Feinde. An diesem betrübenden Zwiespalt ging sein reichveranlagter Geist zu Grunde. In einer Wahnstimmung legte er im Jahre 1865 Hand an sein Leben, und, ob er auch genas, blieb seine Gesundheit doch zerrüttet. Zwar schrieb er noch mit fliegender Feder eine Reihe von Romanen, „Die Söhne Pestalozzis“, „Hohenschwangau“, „Fritz Ellroidt“, „Die neuen Serapionsbrüder“ und eine bössartige Streitschrift „Dionysius Conginus“, aber der Rückgang darin war unverkennbar, und es war als ein Glück zu begrüßen, daß ihn aus leidenvollem Leben in der Nacht vom 15. zum 16. Dezember 1878 der Tod erlöste. Wie seine Helden, wie Hackert in den „Rittern vom Geist“, wie Lucinde im „Zauberer von Rom“ schied er dahin: in Rauch und Feuer. Ein allzu reichliches Schlafmittel hatte ihn in völlige Bewußtlosigkeit versenkt, als das Licht an seinem Bett umstürzte und sein Lager in Flammen setzte.

Da war Heinrich Laubes Natur gesunder und widerstandsfähiger. Wer ihn in seinen alten Tagen je einmal gesehen, dies energische bärenhafte Antlitz und seine rauhe mißlautende Kommandostimme gehört, das kurzangebundene Wesen kennen gelernt und doch an dem knorrigen und borstigen Manne eine gewisse Freude empfunden hat, mußte verwundert fragen, wie dieser tüchtige Grobschmied je mit der Feder graziöse Stückchen über Heine hätte aufführen wollen, die ihm doch nur mißrieten. Aber er sah zu Heine mit Bewunderung empor, und dieser schätzte ihn, nannte ihn einmal sogar, ohne damit besondern Scharfblick zu beweisen, „das flammende Herz des jungen Deutschland“; an Reckheit, Waghalsigkeit und journalistischer Wandelbarkeit fehlte es ihm auch nicht — und mit nicht weniger als sechs Bänden „Reisenovellen“ erschien der jugendliche Schriftsteller auf dem Plan.

Es waren Kopien Heines, ebenso willkürlich und sprunghaft, aber jedes Witzes und alles dichterischen Feuers bar. So konnten sie trotz mancher treffenden Wiedergabe politischer, sozialer und literarischer Größen doch nur verblüffen, ein wenig unterhalten und — vergessen werden. Auch war alles zu ersichtlich über das Herz weg geschrieben, dreist, doch nicht charaktervoll und überzeugungstreu. Laube behauptete später, daß er selber nie recht begriffen habe, wie er in die demagogische Bewegung hineingeraten und warum er länger als ein Jahr für Jugendtorheiten habe in Ketten und Banden büßen müssen. Er hat aber den Mut darüber nicht verloren, sich bald mit allen Anforderungen des Staats säuberlich abgefunden und nicht nur in jeder politischen, sondern auch in jeder literarischen Richtung, in Roman, Novelle, literargeschichtlichen Arbeiten, Broschüren, Feuilletons schnellfertig mit dem Wort und einem wenig schönen Stil seine Kräfte versucht, bis ihn das Theater mit Beschlag belegte und ihn wie Gukow, nicht nur zeitweise, sondern für immer zur Ruhe kommen ließ. In geringerem Grade Dichter als jener und dennoch in dem schrecklichen Jugenddrama „Monaldeschi“ sogar vom Romantischen angeweht, was sich bei seiner nüchternen Natur geradezu komisch ausnahm, hat er doch bei seinem zäheren Charakter und seinem schärferen Blick früher als Gukow eine effektvolle Bühnentechnik gefunden. Dieser verdankt er seine theatralischen Erfolge, wie das hohe dramaturgische Ansehen, das er der Reihe nach als Direktor des Hofburgtheaters, des Leipziger und des Wiener Stadttheaters in der ausgiebigsten Weise praktisch betätigen konnte. Wert haben weder sein theatralisch immerhin blendender und der Welt der Dichtung wenigstens benachbarter „Graf Essex“ noch die schlimmen verunglimpfenden Karlschüler Schillers, aber auf platterem Boden hat er tüchtige Leistungen hervorgebracht, und sein „Statthalter von Bengalen“, der die Suche nach dem Verfasser der Juniusbriefe äußerst belustigend behandelt, nimmt in seinem Schaffen denselben Platz ein wie das Urbild des Tartüffe in dem Gukows. Trotzdem es augenblicklich in Vergessenheit geraten ist, überlebt es ihn vielleicht länger als alle seine übrigen Dramen zusammengenommen, vom „Montrose“ bis zu der dreisten

Fortsetzung des Schillerschen „Demetrius“. Niemand durfte sich weniger neben den hohen priesterlichen Schiller stellen als dieser kleine rührige prosaische Theaterzimmermann. Und wo sind die Übrigen? Wienberg ist dahingegangen. Kaum daß die Literaturgeschichten ihm ein achtungsvolles Gedächtnis bewahren: und mit ihm der elegante Vielschreiber Theodor Mundt, der in seiner Schrift „Madonna oder Unterhaltungen mit einer Heiligen“ die Emanzipation der Frau auf die bedenklichste Weise predigte; und seiner Freundin, der unglücklichen Frau Charlotte Stieglitz-Witthöft, ein Denkmal setzte, die sich selbst erdolcht hatte, um dem vermeinten Genius ihres Gatten durch diesen erschütternden Eindruck neue Schwungkraft zu geben. Auch die Werke seiner angetrauten Sappho, seiner Gattin, die unter dem Namen Louise Mühlbach alle historischen Stoffe für ihre literarische Wurstfabrik nutzbar und zu Romanen machte, haben den Weg alles Fleisches gehen müssen. Die Ruferinnen im Streit, die sich in die revolutionären Kämpfe mischten oder die Musen des jungen Deutschland spielten, die poetisch schillernde Bettina von Armin, Therese von Bacheracht, Luise Aston sind dahin. Aber das Bild einer Frau, die auch im tiefsten Herzen das Wehen des Zeitgeistes gespürt, ohne in die Lärmtrompete zu stoßen, und die der Dichtung Geschenke aus erster Hand empfing, hebt sich schöner und leuchtender aus der Menge: Annette Drostes Bild. Der Verzicht auf die Berühmtheit des Tages hat ihr das größere Gut, das der Unsterblichkeit, beschieden. Und so steht es mit den Männern auch. Nun ist es zwar ein allgemein menschliches Geschick vergessen zu werden, und einmal kommt die Zeit, wo auch der Größte im Gedächtnis der Völker verblaßt. Aber in welchem Mißverhältnis steht das Geräusch, womit die tonangebenden Schriftsteller der dreißiger Jahre daherrasselten, zu dem Wert und der Dauer ihrer Schöpfungen. Es läßt sich immer und überall mit Gewißheit vorher sagen, daß alles, was sich der Zustimmung der Majoritäten lärmend versichert, der Zeit am frühesten seinen Zoll abzutragen hat. Was mit der Mode kommt und steigt, schwindet auch mit der Mode, und eine Kunst, die eine politische Welle benutzt, um erhoben zu werden und von sich reden zu machen, muß es sich gefallen lassen, auf's

Trockne gesetzt zu werden, wenn die Flut abfließt. Als der Ruhm der Jungdeutschen eine Tatsache geworden war, mit der man sich gern oder ungern beschäftigen mußte, da reifte Hebbels Talent in der Stille zur Vollendung; von dem genialen Otto Ludwig wußte man so gut wie nichts, Grillparzer schien in seinem Wien bereits vergessen und der Stern Grabbes erlosch im Sumpf. Jetzt aber strahlen diese Stillen im Lande, die nichts außer ihrer Kunst wollten, hell und heller, und jene andern schwimmen nur noch als blasse Pünktchen in der großen literar-historischen Milchstraße im Weltraume mit. So übt der Genius der Kunst im Bunde mit der Geschichte Gerechtigkeit. Es versteht sich nun zwar von selbst, daß auch der Dichter nicht allen äußeren Herrschgewalten blind preisgegeben sein darf; auch er wird Partei ergreifen für alle höchsten und unveräußerlichen Güter der Menschheit, für Freiheit und Wahrheit, Natur und Herz gegen Zwang, Lüge und kalte Konvenienz — aber wehe, wenn er sich in Parteiold begibt und seine Kräfte im Cliquengezänk abnußt. Das lehrt die Geschichte des jungen Deutschland: begnadete Geister, die urteilend und schaffend Treffliches geleistet haben. Aber sie haben die Poesie ins Joch gespannt und dafür ihren Lohn dahin. Wer mit Schacherfönn und eitlen Gelüsten in das Allerheiligste tritt, lästert den Geist der Gottheit, der durch die Kunst in seiner holdesten Gestalt zu uns Menschen herabgestiegen ist.



Grabbe, Hebbel, Otto Ludwig.

Im Reiche der Kunst sind viele Wohnungen: neben den Hochsitzern, wo die Allergrößten thronen, weite Säle, darin sich die Männer der Majoritäten ihr Stelldichein geben, und abseits die stillen, oft lichtlosen Winkel, mit jenen einsamen Geistern, an denen alle Kunst, auch unsre deutsche Literatur so reich ist. Das Große und Seltene hält sich immer ferne von der Masse, aber einigen Auserwählten wird doch das Glück zuteil, den Widerstand der stumpfen Welt zu überwinden. Sene ändern aber bleiben einsam, weil sie das Treiben der Parteien und Cliques verachten und nicht auch froh und freudig mit dem großen Zeitstrom schwimmen können: von wenigen erhoben, oft vergöttert, da sie nicht allen gefallen können. Sie tragen den Stempel der Besonderheit, die Flammenzunge des heiligen Genius steht nicht ruhig über ihrem Scheitel, sie lockert und flackert und schimmert fahl: das Kennzeichen eines tiefen Zwiespalts in ihrem Innern oder einer krankhaften Störung. Sie bedeuten eine Welt für sich, eine Scholle, die im Meere treibt. Bald nehmen sie den Kampf gegen die Vielheit trotzig auf und zeigen die Spuren der Märtyrkrone um die Stirn mit einem gewissen Stolz, bald ducken sie verschüchtert im Winkel, bald gehen sie am Widerstreit mit dem Leben zugrunde. „Originale“ pflegt sie der im Gewohnheitsgleise dahinlebende Bürger mit einem Lächeln um den Mund zu nennen, halb mitleidsvoll, halb verächtlich. „Originale — aber“ — worauf ein Nachsatz folgt, der den Uneingeweihten ahnen läßt,

daß jene Männer kraft der goldenen Schätze, womit die Natur sie beschwert, ein Recht auf jede Nachsicht haben. In solcher geistigen Vereinsamung lebte Heinrich von Kleist, so zog sich Grillparzer in der Fülle der Jahre aus dem Leben in seine Wiener Manсарde zurück — so sehen wir zu einer Zeit, da der Hader der Parteien auf den Gassen tobte, Grabbe, Hebbel und Ludwig ihre Wege gehen, alle trotz der sonstigen Verschiedenartigkeit ihres Wesens mit einem Zusatz grillenhaften Eigensinns, aber allesamt auch mit dem Rechte derer, die sich isolieren dürfen, weil sie um eines Hauptes Länge über den Troß hinausragen. Das Leben hat sie alle überläßt, die Mitwelt nur zum Teil gewürdigt oder hat sie ganz verkannt, alle aber haben für die Nachwelt geschrieben, und während die Namen der Tageshelden, die sie in den Hintergrund drängten, vergessen sind und werden, sehen wir die ihren aus dem Schwallen immer größer und leuchtender hervorragen.

Grabbe, Hebbel und Ludwig gehören zusammen, weniger weil ihr Genie von der gleichen Art ist, als vielmehr durch die Neigung ihre Besonderheit absichtlich zu übertreiben — wodurch sie sich denn von Kleist und Grillparzer unterscheiden. Denn in diesen beiden lebt die Natur sich aus, wie sie muß und wie sie durch die Verhältnisse gelenkt wird — jene drei aber wollen ihr Wesen zwangvoll, künstlich steigern, Grabbe und Hebbel aus Regungen der Ruhmsucht und Eitelkeit, um aufzufallen, Ludwig in heißer verehrungswürdiger Arbeit um des künstlerischen Ideals willen, das er sich gesteckt. Hätte gleiches Alter und Schicksal sie zusammengeführt, so würde das Wort der Leonore Sanvitale auf sie taugen: „Wären sie zu ihrem Vorteil klug, so würden sie als Freunde sich verbinden“, denn jeder von ihnen besitzt im Überfluß, was der andere, um das Vollkommene zu erreichen, nutzen könnte. Grabbes Schaffen wurde von einer überreichen Phantasie beherrscht, Hebbel leitet neben dem Kraftgefühl und der Lust an der Kraft ein stark reflektierender Zug, Ludwig ankert auf dem Grunde einer tiefen, echten, ganz einfachen Naturempfindung, und ein jeder steigert in sich nun das, was eben der Einschränkung, der Zügelung, des Gegenstands bedurft hätte,

bis es ins Groteske ausartet. So greift nun Grabbes Phantasie zu den ungeheuerlichsten Formen, Hebbel jagt nach spitzfindigen psychologischen Problemen und prangt in assyrischer Muskelkraft, und von der entgegengesetzten Seite, aus schamhafter Scheu vor der Phrase, verschlägt Otto Ludwig oft eben so weit vom Ziele und die Einfachheit wird bei ihm Befangenheit, Beschränkung und Sophismus. Das aber sind zunächst nur Formeln, um die Eigenart dieser großen Männer zu bezeichnen und ihre Schwächen zu verstehen; Formeln aber sind immer einseitig. Das, was sie von der Natur Herrliches empfangen und uns geschenkt, verträgt keine Formel, denn in ihnen allen glüht das Prometheusfeuer des Genies. Ihre Wunderlichkeiten, Ungeheuerlichkeiten und Irrtümer aufzudecken, ist leichte Arbeit; sie liegen zum Teil auf der Oberfläche; aber durch das Gestrüpp muß man sich den Weg bis zu der Quelle bahnen, die darunter rauscht und perlt.

Es ist traurig, daß der Genialste von ihnen, Grabbe, auch der Unglücklichste war. Hatte ihn die Natur mit Widersprüchen aller Art belastet und ihm das Geschick die ersten Kindheits-eindrücke verdüstert und verzerrt (er war als der Sohn eines Detmolder Zuchthausaufsehers im Jahre 1801 geboren) — das ärgste Unheil beschwor er selbst auf sich herab, als er sich dem Dämon des Trunkes verschrieb. Der fehlte noch, um ihn mit der Welt ganz zu entzweien und frühzeitig zu Grunde zu richten. Denn je stärker er an sich selber glaubte und je schwerer infolgedessen die kleinen Verhältnisse in Detmold auf ihm lasteten, desto öfter suchte er Vergessenheit der Misere um ihn her und untergrub in einem regellosen Leben seine öffentliche Stellung, seine Gesundheit und seinen Genius. So fand ihn, einen schon zerütteten Mann, eine Natur in Trümmern, aber aus Trümmern von Porphyr und Granit, im Jahre 1834 Immermann, der damals das Mustertheater in Düsseldorf leitete und dessen Hülfe er um sein Amt Gebrachte angerufen hatte. Wie eine fremdartige Erscheinung, wie ein Bewohner des Mondes erschien dem ruhigen, festgeschlossenen Immermann dieser irrende Ritter der Poesie. Er vergleicht ihn mit dem Metallkönig des Goetheschen Märchens, der, aus Gold und Schlacken wunderbarlich zusammen-

gefezt, zwischen Form und Unform zusammensinkt, sobald die Goldadern unter der Blut der Irrlichter schmelzen. Nichts stimmt in diesem Körper zusammen, eine widerspruchsvolle Mischung von Grazie und Gemeinheit, halb ernsthaft, halb lächerlich, zur Bewunderung reizend und doch abstoßend verworren, wie sein Leben und Schaffen. Mit stolzen Schritten hätte dieser Mann durch die Welt schreiten mögen, auf Du und Du mit den Großen der Erde und womöglich über sie hinwegsehend, und doch war er mit irdischen Bräuchen so unbekannt, daß er zum Spott der Gassenbuben wurde. Trotzdem er, als Immermanns und seines Theaters eifrigster Verehrer, den lebhaftesten Austausch mit ihm wünschen mußte, beschränkte er sich fast nur auf schriftlichen Verkehr, und das in derselben Stadt, — weil er aus seinem Sonderlingsdasein nicht aufzurütteln war und weil er sich trotz seines längeren Aufenthaltes in den Straßen Düsseldorf nicht zurecht zu finden vermochte. Eine Magd mußte ihn beständig begleiten, das errötende Antlitz halb in der Schürze verborgen, weil sie sich schämte, einen so großen Herrn bei Tage über die Straße führen zu müssen.

Es war ein Leben wie ein Fastnachtsummenschanz. Desto öfter versatz er sich im Wirtshause mit einem talentvollen Musiker, Norbert Burgmüller, der körperlich und geistig gebrochen in Nachen verschied. Eindringlich warnte der wohlmeinende besonnene Immermann — es war vergebens, vielleicht auch schon zu spät. Grabbe sollte weder Glück noch Stern mehr finden. Seine Ehe wurde ihm zum Unsegen, und es war eine Erlösung für den Bejammernswerten, als er, nur 35 Jahre alt, in den Armen seiner Mutter, in der Heimat verschied.

Und aus diesem chaotischen, schluchten- und abgrundreichen Leben schossen die herrlichsten dichterischen Strahlen empor, wildlodernd, wie Nordlichtflammen, sprunghaft, zuckend, bald flackernd, das Auge verwirrend, bald grell bis zur Unerträglichkeit. In der Kunst spiegelte sich nur sein eigenes Sein wieder und wie er lebte, so schuf er, in einem gewissen Rausch des Geistes, als wollte die Kraft, die sich dem Versiegen nahe fühlt, die ihr zugemessene Zeit fieberisch ausnutzen. So steigerte er, was von

Haus aus in ihm lag. Seine Phantasie war überstark, aber ihm fehlte der plastische Sinn, das architektonische Vermögen; entweder sprang er hastig von Thema zu Thema und skizzierte nur, oder er verweilte mit übermäßiger lyrischer Breite da, wo das Drama, sein eigentliches Wirkungsfeld, einen ob langsamen oder raschen, doch stetigen Fortschritt verlangte. Zwar suchte er mit instinktivem Verlangen nach Heilung das Gebiet der Geschichte auf, die gewisse strenge Linien vorschreibt und der Willkür der Phantasie durch die gegebenen Tatsachen von selbst Grenzen zieht — aber es half nichts. Auch hier verfiel er entweder in maßlose Breite oder in epigrammatische Kürze, und so oder so verzerrten sich ihm auch die großartigst angelegten Figuren. Und was die angeborene Neigung nicht tat, das förderte sein Wille, seine Sucht, der Welt das Ungewöhnlichste zu zeigen, was mit dem Herkommen nichts mehr gemein habe. So wuchs er ohne Selbstzucht und ohne den Willen dazu, dichterisch heran, und nur Immermanns heilsamer Einfluß half in seinen Werken ordnen, was der Genius aus der Fülle des Besitzes übermütig, tollkühn durcheinander geworfen hatte. Diese Unordnung schien ihm aber wieder Bedürfnis zu sein, denn als er in seinen Hohenstaufen-dramen ebenere Wege einschlug, ließ ihn seine gewaltige Phantasie im Stich, und an diesen beiden Tragödien, Friedrich Barbarossa und König Heinrich VI., ermisst man seine Bedeutung nicht. Aber der Herzog Theodor von Gothland und Don Juan und Faust auf der einen Seite, Napoleon und Hannibal auf der andern — bezeichnen ihn; die ersten in der ganzen Ungeheuerlichkeit überschwänglicher Phantastik, die andern in seiner Neigung zu übermäßiger Konzentration und Knappheit. Es sind die beiden Pole seines Schaffens; mit der einen Gruppe schwelgt er in lyrischem Unmaß, mit der andern eilt er mit epischer Hast von Ort zu Ort und zerstückelt die Handlung in kleine, auf das Theatralische gar nicht bedachte Bilder, die zusammengenommen doch ein so großes geschichtliches Drama bilden, daß man den Odem des Weltgeistes selbst in diesen mit unglaublicher Kühnheit hingeworfenen Szenen, diesen Schlachtstücken, die sich in zehn bis zwanzig Zeilen vor uns abspielen, zu wittern glaubt. Da belebt

sich auch die strengste Taktik, da eilt in bunter Schau eine solche Fülle porträtartig scharf gezeichneter Charaktere an uns vorüber, daß man alle diese Menschen bei der Hand nehmen und bitten möchte, doch nur ja länger zu verweilen. Aber Grabbe kümmert sich nicht darum. Sein Interesse haftet an keiner einzelnen Person, an keiner Intrigue, keinem Faktum — an den Webstuhl der Geschichte selbst will er uns führen, und wer seinen Napoleon oder die Hundert Tage liest, die wundervollen Szenen im preußischen Feldlager zum Beispiel, wird bewundernd sagen müssen, daß sich der gewaltige Gesamteindruck, mit dem sich keines, auch unsrer größten geschichtlichen Dramen, vergleicht, so sehr die Werke Shakespeares und Schillers ihnen in der poetischen Haltung und der Führung der psychologischen Probleme weit überlegen sind. Auch in seinem „Hannibal“ ist die Summe aller kleinen Szenen ein unübertreffliches historisches Bild, und mit tragischer Erschütterung sehen wir einen tatkräftigen, weitblickenden Helden, dem Krämergeist seiner Heimat, des karthagischen Handelsstaates, zum Opfer fallen. Welch' ein Meisterzug: In Karthago drängt sich das Volk auf dem Marktplatz zusammen, es feilscht um Kohl und Thunfische, Datteln und Sago, und einige Bierbengel (so schreibt Grabbe) prüfen die weiche Haut zweier armer Negerflavinnen, die bitterlich weinen. Man erwartet eine Karawane aus Äthiopien. Gleichzeitig aber nahen Gilschiffe aus Italien. Da stürzt ein Bote durch die Menge und verkündet jubelnd: „Bei Cannae Sieg! Unermeßlicher Sieg“. Das Volk der Krämer aber, was tut es? Es herrscht den Siegesboten an: „Gut! Schrei nur nicht so! Sie kommt, da kommt sie, die äthiopische Karawane! Ha, die Kamele, Pferde, Strauße! Das springt, das bäumt sich! Wie da hinten die Elefanten schnobernd den Rüssel erheben! Die Löwen, wie sie an den Stäben ihrer Kasten knirschen, wie die Panther brüllen, die Giraffen den Hals recken! Prächtig!“ Und während sie so der Augenweide und dem Geschäft nachlaufen, steht der Bote von Cannae unbeachtet, einsam bei Seite, der Bote, der den Karthagern die Nachricht von einem der größten Siege ihres größten Mannes brachte, der seinen Mitbürgern die Weltherrschaft verheißt. Und eine weltchmerzliche Satire liegt in der Schlußzene der Tragödie.

Hannibal hat in Bithynien bei dem König Prusias Schutz gefunden und brütet über neuen Plänen wider Rom. Aber der großwortige König, ein Schleppenträger des Glücks, verrät ihn, und der gewaltige Held entzieht sich der Gefangennahme durch Gift. Prusias tritt an die Leiche und, ein Komödiant wie er ist, ein Dichterling, ein aufgestellter Halbkünstler, beginnt er:

Jetzt ist der Moment in das Leben getreten, wo es das zu tun gilt, was ich in mancher Tragödie ahnungsvoll hingeschrieben: edel und königlich sein gegen die Toten.

(Er nimmt seinen roten Mantel ab.)

Hannibal war, wie ich oft gesagt, ein zu rascher, unüberlegamer Mann, hart kam mir die Gastfreundschaft zu stehen, die ich ihm erwies — aber er war doch einmal mein Gastfreund, und darum seien seine Fehler, seine Abstammung vergessen, ihn und sie deck ich zu mit diesem Königsmantel! Grade so machte es Alexander mit Dareios.

Das Gefolge (will Beifall jubeln): O — —.

Prusias: Wartet noch — Diese Falte am Zipfel des Mantels liegt nicht recht. Auch sie zu bessern sei mir nicht zu niedrig.

Das Gefolge: Hoch, Prusias, größter der Könige!

Und während so die Phrase sich spreizt, deklamiert und tragiert, beginnt der wahre Verdienst, die echte Kraft am Boden zu vermodern und muß es sich noch gefallen lassen, mit dem Prunkmantel des Scheins wie mit einem schlechten Journalartikel, einem leeren heuchlerischen Nekrolog, zugedeckt zu werden.

So wortfarg in diesen Dramen, zu denen auch die „Hermannsschlacht“ gehört, so wortreich ist Grabbe in der zweiten Reihe seiner Tragödien, im Gothland und seinem Don Juan und Faust, und es wird nicht allen gegeben sein, sich durch den Schwall ihrer Verse zum Verständnis ihrer Größe hindurchzuarbeiten, da sie auch in psychologischer Beziehung alles menschliche Maß weit hinter sich lassen. Magische Mächte und eine titanenhaft gesteigerte, aber auch verzerrte Individualität sind es hier, die infernalischste Bosheit in Menschengestalt dort, die Grabbes Helden nur noch mit dem schwächsten Bande an unsre Erde fesseln. Nichts wird uns im Herzog von Gothland erspart, was das Hirn eines Sterblichen Furchtbare ausbrüten kann. Wie Iago den Othello, nur noch mit zynischerer Energie, hezt ein verruchter Neger

Barboa den großgesinnten Helden in den Verdacht, sein älterer Bruder, der Kanzler Friedrich von Gothland, habe den jüngeren, Manfred, den Stolz und die Liebe des Hauses, heimlich ermorden lassen, und ein raffiniert angelegter Betrug leiht der Lüge den Schein der Wahrheit. Nun fordert der Held den ahnungslosen unschuldigen Kanzler vor das Gericht des Königs, und als dieser sich weigert, auf das Zeugnis des Schwarzen hin Sühnung für den vermeinten Frevel zu üben, sagt sich Gothland mit den großartigen Worten von der Menschheit los:

„Es ist der fürchterlichste Brudermord gesch' n, —
 Der König hat ihn wider sein Gewissen
 Und wider das Gesetz verzieh'n, vor ihm
 Und seinem Richterstuhl find' ich kein Recht, —
 So appellier' ich laut und feierlich
 An euch, ihr ewigen Gesetze,
 Auf die die Welt gegründet ist, die ihr
 Mit Feuerzügen flammet, welche kein
 Vorüberausendes Jahrtausend ausweht,
 Die selbst das Raubtier schauernd ahnt,
 Wenn es im Blute seinen Hunger stillt, die ihr
 Der unterdrückten Menschheit Zuflucht botet
 Für und für! — Zeuge eurer Wahrheit ist
 Die Himmelscheibe, die euch widerspiegelt,
 Der Ozean ist euer Spiegel, in
 Des Heklas flammen leuchtet ihr, und wo
 Ein Herz schlägt, zittert man vor euch!
 Die menschlichen Geschlechter sterben; sie
 Sind flocken, ausgesät in den Sturm;
 Spurlos, wie Schatten über eine Wand,
 Zieh'n ihre Scharen über diese Erde;
 Ihr aber werdet rastlos mit den neu
 Entstehenden Geschlechtern neu geboren!
 — Die Blutsfreundschaft ist irdisch und vergänglich,
 Drum greif ich Kühn zu euch, Unsterbliche!
 — Ich habe keinen ird'schen König mehr; ihr
 Gesetze! seid mein König! — „Blut sühnt Blut
 Und die Vergeltung ist das Recht!“ so heißt
 Eu'r Ausspruch; — der Hebräer las ihn schon
 Am Sinai und heut' noch les' ich ihn
 In meiner Brust; er soll mich leiten!“

Und nun geht es fort in wilder Verzweiflungsjagd. Sein Vaterland verrät der Verlorene, den Bruder erschlägt er, alles, was auf Erden und im Himmel heilig ist, verletzt er, unter seinen Händen ächzt die Kreatur, und alles Scheußliche, jeder Frevel, jedes Laster feiert auf dem Boden, den er mit eherner Sohle gewandelt, seine Orgien, bis er, eingeweiht in den höllischen Betrug, den schwarzen Unheilstifter tötet, um dann, im geistigen Halbschlummer, eine fast schon erloschene Existenz, unter dem Schwert eines beleidigten Großen sein Dasein zu enden.

Ohne mit solchen Greueln befleckt und wie vom Blutgeruch aufgestachelt zu sein, freier und reiner, aber gleichwohl in unermessene Weiten schwingt sich die Phantasie des Dichters in dem seltsamen, äußerlich einfachen und geschlossenen Drama auf, welches die beiden Extreme des Männlichen nach der geistigen und sinnlichen Seite im Kampf um die Neigung einer schönen und stolzen Frau einander gegenüber stellt: die beiden Riesen, die sich gegen die Gottheit auflehnen, Erkenntnis und Genuß, Faust und Don Juan. Aber auch hier wankt dem Wanderer der Boden unter den Füßen. Wir taumeln und schwindeln, als schauten wir von der Höhe des Montblanc, auf welchem sich der Faust dieser Dichtung sein Zauberschloß gebaut, in den Talgrund hinab, und als hätten wir selbst die Luftfahrten zu bestehen, auf denen Faust seine Opfer trägt, wohin es ihm beliebt. So fühlen wir uns unbehaglich einer fremden unheimlichen Gewalt preisgegeben, die nicht in großem, schönem, ruhigem Flug, sondern meteorgleich durch den Himmelsraum zuckt. Es überkommt uns ein Gefühl der Angst, als müßte der Genius, der uns so wild erfaßt, über kurz oder lang an der Erdwölbung zerschellen. Und so ist es dem armen Grabbe auch ergangen. Nur glaube man niemals, er habe sich wie jener Jüngling der griechischen Sage Flügel von Wachs an die Schultern geheftet, um einen törichten Sturzflug in die Lüfte zu wagen. Er bedurfte solcher Mittel nicht, denn Kraft war ihm angeboren, und niemals hat er mit einem geistigen Besitz geprahlt, den er nicht in edlem Metall nachweisen konnte. Seine eigene Natur und der Dämon, dem er seine Gesundheit verschrieb, zogen ihn abwärts. Er war aus gröberem Stoffe geschaffen,

um sich dort oben im Äther frei, leicht und glücklich zu fühlen. So machte das Gesetz der Schwere seine Rechte geltend und die Erde nahm ihn früh in sich auf: ein wahrhaft großes, königliches Genie, aber von jener unglücklichen Art, die mit einem blutroten Brandmal gezeichnet ist.

Ein solches Ainszeichen des Genius trug auch Hebbel, aber der innere Feind, der sich seinem künstlerischen Ideal in den Weg warf, war von andrem Schlage als der Grabbes. Erbarmungswürdige Armut geleitete ihn, der im Jahre 1813 am 18. März in Wesselburen im Holsteinschen geboren wurde, während seiner Knabenzeit bis zu seinen Jünglingsjahren und breitete über die harmlosesten Jugendfreuden ihren grauen, staubigen Flor. Im Winter mangelte es den Eltern des öftern an Brot; seine Mutter, eine gutherzige Frau, begnügte sich dann wohl mit dem Zusehen, wenn nur die Kinder aßen, und der Vater war über den täglichen Sorgen ernst und verdrossen geworden, daß es ihn schon ärgerte, wenn die Kinder lachten. Die Armut hatte nach Hebbels Äußerung die Stelle seiner Seele eingenommen — ein Wort, das auf die ganze Familie und ihre zahlreichen Verwandten taugen mochte, denn als einst ein Glied derselben gestorben war, entstand um die Erbschaft eines alten Kleidungsstücks der bitterste Hader. Und in solchem Elend sollte ein Dichter heranwachsen. Nicht die niedre Stufe der Beschäftigung — der klägliche Geist, der in diesen Kreisen gedrückt einherflich, barg das seelenmörderische Gift, und wer möchte zweifeln, daß es in Hebbels Herzen seine Spuren zurückgelassen? Auf jedes Handwerk, auch das mühseligste, kann ein Lichtstrahl von Freude, Glück und Hoffnung fallen, und Chamisso hat ein rührendes Lied von der alten Waschfrau gesungen, deren Tage in klarster Seelenruhe still und harmonisch zur Rüste gehen — aber die Gespenster des Elends zehren am Blut der Menschen, und Hebbel sollte das erfahren. Zwar weckt die Not auch die Kräfte, aber es gibt ein Renegatentum der Armut. Das stete Streben nach aufwärts steigerte den natürlichen Selbsterhaltungstrieb in ihm zu rücksichtslosem Egoismus, und als er die Niederungen des Lebens verlassen, schauderte es ihn dahin zurückzukehren, ja, nur daran zu denken. Sich selber wollte er

nügen, in die Reihen der Glücklichen, der Genießenden, der Großen treten, teilnehmen am Gastmahl des Lebens, und müßten auch andre darüber zu Grunde gehen. Und so nahm er das große Opfer an, das ihm ein einfaches Mädchen, Elise Vensing in Hamburg, in erschütternder Hülfslosigkeit und Opferwilligkeit mit ihrer ganzen Existenz brachte. Sie hat ihm alles geopfert, Gut und Blut. Hebbel hat sie wie eine gute Kameradin geliebt und verehrt und in mancher dichterischen Gestalt verklärt — aber sie hat doch den Schmerz erleben müssen, daß er die Schauspielerin Christine Enghaus, auch nicht allzu feurigen Herzens zum Altar führte, und an diesem Treubruch, der in ihren Augen eine Todsünde war, mit dieser Wunde im Herzen ist Elise gestorben. Es ließe sich manches anführen, diesen Schritt des Dichters zu entschuldigen. Es wäre ein Opfer für Hebbel gewesen, das Mädchen zu seiner Gattin zu machen. Aber hatte sich die Ärmste nicht ein Recht auf dies Opfer durch ihre unerschöpflichen Liebestaten erworben? Aber ein Opfer wollte Hebbel nicht bringen. Auch seine Freunde, den einzigen Emil Rousseau in Ansbach ausgenommen, an dem er treu, fast schwärmerisch, hing, haben den rücksichtslosen Egoismus erfahren, und selbst der ihm so leidenschaftlich ergebene Emil Kuh, sein Biograph, zog sich endlich, verletzt durch seine Härten und die Ausbrüche herrischer Laune von ihm zurück. Hebbel hatte ihn sich geistig ganz unterjochen wollen, und so weit reichte die Ergebenheit des Jüngeren nicht. Solche Züge trüben wohl sein Bild, aber wir haben doch die gewissten Beweise in seinen Briefen und seinen über alles herrlichen Tagebüchern, daß er selber schwer darunter litt, und alles in allem waren sie mehr sein Unglück als seine Schuld.

Wie immer spiegeln sich Lebensgang, geistige Entwicklung und angeborener Charakter auch in Hebbels Werken. Sie entbehren eins: aller Weichheit des Gefühls, nicht nur in dem tadelnden Sinne der Sentimentalität, sondern auch in dem der Wärme und Herzlichkeit, die uns wohligh durchströmt und uns den Menschen im Dichter lieben macht. Man braucht sie darum nicht kalt zu nennen, aber sie sind streng, herb und starr. Es ist als türmte ein kühner Baumeister Stein auf Stein, ohne den weichen verbindenden Mörtel, so daß nun einer neben dem andern spröde

dahinknirscht. Das gibt all seinen Gebilden eine mehr plastische als malerische Haltung, für die Hebbel ohnedies eins fehlen würde: die reich und üppig quellende Phantasie. Wenigstens liegt in ihrem Reich seine Stärke nicht, und die Exzentricitäten, die Grabbe unter dem Fittich dieser seiner Gebieterin wagt, haben wir bei Hebbel in anderer Richtung zu suchen. Er war ein Grübler, sein Geist verlor sich in logischen, philosophischen und seelischen Labyrinth, er besaß eine Neigung zum Geistreichen und Paradoxen und war, wie seine Tagebücher beweisen, in Einfällen derart, im Ausfinden seltener psychologischer Probleme, unerschöpflich. Aber genial im Entwerfen, versagte er oft in der Ausführung. Ein Meister in der Skizze, aber nicht immer auch ein guter Bildermaler. Denn seine geistreichen Neigungen trägt er, in seinen Jugendwerken zumal, auch dorthin, wo sich eine Gesinnung, ein Gefühl, eine Leidenschaft nur klar und einfach selbst darlegen müßte, und seine scharfen Konturen überfüllt er mit barocker, verschrobener, absichtlich übertriebener Kraft. Immerhin begreiflich bei dem Dichter, der sich seines Genius bewußt war und ihn um so energischer zur Geltung zu bringen strebte, je schwerer Verhältnisse und Erziehung auf ihm gelastet hatten. So trat er vor das deutsche Publikum, in aller Eigenart kenntlich, mit seinem Erstlingswerk, der Tragödie „Judith“; mit ihr bewies er aber auch, daß in ihm eine gestaltende Kraft von solcher Bedeutung und im innersten Kern von tiefster Gesundheit lebte, daß sie das farbige, besternte Gewand einer ausschweifenden Phantasie getrost entbehren und die Abkühlung durch den Verstand vertragen konnte, um dennoch immer noch mit ihren Schöpfungen den Troß der Schauspieldichter weit zu überragen. In diesen athletischen Kriegerern, in diesen Hebräern, diesen Patriarchen und Propheten schien sich alles, was die jugendliche Seele des Dichters angefüllt hatte, auch der Geist des Dithmarschenlandes, seiner Geschichte und Sagenwelt und der Glaube an die reckenhaften Vorfahren, die Bäume entwurzeln, wie wir Blumen pflücken, — erhoben, verdichtet und verklärt zu haben. Aus allen Teilen dieses Dramas schimmerte das Thema deutlich hervor; die später bei Hebbel noch spürbarere Beschränkung auf das dramatisch schlechtthin Wesent-

liche, die Vermeidung jeder lyrischen Abschweifung, kündigt sich bereits an, und die formelle Bezwingung des schwierigen Stoffes bewies eine Meisterschaft, daß die Renommagen des Holofernes, den der Dichter alles sagen ließ, was er über Gott und Welt auf dem Herzen hatte, dagegen gering erscheinen. Dazu weht durch das Ganze der Hauch glaubhaftesten Lebens, und von dem psychologischen Raffinement und dem tollen Gedankenkehraus einiger seiner späteren Werke ist in der „Judith“ noch wenig zu spüren. Aber im „Trauerspiel in Sizilien“, in der bizarren „Julia“, treibt der Sophismus des Gefühls wunderlichste Blüten, da werden Natur und gesunder Sinn auf Schritt und Tritt beleidigt, und in seinen Lustspielen, im „Rubin“ und „Diamant“, geht der Dichter seiner irrlichtelierenden Reflexion durch die seltsamsten Krümmen und Hohlwege nach, und doch ohne den Reiz der holden, nur durch sich selbst wirkenden Phantastik und ohne die lösende erquickliche Wärme des Humors; in „Herodes und Mariamne“ verlegt ein erschlichenes Nachdenken der wahren Empfindung den Weg und verrammelt die Pforte des Herzens und der Natur, so daß wir der stolzen Schönheiten der Dichtung und der großartigen Zeichnung der Gemahlin des Vierfürsten nicht froh werden; selbst in der so meisterlich beginnenden und fortschreitenden „Agnes Bernauer“, in der Hebbels Leidenschaftlichkeit und sein erstaunlicher plastischer Sinn ganz rein in einander aufgehen und sich in das traulichste Gewand des bürgerlichen Deutschtums kleiden — erkaltet der Schluß bis ins Mark und hebt alles wieder auf, was wir mit dem Dichter genossen, gelitten und tragisch erschüttert mitempfunden haben. Denn was gilt uns das Räsonnement des Staatswohls einem Manne, einem Fürsten gegenüber, dessen holdes Weib, den Engel von Augsburg, der herzogliche Vater jämmerlich hat ertränken lassen, um keiner andren Schuld willen, als weil sie seines Sohnes rechtmäßiges Weib geworden? Was gilt uns die kalte Rücksicht der Politik, wenn der um sein Liebstes bestohlene Gatte dem Vater im Gefühl gerechter Rache wutschnaubend gegenübertritt, um sich endlich von der redlichen Gesinnung und den praktischen Gründen, die jenen Tod forderten, überzeugen zu lassen? Und was verschlägt es, daß dieser traurige Sieg der Staatskunst damit

erkauft wird, daß der Herzog sich vor dem eignen Sohne demütigt, um dessen Zorn zu versöhnen und aus der tragischen Verwicklung ein Erziehungsproblem zu machen? Das ist nicht zu ertragen, und ohne das Herz des Dramatikers geschrieben, verletzt es jedes natürliche Gefühl. Liebt der junge Herzog sein armes unschuldig hingemordetes Weib wirklich und hatte der alte Fürst im guten Bewußtsein seines Fürstenrechtes gehandelt, wie er mußte — dann mochte der Konflikt sich tragisch und blutig lösen. Aber der Dichter verlange nicht, daß wir unser Inneres umwenden und den kalten Wasserstrahl auf unser Empfinden willig hinnehmen. In der Welt der Kunst gibt es nur ein Gesetz der Notwendigkeit und der geraden Richtung. Eine ins Rollen gekommene Kugel muß ihren Lauf vollenden und ein Brand flammen, bis er in sich selbst zusammensinkt. Was wäre es für ein Ausgang, wenn Othello sich in der letzten Stunde nur dazu verstünde, Desdemona aus dem Hause zu weisen, statt sie zu töten, oder wenn Wallenstein sich bereit finden ließe, mit dem Kaiser Frieden zu schließen und das Ganze mit einem solennen Bankett endigte?

Dieser Verstrickung seines Genius in den Nezen des Verstandes, der Grübelsucht und psychologischen Sophisterei können wir bei Hebbel in seinen Werken ein oder das andere Mal immer begegnen: im sprachlichen Ausdruck oder in den Motiven seiner Helden, und dann wird sie selbstverständlich zur schwersten Gefahr für das ganze Drama, vollends wenn die Gesamthandlung auf einem so wackligen Grunde wie in der „Maria Magdalena“ aufgebaut ist. Allein schon das ganz unverständliche Opfer ihrer Ehre, das die Tochter des Tischlermeisters Anton ihrem ungeliebten Verlobten bringt, könnte genügen uns abzustößen — denn es kann bei keiner gesunden Natur auf Verständnis rechnen. Und doch zeigt sich Hebbels Bedeutung als Dramatiker gerade hier am gewaltigsten; denn einen solchen Fehler der Voraussetzung durch die bloße Kraft der Darstellung so völlig auszulöschen, daß wir der Handlung mit feuchender Brust folgen, vermag nur ein Auserwählter. Diese Enge der bürgerlichen Verhältnisse kannte der Dichter aus Erfahrung — daher ihre entsetzliche Lebenswahrheit. Von einem solchen Druck wußte auch er zu sagen,

und heimlich gestand er sich auch, daß die zwar trockne und hausbackene Moral des Stückes doch für den Staat eine viel zu feste Grundlage abgäbe, als daß man sich über sie hinwegsetzen oder sie wohl gar verspotten dürfte. Es ist wahr, wir empfinden nirgends die Zufriedenheit, sondern immer nur die beängstigende Dumpsheit des Bürgertums, und uns beschleicht das Gefühl, als wären wir verurteilt, in einem schwülen rauchigen Zimmer zu leben, wohin kein Lusthauch und kein Sonnenstrahl dringt, so daß uns die Schläfen zu hämmern beginnen. Darum wirkt nun auch ein jedes Unglück, das sich in diesen unheimlichen vier Wänden begibt, so zermalmend, und Szenen, wie die am Schluß des ersten Aktes, wo die Gerichtsdiener in Meister Anton's Wohnung bringen, um Hausfuchung zu halten, weil der Wildfang von Sohn unter dem falschen Verdacht eines Jewelendiebstahls verhaftet ist, die Mutter vor Schrecken stirbt und die Tochter gleichzeitig von ihrem Verlobten den Abjagebrief erhält — und wie die letzte Szene, wo die Leiche der Tochter dem Alten ins Haus getragen wird und dieser, außen starr und fest, wie aus Stein gemeißelt, den Trägern nur das Wort zuruft: „In die Hinterstube, wo die Mutter stand“ — sie sind von einer grauenhaften Wahrheit, und ihrer erschütternden Wirkung wird sich niemand entziehen können.

„Maria Magdalena“ gehört dem Jahre 1844 an. Zehn Jahre später — und die schroffe, übertriebene Kraft des Dichters hatte sich abgemildert, das Geheimnis des Mases, der Schönheit hatte sich ihm zu erschließen begonnen, ein lyrischer Hauch, eine melodische Welle breitete sich über seine Stoffe, und dieser geläuterten Stimmung entstammt außer der erquickenden Dichtung „Mutter und Kind“ das ergreifende Drama vom „Ring des Gyges“, das wohl auch an eine fremdartige Voraussetzung geknüpft, aber ein so formvolles, rundes Ganze ist, wie keine der Hebbelschen Dichtungen sonst, und eine Frauengestalt in seiner Mitte birgt, die zu den erhabensten und keuschesten der Dichtung unsres Jahrhunderts gehört: die Königin Rhodope. Entlockte sie doch dem Dichter Friedrich von Uechtriz, Immermann's Freund, den Ausspruch: um ihretwillen verdiene Hebbel als der Frauenlob unsrer Tage gekrönt zu werden. Und nun endlich, unter den

Einflüssen dieser Klärung, von der Liebe seiner Gattin wohlthätig gefördert, war ihm die Kraft gewachsen des riesenhaften Stoffes Herr zu werden, den er durch lange Jahre in seinen Träumen hin- und hergewälzt, und „den ganzen dramatischen Schatz des Nibelungenliedes für die reale Bühne flüssig zu machen“. Was seinem Wesen von Haus aus beschieden war, die strenge bildnerische Gestaltungskraft, sein Zug auf das Übermäßige, Reckenhafte, die Knappheit und Kargheit seines Ausdrucks: hier fanden sie den rechten felsigen Boden; denn um uns Hagen und Siegfried mit dem ganzen Troß ihrer Sippen lebendig zu machen, taugte ein glatter Sambus und der lyrische Fluß eines Verses, wie der Geibelschen „Brunhild“, nicht. Jetzt brauchte er aber auch keinen Rückfall in die alten Geschmacklosigkeiten seines paradoxen Kraftstils mehr zu fürchten, und so viel Anmut, wie sie eine germanische Jungfrau gebrauchte, in deren Vorstellungen der Wotandienst und der Glaube an den Christengott noch verworren neben einander schlafen, wußte er seine Saiten jetzt zu entlocken. Mit schuldiger Ehrfurcht, wie seine Worte lauten, setzte er sich vor, dem gewaltigen Schöpfer unsres Nationalepos auf Schritt und Tritt zu folgen, soweit es irgend die Verschiedenheit der epischen und dramatischen Form gestattete — und wie er das schwere Wagnis bestanden, weiß ganz Deutschland. Seinen Gefahren ist er nicht entgangen. Lockt uns beim Lesen des Nibelungenliedes das Verlangen, die dramatischen Blöcke, die aus dem epischen Meere herausragen, für die Bühne ausgemeißelt zu sehen, dann vermiffen wir, sobald es geschehen ist, doch wieder das Gewoge der Erzählung, die sie umwallt, und nie will sich in unsrer Phantasie das Menschenmaß mit den Fabeldingen, die hinter der Szene vor sich gehen, rein vermischen. Das war und blieb ungelöst, aber von allen Dramatikern hat Hebbel sich doch den Stoff am besten verfühnt. Seine Kriemhild ist eine Meisterschöpfung voll Hoheit und Größe, weiblich auch im Grimm und den Greueln der Rache; und mit einer symbolischen Erhabenheit, die ihres Gleichen sucht, nimmt im Schlußteil des mächtigen Werkes gleichsam eine Geschichtsepoche der andern das Richtschwert aus den Händen, bis der gewaltige Egel schließt:

„Nun sollt' ich richten, rächen, neue Bäche
 Ins Blutmeer leiten, doch es widert mich.
 Ich kann's nicht mehr, mir wird die Last zu schwer.
 Herr Dietrich, nehmt mir meine Kronen ab
 Und schleppt die Welt auf eurem Rücken weiter.“

Und der alte Dietrich von Bern nimmt die Last auf sich, wie zum Zeichen, daß die Welt nun unter dem Gesetz eines milderen Glaubens, einer edleren Gesittung weiter rollen werde, und bekräftigt seinen Vorsatz mit dem Wort:

„Im Namen dessen, der am Kreuz erblick“.

Wenn Hebbel sich, eifersüchtig auf seinen jungen, schnell wachsenden Ruhm seiner ungeselligen Einsamkeit zu Zeiten begab, sich in offenen Briefen gegen seine Kritiker wandte und mit diesen, auch mit Julian Schmidt, einen erbitterten Strauß ausfocht, wenn ihn also Lob und Tadel der Außenwelt mehr beschäftigte, als es für einen Künstler und ein Kunstwerk gut ist, so lebte der Dritte, der mit Grabbe und Hebbel so manchen Zug gemein hat, in fast ausschließlicher Einsamkeit mit sich selbst und seinem künstlerischen Gewissen, das ihm die oberste Instanz war, von der er sich in übergroßer Sorge beständig überwachen, richten und verdammen ließ: Otto Ludwig, oder wie man ihn nach seiner thüringischen Heimat an der Werra zu nennen gewohnt war: Otto Ludwig aus Eisfeld. Ein begnadeter, wahrhafter Dichter und unter unsren einsamen Geistern die stärkste Natur. Das empfindet man niemals deutlicher, als wenn man seine köstliche Dorfgeschichte „Die Heiterethei und ihr Widerspiel“ liest, jenen Roman von dem schönen, kräftigen, fröhlichen und herzenseinen Bauernmädchen, das wie Goethes Dorothea kühn und entschlossen, ganz auf die eignen Füße gestellt, es mit der Liebe und dem Trotz eines Mannes ebenso aufnimmt wie mit dem Gerede der Dorfklatschschwestern, die unglaubliche Dinge von ihr zu erzählen wissen. Es lebt und webt eine köstliche Gesundheit in diesem einfachen, elastischen und widerstandsfähigen Naturkinde, um dessen Stirn trotz ihrer ländlichen Derbheit etwas wie Heiligenschein und Herrschertum schwingt. Es ist ein ganz entzückender und für den angeborenen edlen Stolz des Mädchens in aller Knappheit

überaus charakteristischer Zug, daß sie — als ihr Häuschen immer mehr verfällt und die Mauer derart klappt, daß man bequem hindurch und ins Innere gelangen kann — dies Zeichen ihrer Armut anscheinend gar nicht bemerkt, sondern nach wie vor den Umweg durch die gleichfalls verfallene und kaum noch in den Angeln hängende Haustür nimmt, nur um dem feindlichen Schicksal nicht Recht zu geben. Über dem ganzen Bilde liegt die Kühle und der Tau eines klaren Sommermorgens, und die Natur des Thüringer Landes und seiner Menschen quillt uns wie Tannenduft daraus entgegen. Von dieser frischen, im Ton ganz und gar dichterischen Erzählung glaubte Ludwig das bezeichnende Wort sagen zu müssen, er habe sie gleichsam hinter seinem Rücken geschrieben. Wohl weil ihn hier der naive, frisch-gestaltende Drang ganz allein getrieben und er sich von der Oberhoheit des Verstandes einmal frei gemacht hatte, dessen Nichtspruch er im übrigen um so weniger zu entbehren glaubte, je später er seinen dichterischen Beruf erkannt hatte und je öfter ihn ein trübes Leiden am freien, stolzen Gang durchs Leben hinderte. Ein tragisches Verhängnis! Denn seine Jugend war in kleinen Verhältnissen, wenn nicht niedergehalten, so doch eingeengt worden. Er sog zwar den reinen würzigen Hauch der Vaterlandsluft und =Erde mit vollen Zügen ein, aber sein zarter Körper rief ihm früh memento mori zu. Er fühlte ungewisse Kräfte in seiner Brust sich regen, und als er nach Leipzig kam, um seine musikalischen Talente auszubilden, mußte er von Mendelssohn Zweifel an seiner Begabung hören, die nur allzu gegründet waren — mit seinem Komponistenberuf war es nichts. Und als er dann erkannte, daß ihm „das Bage der Musik nicht genüge“, als er das Wort rief „Gestalten muß ich sehen“, als sich der Dichter, der Erzähler, der Dramatiker in ihm losraugen, da war die Jugend hin und Siechtum schlug ihn in Bande: jene furchtbare Krankheit, der er so mannhaft widerstanden und die ihn endlich doch für lange Jahre niederwarf, bis sie ihn ganz dahinraffte: der Skorbut. Noch mitten in ihren Nöten verglich er sich mit einem Pferde, das nicht ein Löwe, sondern eine Schar von Bremsen heßt, die immer wieder von einer andren Schar abgelöst wird. Ist es da zu verwundern,

daß er, ohnedies schon durch seine autodidaktische Ausbildung in seiner geistigen Entwicklung gehemmt, innerlich vereinsamte und den seltsamen Zwiespalt in sich auferzog, den fast alle seine Werke widerspiegeln: das stärkste echte Naturempfinden, das sich schließlich doch in der Sackgasse der Grübeleien und Künstelei verfängt? Er wollte eine Poesie der Wahrheit schaffen, und die Wahrheit wurde aus lauter Ängstlichkeit zur Wahrheitsucht. Er liebte Natur und Menschen, und doch sagte er sich von der Welt los. Er selber legt sich die Frage vor: „Du willst fern von den Menschen sein und sie doch lieben?“ Und selber antwortet er darauf: „Eben damit ich sie lieben kann, will ich so fern wie möglich von ihnen sein“. Das erschließt uns die Seele des wunderbaren Menschen. Es ist ein anderer Fall als der Hebbels. Bei diesem mischt sich der Verstand in das Blut und verfälscht die psychologische Wahrheit. Ludwig aber geht von den gesündesten, wahrhaftesten Voraussetzungen, kurz von der Natur aus, um in den Fall des Mannes zu geraten, der aus übergroßer Ehrlichkeit zum Bedanten wird und die Wahrheit des natürlichen Geschehens schließlich, ohne es zu merken, durch seine Gewissenhaftigkeiten ärger beleidigt, als es durch einen Streich des Leichtsinns oder durch eine fromme Lüge geschehen sein würde.

Das ist der Fall des Erbförsters und der bewundernswürdigen Erzählung „Zwischen Himmel und Erde“. Welche Entwicklung in jener thüringischen Waldtragödie! — Alles ströht von sinnlichem Leben, alle Gestalten sind im hellsten Lichte der Wahrhaftigkeit angeschaut! Eine Fülle von Individualitäten: der knorrige Erbförster, der langweilige, eingebilbete Buchhalter, der dummstolze Bauer Wilkens, die Wilddiebe, die Frauen! Und tief erschüttert uns eine Szene wie die, wo der Sohn des Alten, den der neue Förster hat auspeitschen lassen, bleich vor den Vater tritt und, unfähig der ihm zugefügten Schande Worte zu leihen, in den vom Schmerz erstickten Ruf ausbricht „Vater, das hat mir noch niemand getan“. Nichts von dem, was die von den Bühnenleitungen damals mehr als Ludwig begünstigten Zeitgenossen des Dichters, Laube, Gutzkow und Gustav Freytag, hervorgebracht, kann sich damit messen, — von Brachvogel und Mosenthal nicht zu

reden. Und doch ist dem großen Dichter dabei etwas widerfahren. Er läßt seinen Helden mit der Stärke einer naiven Natur, die nur fühlt und nicht denkt, auf seinem vermeinten Recht beharren und läßt aus dieser Verstockung Herzeleid auf Herzeleid keimen. Aber das Recht, wider das er sich auflehnt, ist das verständlichste von der Welt, das auch ein Kind begreift, das Recht des Eigentums. Der Herr eines Waldes kann mit seinem Gut schalten und walten und im Walde tun und lassen, was ihm beliebt — und wenn der Erbförster Anton Ulrich das nicht begreift, muß er es sich gefallen lassen, daß wir seine Tragik nicht als rein empfinden und nicht unbedingt, wie wir es bei jedem dramatischen Helden müßten, auf seiner Seite stehen, bereit ihm zu folgen, wohin er geht, und Glück und Weh mit ihm zu teilen. Er verbohrt sich in eine Ecke, wohin wir ihm nicht folgen können, und gibt uns schließlich selber den Beweis an die Hand, daß es daraus keinen freien tragischen Ausweg gibt. Denn als nun der Knoten geschürzt ist, greift derselbe Dichter, der Shakespeare so gründlich studierte, daß er eins von ihm gelernt haben sollte, die Katastrophe aus den Charakteren selbst zu entwickeln wie im *Lear*, im *Macbeth*, im *Hamlet* — in die Waffenkammer der Schicksalsdramatik. Der gelbe Riemen an einer gestohlenen Flinte muß die fürchterlichsten Verwechslungen nach sich ziehen; im sophistischen Widerspruch mit seiner geraden Natur versteht sich der alte Erbförster zu einem Meuchelmord und im Widerspruch mit seinem altväterlich strengen Christentum in einer der beiden Fassungen des Dramas sogar zu einem Selbstmord. So endet in Zufällig- und Spitzfindigkeiten, was groß und wahr begonnen, und nur ein ganz vom Mark der Erde erfüllter Dichter wie Ludwig vermag uns trotz des Sträubens unsrer besseren Einsicht gegen einen solchen Ausgang doch durch die realistischen Einzelheiten seiner Darstellung zu packen, daß wir ihm bis zum Ende erschütterter folgen, in stummer Bewunderung seiner Kraft, und doch froh, wenn der Druck dieser eisernen Hand von uns genommen ist.

Es steht im Grunde nicht anders um den Schluß seiner meisterlichen Erzählung „Zwischen Himmel und Erde“, die in der Anlage ein unvergleichliches Zeugnis realistischer und doch immer

künstlerischer Zeichnung und jener minutiösen Seelenmalerei ist, die den deutschen Roman von dem der fremden Nationen schon seit Goethes Tagen scheidet. Sind die Voraussetzungen auch nicht eben alltäglich, so liegt doch in ihnen und in der Tatsache, daß die Katastrophe sich auf einem Turme abspielt, wo der Bruder den Bruder, der sich am Glück des andren schwer versündigt, zum freiwilligen Sturz in die Tiefe zwingt, nichts Gesuchtes, und leicht wird sich eine halbwegs rege Phantasie auf diese Bedingungen versetzen können. Ob auch auf die der Lösung, die im Grunde keine ist, und in der sich das Gewissen eben verfängt wie im „Erbfürster“ der Verstand? Ludwig hat freilich in den Brüdern die beiden Enden der Menschheit darstellen wollen, das Frivole und das Angstliche, und ausdrücklich hinzugefügt, daß das Ideal in der Mitte liegt; aber die Skrupel des ehrlichen Apollonius, der den Besitz des geliebten Weibes verschmäht, nur weil er ihm mit dem Tode des ruchlosen Bruders erkaufte zu sein scheint, beengen doch das Herz. Wir kommen uns wie eingekerkert vor in der peinlichen Enge dieser resignierten Sittlichkeit, die nicht die der Menschheit zu sein scheint, und wir atmen erst auf, wenn der Dichter uns aus diesem Gefängnis des Edelmutens in die freieren Lüfte einer großartigen Weltbetrachtung hebt, mit den wundervoll symbolisierenden Schlußworten der Erzählung: „Nicht der Himmel bringt das Glück. Der Mensch bereitet sich sein Glück und spannt seinen Himmel selber in der eigenen Brust. Der Mensch soll nicht sorgen, daß er in den Himmel, sondern daß der Himmel in ihn komme. Laß dich vom Verstande leiten, aber verlege nicht die heilige Schranke des Gefühls. Kehre dich nicht tadelnd von der Welt, wie sie ist. Suche ihr gerecht zu werden, dann wird sie dir gerecht. Und in diesem Sinne sei dein Wandel: Zwischen Himmel und Erde“.

In seinen Makkabäern aber sah D. Ludwig von dem im engeren Sinne Charakteristischen einmal ab, um eine Tragödie im großen ideal-pathetischen Stil zu schreiben. Er wollte eine Art Muster damit aufstellen, das ihm freilich als solches nicht geriet, aber das Stück enthält Szenen, die in ihrer hinreißenden Größe und Schönheit auf der höchsten Höhe der deutschen Dra-

matik stehen. In seinen dramaturgischen Studien, die ihn gegen die Bedeutung Lessings und Schillers fast blind machen, wies Ludwig immer wieder auf den Einzigen, auf Shakespeare hin. Verfolgt man ihn weiter in seinem rastlosen Arbeiten an sich selbst und seinen zahlreichen dichterischen Entwürfen, in allem, was er errungen und gewollt, und wirft dann einen Blick auf sein leidenvolles Leben, dem er solche Güter abgekämpft und das nicht imstande war, seinen Mut zu brechen und ihn auf seinem Weg zum Ideal aufzuhalten — dann gewinnt man ein verehrungswürdiges Bild und fühlt sich ihm aus der kleinen Schar der dichterischen Genossen, die, wie er vom Genius gesegnet, auch die Bitternisse des auserwählten Loses zu kosten hatten, als Menschen am nächsten gerückt. Grabbe bezeichnet die glänzendste Phantasie, Hebbel die eigensinnigste Kraft, Ludwig die reinste und wärmste Natur unter ihnen. Was sie künstlerisch irrten, ist größtenteils von ihrer genialen Eigenart unzertrennlich. Gerade so außerordentlichen Erscheinungen gegenüber kann sich aber das Urteil ausweisen, ob es lieber mit dem glatten gedrechselten, aber mark- und blutlosen künstlerischen Handwerk gehen oder dem wilden Flug und den Krümmen folgen will, wohin diese Einsamen uns führen — Wege, die uns hier in das Reich der Goldadern und Demanten, dort in die Zauberlande der Phantasie bis an die Wolken und Sterne tragen. Die routinierte Mittelmäßigkeit irrt vielleicht in der Berechnung ihrer mechanischen Wirkungen niemals, aber sie trifft uns auch niemals ans Herz und entreißt uns den Niederungen des Tages. In der Zelle dieser einsamen Geister sieht es nicht so wohlgeordnet spießbürgerlich aus. Seltsames Gerät wie in Fausts Gemach steht an den Wänden umher, in den Gläsern wunderbare Blumen, die betäubend duften — aber auf ihrem Pulte liegt ein Buch; wir schlagen es auf, und mitten durch das krausbunte Schnörkelwesen sehen wir alle Schätze vor uns ausgebreitet, wir blicken der Natur ins Herz:

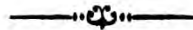
„Wo Himmelskräfte auf- und niedersteigen
und sich die goldnen Eimer reichen,“

und wenn uns der Kopf von dem Blick, den wir getan, hernach auch schmerzen mag, wir möchten das Geheimnis, das wir erschaut,

doch nicht missen und kehren, magisch angelockt, immer wieder zu ihnen zurück:

„Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blickt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' herab.“

In diesem Auge spiegelt sich die Welt, oft seltsam, oft verworren, aber es ist doch der Abglanz des Ewigen, von dem in die Seele des armseligen Routiniers nie ein Schimmer gedrungen ist. Der Zauber dieses Abglanzes aber kehrt sich auch auf die, welche sie anblicken, und zu denen sie reden; und aus solchen Dichteraugen schauen die drei Männer, deren ganze Bedeutung erst der Nachwelt klar geworden ist, wie die so vieler wahrhaft Großen: Grabbe, Hebbel, Otto Ludwig.



Die Literatur der vierziger Jahre. Ausblick.

Die Poesie, die sich in den dreißiger Jahren in den Dienst des Tages begeben, stieg nach kurzer Zeit des Glanzes in das Reich der Schatten, und den Werken der Jungdeutschen, die der Tendenz und der politischen Mode dienten, folgten die Namen ihrer Schöpfer nach. Mehr Männer der Partei als Dichter, Rhetoriker, keine Psychologen, hatten sie das goldene Wort vergessen, daß sich ein Talent in der Stille bildet, und nur fern vom Geräusch des Tages das Echte und Schöne gedeiht, wie der Edelstein im Bergschacht und die Perle im Muschelschrein zu unterst im Meeresschoß. Zwar haben einst auch Körner, Schenkendorff und Arndt ihre Leier in den Dienst einer öffentlichen Sache gestellt; Uhland hat für Volksrechte gestritten und gesungen, und der wackere Anastasius Grün in seinen Spaziergängen eines Wiener Poeten dreiunddreißig Schwerthiebe ausgeteilt, die in Osterreich und Deutschland Verwunderung und Entsetzen erregten und die Mauern der Wiener Hofburg erbeben machten. Und ist auch die patriotische Dichtung nicht die Krone der Kunst, so lebt doch das Vaterlandsgefühl in aller Herzen — es ist ein Naturprodukt — und seine Fahne schwebt höher als die kleinen Banner, darunter sich die Koterien und Cliques scharen. Dies Gefühl lebt auch dem Dichter im innersten Herzen, so gewiß ihm nichts Menschliches fern sein darf; denn wäre es

ihm fremd — er würde über sein Volk keine Macht erlangen können. Und Freiheit, jede Befreiung von sklavischem Druck, gehört zu den herrlichsten Gütern des Menschen, und darum auch des Dichters, der immer und überall eins mit der Natur, mit der Wahrheit und der Schönheit ist, die im Stande der Lüge und der Knechtschaft nicht gedeihen können. Freilich muß es jene Freiheit sein, die preiszugeben den Mann ehrlos machen würde, die uns nicht im Kopf, sondern im Herzen wohnt, und für die man sein Blut zu lassen bereit ist. Das ist der Unterschied der Männer vom jungen Deutschland und jener teuren Freiheitsfänger vom Schlage Schenkendorffs und Körners; derselbe Abstand trennt sie auch weit von den Poeten, die sich bis über den Kopf in die roten Wogen der Revolution der vierziger Jahre stürzten. Sie begaben sich zwar als Dichter in den Dienst einer politischen Bewegung und entzündeten die Fackel der Musen am Brand der Paläste, aber sie lebten in der Sache, für die sie sangen, mit jeder Faser ihres Wesens; sie erglühten, litten und stritten für sie — der Kampf der Jungdeutschen aber war nur eine Revolution auf dem Papier gewesen. Dort handelte es sich um theoretische Fragen und Wortgefechte: die vierziger Jahre aber brachten bei aller Unklarheit, Verworrenheit und Unfähigkeit, die Schäden der Zeit zu heilen, doch frischen Frühlingshauch mit sich, den Sturm und Drang, viel Mut und echtes Feuer; und allem, was rauschet und was brauset, seien es selbst Verirrungen, steht die Poesie doch weit näher als den Emanzipationsfragen der dreißiger Jahre mit ihrem krampf- und phrasenhaften, im Grunde kalten und trocknen Geschwätz. Die Wangen der Greise belebten sich, die Jünglinge riß die Wagemuth zu abenteuerlichsten Taten hin, die oft genug verbrecherisch entarteten, aber der Wille war zumeist gut und edel, das Ziel hoch und verklärt, und den opfermutigen Vorsatz, für die vermeinte Freiheit mit dem Leben einzutreten, hat mancher betätigen dürfen. So entging doch Gottfried Kinkel, der schon zu lebenslänglichem Zuchthaus verurteilt war, nur durch die erfinderische Hilfe des treuen Karl Schurz dem Kerkerelend; und mancher jugendliche Enthusiast, der die Revolution im Lichte einer romantischen Poesie sah, lehrte

und übte, verblutete in den badischen Scharmüßeln oder unter den standrechtlichen Kugeln der Soldaten. Das nimmt sich anders aus als Gutzkows Klagen, die Regierung habe ihm durch die Konfiskation seines Romans „Wally“ und die über ihn verhängte Haft einen Todschrecken in die Finger gejagt; und wie die Revolution der vierziger Jahre bei aller Übertreibung und Unklarheit doch unser öffentliches Leben gestärkt und dem Volke Rechte errungen hat, die wir jetzt als selbstverständlich genießen, und wie der warme Pulsschlag ihrer Bewegung mehr wert war, als alle doktrinären Fehden der Jungdeutschen, so gewiß ragt auch die Poesie dieser Tage an dichterischem Wert über die Gutzkows, Laubes und ihrer Genossen hinweg.

Die Entstehung der revolutionären Bewegung zu prüfen, gehört in die Geschichte. Nachdem die Bombe einmal in unsrem Nachbarlande, in Frankreich geplatzt war, kamen auch die Geschehnisse Deutschlands ins Rollen: hier wie dort zückten die Flammen gewalttätiger Empörung auf. Die Dichter, die bis dahin grimmig den Brand zu schüren geholfen, hatten nun auch die Konsequenzen aus ihrer Poesie zu ziehen und statt zur Feier zur Büchse zu greifen, — einige von ihnen taten es wirklich. Andere freilich, die nur aus einer Art Eitelkeit die Aufrührermaske vorgenommen, wie der Dichter der Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters, Franz Dingelstedt, waren rechtzeitig abgeschwenkt und genossen im Schutz der Höfe, die sie bespöttelt und angefeindet, Amt und Asyl. Auch Hoffmann von Fallersleben, der in der ersten Hälfte der vierziger Jahre manches Scheit zum Brande getragen und deshalb seine Professur in Breslau verloren hatte, lenkte nach einem unruhigen Wanderleben, das ihn von einem Bundesstaat in den andern hegte, weil man ihn überall auswies, ein; er wurde gerade im Sturmjahr 1848, das einigen seiner dichterischen Genossen gefährlich werden sollte, in Preußen wieder zu Gnaden an- und aufgenommen. Zu denen aber, die von Worten zu Taten übergingen, oder die doch gerade auf dem Gipfel der Bewegung ihre lautesten und wildesten Rufe erschallen ließen, gehörten außer Kinkel, der an dem Sturm der Bonner Demokraten auf das Zeughaus zu Siegburg teilnahm

und sich dem pfälzisch-badischen Aufstand anschloß, vor allem zwei Männer, ungleich von Natur und Gesinnung und von ungleichem Ausgang, aber beide mit einem vollen Tropfen dichterischen Öls gesalbt: Georg Herwegh und Ferdinand Freiligrath. Sie sind der Sturmwind und das Feuer, das Pathos und Herz der Revolution und diesem ihrem Charakter gemäß haben sie gehandelt und geendet. Herwegh hat den Funken der revolutionären Begeisterung entfacht wie kein zweiter, als aber die Blut in sich zusammengesunken war, war er nichts mehr. Nachdem er an der Spitze einer Arbeiterkolonne von Frankreich aus in Baden eingebrochen, nicht eben rühmlich gekämpft und sich nur mit Frauenhülfe gerettet hatte, wandte er sich nach Zürich und lebte dort als Schatten seiner selbst, ohnmächtig grollend, unversöhnt, ohne Mitgefühl für die Wiedergeburt Deutschlands, das er in seiner Ruhmeszeit wie ein Triumphator durchzogen hatte. Freiligrath aber, weniger erhaben als Herwegh, von heißester Vaterlands- und Freiheitsliebe erfüllt und in der Wahrheit der Gesinnung überzeugender als jener, aß wohl auch das Brot der Verbannung, aber die Fühlung mit seinem Volke verlor er nie, und das Jahr 1870 wurde von dem alten Empörer mit den stärksten dichterischen Tönen, mit inbrünstiger Wärme begrüßt: Er feierte Deutschlands Einigung, und versöhnt mit dem Geist der neuen Politik, die Preußen lenkte — „An's Herz der Heimat wirft sich der Poet, ein anderer und immer noch derselbe“ — entschlief er 1876 auf deutschem Grund und Boden mitten unter den Seinen, für die und mit denen er so viel gelitten, von der Liebe der Deutschen zur ewigen Ruhe geleitet.

Heutzutage sind die Gedichte Herweghs fast verschollen und von Freiligrath leben unter den Gebildeten nur seine Balladen, die farbenprächtigen Schilderungen der Tropennatur und einige ergreifende lyrische Gedichte wie jenes allbekannte, schöne „O lieb', so lang du lieben kannst“; aber ich gäbe sie gern allesamt in ihrer oft berückenden Pracht mit ihren Mohrenfürsten, Löwen und Gazellen, kurz mit der ganzen Aquatormenagerie für seine Revolutionsgedichte dahin und möchte den sehen, der diese kühnen, von Kraft und Leben strotzenden geharnischten Lieder hören oder Her-

weghs Gedichte eines Lebendigen lesen und dabei kalt bleiben könnte. Sie ergreifen mit dem warmen Hauch und der Stärke wahrer unergrübelter Dichtung und beweisen wieder, daß Poeten immer Recht haben, echte Poeten, die aus dem Born der Leidenschaft schöpfen und zu jedem Geist die Form finden, die ihm taugt. Sie beweisen aber auch, daß in diesen großartigen, oft zu blutigstem Fanatismus gesteigerten Weckrufen eine Macht sich regt, vor der man sich vielleicht entsetzen, deren Verzerrungen man wie ein Verbrechen brandmarken, aus der man aber den Hauch der Wahrheit, sei er noch so schwach, nicht leugnen kann. Denn alles, was durch eine glühende Dichterseele gegangen, kann auch in der Sache nie ein völliger Irrtum sein, und vor der Kunst haben wir uns immer zu verneigen, mag sie auch verherrlichen, was wir hassen, komme sie papistisch oder lutherisch, freigeistig oder kindlich-fromm, republikanisch oder königstreu. Im übrigen aber hat ein jeder das volle Recht, den Inhalt dieser Gedichte, also die Gesinnung, das Programm des Dichters zu verwerfen — wer aber bestreiten könnte, daß dieser Geist, sei er wie er sei, mit poetischer Zunge spräche, müßte nie vom dichterischen Odem gestreift worden sein. So scheint mir z. B. die Mahnung Herweghs an den König von Preußen, überhaupt nur irgend einen Krieg zu beginnen, damit das Volk sich einige und der Tatendrang der Jugend Luft bekomme, eine Frivolität:

„Sieh, wie die Jugend sich verzehrt
 In Gluten eines Meleager,
 Wie sie nach Kampf und Tat begehrt,
 O drück' in ihre Hand ein Schwert,
 führ' aus den Städten sie ins Lager —
 Und frage nicht, wo Feinde sind,
 Die Feinde kommen mit dem Wind,
 Behüt' uns vor dem Frankenkind
 Und vor dem Czaren, deinem Schwager“ —

aber eben dies Gedicht wirkte doch selbst auf den sanften, geläuterten Sinn Emanuel Geibels, der sich gegen seine lyrische Natur in den dichterischen Kampf um die Freiheit hineingerissen sah, so mächtig, daß er in seiner Erwiderung bekannte, Herweghs Ruf habe sein Ohr getroffen:

„So schwertescharf, so glockentönig,
Als wär' aus seiner Gruft hervor
Gewallt ein alter Dichterkönig“.

Es finden sich zahlreiche poetische Perlen in der kleinen Sammlung der „Gedichte eines Lebendigen“, bald mild und sanftleuchtend, bald rote Strahlen schießend, immer tadellos geschliffen, die Gaben eines Künstlers, der nur sein Bestes gibt. Noch weiß der Dichter nicht genau, was er begehren und ersehnen soll, er schwankt zwischen Thron und Republik, und sein Freiheitsideal verschwimmt in unfaßbaren Umrissen — aber ob er nun das feurige Rheinweiniied anstimmt „Wo solch' ein Feuer noch ge-
deiht“, ob er bilderstürmerisch ausruft:

„Reißt die Kreuze aus der Erden,
Alle sollen Schwerter werden,
Gott im Himmel wird's verzeihn.
Laßt, o laßt das Verseschweißen,
Auf den Ambos legt das Eisen,
Heiland soll das Eisen sein.“ —

ob er durch die stillen Straßen „mit dem Geist der Mitternacht“ schreitet, bei der Ufenau im Züricher See Ulrichs von Hutten gedenkt oder dem genialischen Dichter Büchner den Gruß ins Grab nachschickt: immer weiß er uns in seine Kreise zu zaubern, und es müßte schon jemand ein sehr feines Gehör besitzen, um bei der ersten Bekanntschaft mit Herwegh gleich herauszuspüren, daß in diesen meisterhaften Liedern trotz allem und allem ein inkomme-
surabler Rest bleibt, den man Schönrednerei nennen möchte. Und doch ist es so, und Herweghs späteres Leben hat es bestätigt, und das ist es wiederum, was ihn von Freiligrath scheidet und was diesen über Herwegh hinaushebt. Und ist Herwegh Sturmwind und Pathos der Revolution, so ist Freiligrath ihr Feuer und ihr Herz, in jenem steckt etwas vom unechten Element aller Wind-
macherei, während Freiligrath immer auch erwärmte und, als die lohe Blut von den Säuren gedämpft wurde, Licht zu verbreiten, zu erquicken und zu erfreuen fortfuhr, da Herwegh nichts mehr als grollen konnte. Weil nichts Künstliches und alles empfunden bei Freiligrath ist, verzeiht man ihm selbst seine wütendsten Über-

treibungen. Ein echter Gelegenheitsdichter, läßt er sich immer von dem einzelnen Fall anregen und begeistern, während Herweghs Phantasie ins Leere schweift und von einer ungreifbaren Freiheit schwärmt, die ihm selber nicht klar vor Augen steht. Zunächst war es nur ein bloß ästhetisches tragisches Mitgefühl an jedem Märtyrertum, das Freiligrath dichterisch lockte; er dachte anfangs kaum daran, sich in den Strudel der Parteikämpfe zu stürzen: „Der Dichter steht auf einer höh'ren Warte Als auf der Zinne der Partei“. Aber im Jahre 1844 hielt er es schon nicht mehr mit seiner Überzeugung für verträglich, das Ehrengelb weiter zu beziehen, das ihm Friedrich Wilhelm der Vierte, bezaubert von seiner Ballade „Der Blumen Rache“, ausgesetzt hatte; er gab es zurück. Dann machte er unangenehme Erfahrungen mit der Zensur, und sein Blick für die Übel im Staatsleben wurde schärfer. Vor der Hand kümmerte ihn noch mehr das soziale als das politische Leiden, der Jammer der Armut, der Hochmut des Besitzes. Immer gegenständlich, und dadurch um so packender in bewundernswert freien und volkstümlich frischen Formen entwirft er jene erschütternden Bilder des Elends, von der stillen grauen Frühe im Harz, wo der Wilddieb vor den Augen seines Sohnes erschossen wird, von dem bleichen Weberknaben im Erzgebirge, der vergebens nach Rübezahl ruft, von der irischen Pächterfamilie, die dem Sport der Herren frohnen muß und selber in Not verkommt: Mahnrufe, dem tiefsten Mitleid entsprungen, Schmerzenslaute um das Weh der darbenenden Brüder, wie er sie, ein Verbannter, auf englischem Boden noch oft in dichterische Form goß. Er hat dann, ein Meister der Übersetzungskunst, die Proletarietklagen von Thomas Hood verdolmetscht, darunter das unsäglich traurige von dem armen Weibe, das mit wunden Augen bis in die tiefe Nacht über der Näharbeit sitzt, die sie nicht verlassen darf, wenn sie dem Gespenst des Hungers entrinnen will: „Ein Mittagsmahl für ein Wandeln auf der Flur“. Aber dies war nur die Vorstufe zu der revolutionären Umwandlung Freiligraths. Immer mehr neigte er sich den Ideen Herweghs zu, die er einst zurückgewiesen. Hoffmann von Fallerslebens scharfe satirische Lanzette half nach, und in seinem Glaubensbekenntnis und der zweiten

Gedichtsammlung mit dem wilden Sturmruß *Ca ira* war der Mann der Opposition fertig. Sein Gesicht war der Zukunft zugewandt. „Kein Leben für mich ohne Freiheit“ lautete die Losung. Jetzt gab es auch im Ausdruck für ihn keine Mäßigung mehr, und blutig wie seine Stoffe ward der Geist, mit dem er sie füllte. Da stürmen die Armen und Gefnechteten, das tyrannisierte Volk, die Geusen der modernen Zeit, in das Zeughaus:

„Und wie ein Sturm zur Hauptstadt geht's,
Anschwillt ihr Zug lawinengleich,
Umstürzt der Thron, die Krone fällt,
In seinen Angeln ächzt das Reich.
Aus Brand und Blut erhebt das Volk
Sieghaft sein lang zertreten Haupt —
Wehen hat jegliche Geburt —
So wird es kommen, eh' ihr's glaubt.“

Und so kam es wirklich. Der Buchdrucker in seinem Gedicht „Freie Presse“ gießt mit den Gehülfsen Kugeln aus den Lettern, und aus dem nächtlichen Geschäft schreckt die unheimlich Tätigen ein Bochen an der Haustür:

„Jetzt ein Schuß und wieder einer,
Die Signale find's, Gefellen,
Hallender Schritt erfüllt die Gassen, Hufe dröhnen, Hörner gellen.
Hier die Kugeln, hier die Büchsen. Rasch hinab! Da sind wir schon,
Und die erste Salve prasselt. Das ist Revolution“.

Und diese Salve prasselte wirklich. Sauchzend begrüßt der zum Propheten gewordene Dichter nach der Pariser Katastrophe im Jahre 1848 den ersten Schuß, der im Hochland fiel; die schwarzrotgoldne Fahne feiert er in seinem Sinne:

„Die Freiheit ist die Nation,
Ist Aller Gleichgebieten,
Die Freiheit ist die Auktion
Von dreißig fürstenthütern,
Die Freiheit ist die Republik
Und abermals die Republik.
Pulver ist schwarz, Blut ist rot,
Golden flackert die Flamme“.

Und als das Feuer nun doch verrauchte, manches schwer erkämpfte Gut wieder in den Ruin sank, als die Besonnenen und Gemäßigten

einsahen, daß auf diesem Wege nichts zu erreichen sei, da schleuderte er noch einmal, jenes Tages gedenk, da das Volk von Berlin die Gefallenen der Barrikaden auf Bretter geschnallt vor das Palais des Königs trug, mit dem Gedicht „Die Toten an die Lebenden“ eine furchtbare Brandfackel in das Volk, um bald das deutsche Land, wo seine Ideale sich nicht verwirklichen sollten, zu verlassen — anscheinend für immer. Aber in London, in mühevoller kaufmännischer Arbeit für den Unterhalt seiner Familie, schwoll ihm doch immer aufs neue das Herz, wenn er jener wilden Tage und des nutzlos vergossenen Blutes gedachte, und einen letzten bittren Gruß entbietet er den Fürsten und Königen in dem Gedicht „Die Revolution“ mit den großartigen Versen, die er der Empörerin in den Mund legt:

„Ihr seht mich in den Kerker bloß, ihr seht mich in der Grube nur,
Ihr seht mich nur als Irrende, auf des Asyls dorn'ger Flur.
Ihr Blöden, wohn' ich denn nicht auch, wo eure Macht ein Ende hat?
Bleibt mir nicht hinter jedem Stein, in jedem Herzen eine Statt?
In jedem Haupt, das trotzig denkt, das hoch und ungebeugt sich trägt?
Ist mein Asyl nicht jede Brust, die menschlich fühlt und menschlich schlägt?
Nicht jede Werkstatt, drin es pocht? nicht jede Hütte, drin es ächzt?
Bin ich der Menschheit Odem nicht, die rastlos nach Befreiung lechzt?
Ich werde sein und wiederum voraus den Völkern werd' ich gehn.
Auf eurem Nacken, eurem Haupt, auf euren Kronen werd' ich stehn.
Befreierin und Rächerin und Richterin, das Schwert entblößt,
Ausrecken den gewalt'gen Arm werd' ich, daß er die Welt erlöst“.

Seltfam fremd muten heute diese Klänge an; die politische Gegenwart Deutschlands sitzt lächelnd und siegesgewiß über diesen Hoffnungen und Drohungen zu Gericht. Denn es ist diesmal doch anders gekommen. Wenn Freiligrath sang „Daß Deutschland stark und einig sei, Das ist auch unser Dürsten“, sprach er freilich die allgemeine Sehnsucht aus, aber wenn er fortfährt „Doch einig wird es nur, wenn frei, Und frei nur ohne Fürsten“, widerlegt ihn die glänzende Geschichte der letzten dreißig Jahre. Und so behält denn im letzten Grunde Freiligraths eignes Wort, daß der Dichter auf einer höh'eren Warte steht, das heißt stehen soll als auf der Binne der Partei, doch Recht. Nicht ohne Trauer findet man diese feurigen Gesänge dem Bewußtsein der jetzt leben-

den Generation entrückt und die Wahrheit bestätigt, daß das ewig Schöne vom Kampf der Interessen nicht wissen darf. Man möchte fast wünschen, daß der edle liebevolle Dichtergeist, der diese Lieder geschaffen, dem Aufruhr fern geblieben wäre, um dem Getümmel aus erhabnerer Höhe zuzuschauen und den Genius der Zeit in andren parteifreien Schöpfungen wiederzuspiegeln, ohne mitten im Troß zu marschieren und unter den Mühsalen zu leiden, die der literarische Kriegsdienst unvermeidlich mit sich bringt. Der Dichter will seine Zeit begreifen und überschauen, aber man überblickt das Meer nicht, wenn man im Orkan auf seinen Wellen treibt. Versteht er aber wirklich das Wehen des Zeitgeists, wird es auch in hoher freier Objektivität aus seinen Werken wiedertönen, für alle Zeit Gültigkeit behalten und allen Völkern in jeder geschichtlichen Wandlung verständlich sein. Es ist etwas anderes, am Staatsbau schaffen, und Künstler sein. Auch der Politiker vollbringt ein großes, dem Volke segensreiches Geschäft, aber er hat es mit vergänglichen Formen zu tun, der Nutzen bestimmt sein Handeln; das Gebiet des Dichters, des Künstlers aber ist ewig und unzerstörbar, denn es ist Natur und Mensch, und die bleiben, die sie sind, dieselben im Kern, in Hellas und in Rom, im Mittelalter und in der neuesten Zeit. Die Hüllen wechseln; aber wie Winter und Sommer für die menschlichen Augen seit Jahrtausenden die gleiche Gestalt tragen, lieben und hassen die Menschen, so lange wir von ihnen und ihrem gesitteten Leben wissen, und was sie aus den verschiedenen Zeitläuften verbindet, ist mehr, als was sie trennt. Es sind viele Formen, aber ein Geist, und der redet in der Welt der Kunst nur eine Sprache, die der Schönheit, der wahren Schönheit, die immer auch schöne Wahrheit ist.

Aber ließ denn das öffentliche Leben mit seinen schweren täglichen Sorgen dieser edelsten Kunst in unserm Jahrhundert seit den dreißiger und vierziger Jahren ein Asyl frei? Die Jungdeutschen, und nach ihnen Freiligrath, Dingelstedt, Robert Prutz und Karl Beck hatten am Ende recht, wenn sie sich praktischere Ziele steckten, die Poesie mit dem Leben zu verschmelzen und ihm dienstbar zu machen suchten. Die Kunst hatte zu einem Zeitalter der technischen Erfindungen und der beständigen Vermehrung

der stehenden Heere wenig zu suchen und mußte vollends in den fünfziger und sechziger Jahren die Lust verlieren, eine Gegenwart zu besingen, die politisch traurig genug war. An großen Vorwürfen und Anregungen für das Drama schien es zu mangeln, und die Lyrik konnte doch nicht fortwährend Lieder für Schützen- und Sangesbrüderfeste liefern. Auch war nach den Tagen der Romantik eine gewisse Ernüchterung eingetreten, ein Rückschlag gegen die Schwärmerei des neubelebten Minnetums im Stil von Fouqué und Ernst Schulze. Der Kunsttrieb schien in der deutschen Nation erstorben zu sein. Darum gilt es, sprachen die Weisen der Zeit, eine Kunstform zu pflegen, die gleichsam nur mit einem Fuße im Reiche der Poesie steht, zugleich eine kulturgeschichtliche Mission erfüllt, der eignen Zeit den Spiegel vorhält und damit dem Wirklichkeits- und Nützlichkeitsinn der Zeit entspricht: man schreibe Romane. Dies Revier blieb unsern Schriftstellern, wenn sie auf Geltung rechnen wollten, und das kritische Rezept wurde eifrig befolgt. Denn auf diesem Boden, wo England und besonders Frankreich sich glänzend ausgezeichnet hatten, gab es für Deutschland in der That noch genug zu tun. Wir besaßen zwar längst einige Meisterwerke der Erzählungskunst: den Werther, die erste Hälfte der Lehrjahre, die Wahlverwandtschaften bis zu Eduards Campagne, aber sie waren wie Kleists Novellen nur ein erlesener Genuß für die bevorzugten und gebildeten Stände geworden: selbst der Werther, der einst unser Volk doch so mächtig erschüttert hatte. Roman und Novelle wurden nun plötzlich Modeartikel und blieben es für Jahrzehnte, selbst als die Romanschriftsteller längst wieder aufgehört hatten, sich um die Gegenwart zu kümmern und ein Konterfei ihrer Sitten zu geben, sondern ihre Gestalten einfach in das fernste Egypten versetzten; wie lange kaufte man die Romane von Ebers unbesehen, gleich dem Korn auf dem Halme, und die von der Mode begünstigten Autoren erlebten die Freude, ihre Werke schon in zwölfter Auflage erscheinen zu sehen, ehe sie überhaupt nur jemand gelesen haben konnte.

Da stand es doch anders um die trefflichen Werke Gustav Freytags, „Soll und Haben“ und „Die verlorene Handschrift“.

Diese waren wirklich bis zu einem gewissen Grade Spiegelbilder der Zeit oder doch einzelner Berufsclassen, treu und fein schildernd, weniger mit überstarker dichterischer Kraft, als mit großer Vornehmheit und einer gesunden, künstlerischer Idealisierung fähigen Beobachtung. Freilich hat Freitag in seinen späteren „Ahnen“ historischen Neigungen mehr nachgegeben als poetisch gut war, und die Vorliebe für das Kostüm der geschilderten Zeit hat ihn und andere, die sich mit derartigen gelehrten Studien beschäftigen, gelegentlich bewogen, Umgebung und Dekoration über den Menschen zu stellen. Aber er überragt doch weit an künstlerischer Haltung die archäologischen Modeschriftsteller, wo sich ödes Wissen oft in verlegendster Weise breit macht und sich tote Seitenarme einer selbst genügsamen Gelehrsamkeit beständig von der eigentlichen Handlung und der psychologischen Entwicklung abzweigen. Es hat sich dagegen ja auch längst ein Widerstand geltend gemacht. Die Franzosen, die uns auf dem Theater lange und immer noch als die großen Muster vorgehalten werden, wurden es jetzt auch im Romane zum Teil mit besserem Recht: der geistvolle, stark empfindende und dramatisch erregte Daudet und der anfangs durch die Cruditäten seiner Schilderungen verblüffende und abschreckende, immer mächtiger aber sich ausgestaltende Zola; und wieder ertönte wie vor vierzig und etlichen Jahren aus dem Munde eines überlauten jüngsten Deutschlands der Ruf: nur der Roman hat Recht, der Zeitroman, nur die schärfste Beobachtung und Wiedergabe des täglichen Lebens mit allen Einzelheiten, ob man nun eine Bierstube schildere, ein Schweineschlachtfest, eine bayrische Kirmes mit den üblichen Prügelszenen oder eine Amputation im Krankenhause. Schon mit der bloßen Photographierung dieser Dinge erwerbe man sich ein Verdienst, alles andere, die künstlerische Läuterung des Stoffes sei Fälschung und vom Übel. Unsere Zeit sei unpoetisch und deshalb vor allem die Lyrik heutzutage ein Unding. So geschah es vor einigen Jahren.

Nun gab und gibt es allerdings wie einen Moderoman auch eine Modellyrik, die wie jener mit einem bestimmten Kostüm zu kokettieren und anstatt den Menschen zu zeigen und den tiefsten Schrein des Herzens zu öffnen, irgend ein konventionelles, zu-

meist mittelalterliches Thema zu behandeln. Die Unselbständigkeit, das Preisgeben des eignen Ich, das doch im letzten Grunde die einzige Quelle der Lyrik ist, wurde bei ihren Vertretern zum Prinzip. Ihnen allen, die auf Scheffels Schultern standen und stehen, ist zwar manch' hübscher Vers, manch' frisches Lied gelungen, aber mit wenigen Ausnahmen kennt, wer nur ein paar Verse von ihnen gelesen, ihre ganze dichterische Habe. Die Lyrik dieser maskierten Sänger wandelt sich nicht, wie sich Seele und Antlitz wandeln — wie könnte sie auch, wenn sie uns statt des eignen Wesens dieser Männer nur eine Larve zeigt, die immer dieselbe bleibt, erstarrt im Ausdruck des Lächelns oder der Trauer? Aber was fordert man denn von den heutigen Poeten? Goethe, Uhland und Eichendorff hatten leichtes Spiel. Damals waren Lenz und Liebe, Rosen und Veilchen, Quellen und Bäche noch nicht erschöpft wie jetzt; das lyrische Leihhaus ist ausgeleert — jene Großen haben nichts übrig gelassen. Aber wer solche damals noch nicht so abgenutzten Hülfsmittel überhaupt nötig hat, ist noch nicht der rechte Lyriker, — denn der findet immer Weg und Steg, um in die Herzen zu brechen. Vielleicht wird er nicht in seiner ersten Jugend mit Zwanzigtausenden um die Wette singen, aber er wird den goldnen Schatz, den er im Innern geborgen, mit vier oder fünf Jahren später an das Licht fördern — wenig nur, aber jedes siebenfach geläutert wie die Gedichte Konrad Ferdinand Meyers.

Und damit wäre die Frage schon beantwortet: wo waren und sind unsre Lyriker? Unter den Tagesgrößen, den Scheffelschülern wird man sie vergebens suchen. Der große Schweizer, den ich eben nannte, gehört auch nicht zu ihnen. Sie wird der Wind zerfliegen und vielleicht weiß schon das nächste Menschengeschlecht nichts mehr von denen, auf deren Büchertiteln jetzt so stolz die zwanzigste Auflage prunkt. Sie sind nicht die wahren Poeten unsres Volkes, eher seine Pöffenreißer. Der bedrängte Mensch sucht Zerstreuung, will seinen Leiden entfliehen und nicht sie mit Worten nennen hören. Aber es hilft auf die Länge nicht, und mehr und mehr wird die Poesie ihre Jünger um sich sammeln, die herb und ernst, vielleicht schwer dahinfließt, aber in jedem Tropfen den Abglanz der Wahrheit und Echtheit trägt,

das tiefste, innerste, heiligste Mark, der Brust entquollen wie der harzige Saft den Wunden der Tanne. Das ist die Lyrik Konrad Ferdinand Meyers, Kellers, und diesem Reich gehören einige Gedichte Karl Leutholds an. Diese Poeten sind freilich nicht die heitren Söhne Apolls, Männer, wie sie sich eine fünfzehnjährige Mädchenphantasie vorgaukelt. — Es sind Männer, denen der Ernst auf der Stirn thront. Alles Tändelnde und Spielende ist aus ihren Dichtungen verbannt, keiner Autorität machen sie ein Zugeständnis, vor keiner Konsequenz im Reiche des Gedankens und des Willens scheuen sie zurück, und mannhaft ist ihre Lyrik, wie es unsre Zeit ist. Ihre Früchte reifen spät, werden spät gepflückt, aber sind edel, kernhaft und dauernd. Und so lange solche Dichtungen noch möglich sind, denen einige der schönsten Poesien Hamerlings, Heyses, des Grafen von Schack, Storms, Fontanes und von den Allerneuesten des Freiherrn von Viliencron anzureihen sind, der nur die Spreu nicht genügend von seinem Weizen sondert — so lange ist die Klage töricht, daß unsre Zeit unpoetisch sei. Dampfmaschinen, Elektrizität, Polizei und neue Militärlasten sind allerdings unthyrische Dinge — aber im Herzen, aus dem die Poesie quillt, gibt es glücklicherweise weder Drosselventile, Glühlampen, Polizisten noch Unteroffiziere, und die zeitbeherrschende Vererbungs- und Entwicklungstheorie ist gar nicht so schlimm wie es scheint; ja sie öffnet die wunderbarste Perspektive in die Ewigkeit, und dem in ihr schlummernden Erlösungsgedanken hat schon mancher wahrhafte Dichter ergreifend Ausdruck gegeben. Und wie die heutigen Skeptiker von der neuen Naturwissenschaft und ihrer Zeit, dachten einst die Griechen von dem Christentum. Was kann ein gestaltenloser Gott dem Künstler bieten? Hätte nicht die ganze schönheitsfrohe Kunst vor dem jammervollen Anblick des Gekreuzigten zusammenbrechen müssen? Statt dessen kamen die Dantes, die Wolframs von Eschenbach, die Rafaels und Michelangelos, und die Welt vernahm, daß auch in unsrer Religion eine verschwenderische Fülle künstlerischer Motive und ein Glanz von Schönheit schlummert, der den Vergleich mit dem Altertum herausfordern konnte. Nur vermochte sich in unsren Tagen bei dem beständigen Waffenklirren die Poesie schwerer

Gehör zu schaffen als vor vierzig und fünfzig Jahren, doch auch das ist anders geworden. Der Lyrik zwar war jene politisch tote Zeit günstiger. Das Drama aber, das gestähltere Nerven gebraucht, hat sich in den Stürmen der letzten Zeiten gekräftigt. Schon überwog das Wertvollere in den schönsten dramatischen Dichtungen von Wilbrandt, Fitger, Wildenbruch, Boß an poetischem Gehalt das meiste, was die Gutzkow und Laube geschaffen, nicht ausgenommen Freytags Valentine und den Grafen Waldemar; und die Männer, die jetzt die Herrschaft auf dem Theater inne haben, haben sich fast allesamt von dem Geist der großen Freiheitsbewegungen durchdringen lassen, die unser soziales Leben erbeben machen, und wie man von diesem Geiste und seinen Verkündern denken möge: das Drama hat wieder die engste Fühlung mit dem Leben gewonnen, und damit hat sich unsre Zeit als poetisch, jedenfalls als dramatisch erwiesen.

Die eben genannten, Wilbrandt und seine dichterischen Genossen, haben, bevor sich das Drama dem rohesten Naturalismus, der häßlichsten Wirklichkeit zu- und damit der Kunst prinzipiell völlig abwandte, auf der Bühne noch einmal alles zu vereinen versucht, was zur Welt der Schönheit und der künstlerischen Gesetzmäßigkeit gehört: eine sichere theatralische Technik, Schwung und Melodie der Rede, Farbe und Stimmung im dekorativen Bilde und das starke Feuer großer Empfindungen. Aber trotz edler, glanzvoller Werke ist keiner von ihnen der dramatische Messias geworden, und wie ihrem blendenden Schaffen der jähe Rückschlag in der Glendstragödie folgte, so erglühen wohl die Berge zur Abendzeit noch einmal in kurzem, trügerischem Lichte, um dann die Natur grau, kalt und nüchtern zurückzulassen. So bacchantisch fuhr Wilbrandts flimmernde Phantasie daher, sich und andere berauschend — aber sie trug die Züge einer Makart'schen Göttin, nervös und sinnlich überreizt. Seltsame Verwirrungen der Gefühle lockten sie: die Gegensätze im Menschen, heldenhafte Frauen, knabenhafte Männer, und wenn es das Unmännliche und die alle Fesseln sprengende leidenschaftliche Liebe zu verkünden und zu verkörpern galt, versagten ihm die glaubhaften Töne nie. Wo die Linien verfließen, die Füße schwanken und taumeln, fühlte

er sich am wohlsten und mit Grazie behandelte er überfeine psychologische Probleme. Aber die große Bahn der Tragödie vermochte er schon in seiner besten Schaffenszeit nicht zu durchlaufen, ohne unruhig zu werden, vom Wege abzuirren und seine Kräfte zu zersplittern, und in den letzten Jahren hat der rastlos schaffende Mann auch die Herrschaft über die dramatische Technik verloren. Wenn er sich aber lediglich seinen poetischen Träumen, unbekümmert um den Aufbau und das Endziel einer Tragödie hingeben konnte, dann reifte ihm neben seinen Novellen und Romanen auch eine so innig-schöne Dichtung, wie der Meister von Palmyra, die vom Drama nur die äußere Hülle erborgt, während sie im Kern des Wesens das Epos eines Dichters ist, in dessen Phantasiwelt Vergangenes und Zukünftiges, Tod und Leben sich in einem Kusse versöhnen. Ein solches Sühnewerk ist leider dem noch nervöser als Wilbrandt veranlagten Richard Boß, der den bacchantischen und erotischen Zug mit jenem gemein hat, bis jetzt zu schaffen versagt geblieben. Die heiße Glut in seinen Schöpfungen wird von einer überschwenglichen, krankhaften Phantasie über alles Maß und Ziel, über Möglichkeit und Wahrheit getrieben, und gelang es ihm, diesen Lavaström in ein festes Bett zu lenken, wie er es in seinem preisgekrönten neapolitanischen Drama „Luigia Sanfelice“ getan, dann vermochte er viel zu erreichen, was seinen dichterischen Genossen versagt ist; denn auch er ist des dramaturgischen Handgeräts völlig mächtig, und der Ausgangspunkt seiner Verwicklungen pflegt fester und haltbarer zu sein als der der meisten Dramen des seit seinen Heinrichstragödien von der theatralischen Glückswoge wieder hoch getragenen Ernst von Wildenbruch. Im ersten Akt des „Harold“, im zweiten der „Karolinger“, ein Meister des Kolorits und der Situation, ebenso knapp wie kühn und blühend im Ausdruck, ein Plastiker des Worts, ist er doch über eine augenblickliche Situationswirkung fast nicht hinausgelangt; überall zwingt er uns unzureichende Motivierungen auf, Voraussetzungen, die wir nicht zugestehen können, ohne ein Opfer des Intellekts zu bringen: den Eid des Harold, das Bündnis Quizows mit der Berliner Bürgerschaft, die ganze Exposition von „Väter und Söhne“, des „Mennoniten“,

Christinens Verlobung in „Opfer um Opfer“, und setzt er uns auch im saufenden Wirbel einer theatralischen Rutschpartie darüber weg, unter Glockengebröhn und Schwertgerassel, während die Kehlen des gesamten Bühnenpersonals vom mezzo forte bis zum fortissimo schwellen, vergebens: einmal kommt der Zeitpunkt, wo uns die Besinnung zurückkehrt. Dann spüren wir, daß er uns höchstens überredet und überschrien, aber nicht überzeugt hat. Und trotz allem besitzt er dramatisches Kernholz genug, aus dem sich ein imposanter Bau zimmern ließe, wenn der Dichter sich nur strenger überwachen und sich durch das Schaukeln auf den Wellen der Tagesmode nicht ganz vom Einfachen und Echten, das um seiner selbst, nicht um des Publikums willen nach Gestaltung ringt, verschlagen lassen wollte. Man hatte ihn fast vierzig Jahre alt werden lassen, ehe man ihn überhaupt beachtete, dann hob ihn das Glück plötzlich zu den Sternen, ließ ihn wieder fallen und hob ihn wieder empor. Noch andere ließen sich anschließen, wenn es hier um ein literarisches Gesamtgruppenbild zu tun wäre — aber es gilt nur, sich der Gewißheit zu freuen, daß der dichterische Genius von dem eisernen Jahrhundert nicht in die Flucht geschlagen ist und daß sein sommerlicher Odem belebende und zeugende Kraft genug besaß, um Gebilde hervorzubringen, die trotz ihrer Mängel doch im Geiste der Kunst, im Dienste der Schönheit geschaffen waren. Dieser künstlerische Genius erwies sich so mächtig und sieghaft, daß er auch den gefährlichen Feind, der vor mehreren Jahren seine revolutionäre Fahne auf den Binnen aller Kunstgebiete aufpflanzte, überwand: den sog. Naturalismus, und sogar den fanatichsten Verkündern und Vertretern dieser Bewegung sein eigenes Banner, das künstlerische Banner, wieder in die Hand drückte.

Die naturalistische Bewegung war ursprünglich eine der notwendigen Gegenströmungen, die sich auf allen Gebieten des geistigen Lebens zeigen. Wenn Kunst zur Künstelei wird, Schönheit zur Lüge, dann wird es nie an Männern fehlen, die ihr den Spiegel der Natur vorhalten, die falschen Götzen zertrümmern und mit bilderstürmerischer Gewalt Echtes mit Uechtem vernichten. Mit solcher Energie, dem Brausen der Märzstürme, die den

Frühling verkünden, zog im vorigen Jahrhundert das Stürmer- und Drängertum durch Deutschland, solch ein kräftiger Windhauch regte sich im Schaffen und Reden der Jungdeutschen, und dasselbe Recht, auf das jene pochten, konnten auch die Naturalisten jüngst für sich beanspruchen; denn unsre Kunst, nicht allein die Dichtung, lief wirklich Gefahr, im Formalismus zu verknöchern und zu vergessen, daß alles geistige Leben im Physischen wurzelt und daß die Kunst ihre Stoffe nirgend anders als in der Natur zu finden vermag, wie sehr immer die Phantasie sie umzubilden und zu verwandeln strebt. Prinzipiell brachte der Naturalismus in seiner berechtigten Forderung und in den unvermeidlichen Übertreibungen der Ansprüche seiner Jünger nichts Neues. Noch weniger neu war er in dem Wunsche, die vollständige Tatsächlichkeit und Wahrhaftigkeit im künstlerischen Schaffen zu sein. Denn das ist das ewige Glaubensbekenntnis jedes wirklichen Dichters, Shakespeare, Byron, Calderon, Ariost, Goethe oder Schiller. Der Idealist und Schönheitsmensch Rafael hat die Züge seiner Madonnen ebensowohl der Natur abgelauscht, wie die im Gegensatz zu ihm als Realisten bezeichneten großen Niederländer Rubens und Rembrandt, und phrasenhaft und unwahr kann man in beiderlei Gestalt sein, ob man nun das Formvolle und Schöne über das Charakteristische stellt oder dies über jenes: die Kunst wird sich allezeit zwischen diesen beiden Polen bewegen und der Idealismus hat unter den Händen der großen ehrlichen Meister das gleiche gute Recht wie der Realismus.

Die neuesten Naturalisten, nicht nur die deutschen, haben das verkannt, und die Kunst — statt sie bloß zur Natur zurückzuführen — entthronen und aus ihrem eignen Gebiet verjagen wollen. Es war seit Urbeginn der Menschheit das Wesen der Kunst, aus dem Chaos der wirklichen Dinge das Wesentliche auszulesen, zu einem neuen Organismus zu vereinigen und zum Schönen zu verklären, wie auch der blödeste Mensch den Gegenstand seiner Wünsche und Neigungen idealisiert und die rohesten Naturvölker ihr tägliches Werkgerät verzieren. Aber die mächtige naturwissenschaftliche Strömung der Zeit flutete auch in das Gebiet der Künste über und mit ihr drang der materialistische

Geist vor, der nichts als das physische Leben anerkennt. Man anatomierte, seziierte und porträtierte Leichen, man suchte die Natur mit Vorliebe in ihren niedrigsten Handlungen auf und Zola trägt an diesen Verirrungen ein gut Teil Schuld; er hat die wüsten und abstoßendsten Stoffe, besonders in seinen ersten Romanen, angehäuft und mit unkünstlerischer Breite einen für das geistige Leben ganz gleichgültigen Vorgang der plattesten Wirklichkeit bis in die kleinsten Einzelheiten auseinander gefaltet. Er und seine Genossen verfahren als Vivisektoren. Kunst aber macht lebendig; sie zerlegt nicht, sie schafft und bildet unaufhörlich und fördert hellsehend psychologische Gesetze zu Tage, deren Offenbarungen dem Naturforscher verhüllt bleiben mußten. So wenig der Schleier von den Rätseln des Lebens am Sezientische gedeckt wird, findet auch diese Art des Naturalismus den Sitz des klopfenden Herzens der Menschheit. Das wahre Genie erkennt das Gesetz nicht im zerschnittenen, sondern im lebenden Körper; es verbohrt sich nicht krampfhaft in einen einzelnen Fall, es läßt die Harmonie der Dinge nicht außer Acht und versöhnt, wo der andre nur zerreißt oder verwundet.

Hatte man einmal in der Kunst den Menschen in seinen niedrigsten Funktionen schauzustellen begonnen, ohne Hirn und Herz, also ohne das, was ihn erst zum Menschen macht, Bestie mehr als Ebenbild Gottes, so war es nur konsequent, daß diese Hinneigung zum Tierischen, Entarteten und Kranken und mit ihm der ärztliche Zug sich von dem physischen auf das geistige Leben übertrug; und nun begann plötzlich der geistig defekte Mensch der Kunst und leider oft auch dem Leben wertvoller und auch interessanter zu erscheinen als der gesunde. Der Kultus der Halb- und Ganznarren begann, die Verhättschelung der Verrückten und der Verbrecher. Darwins Gesetz der Vererbung wurde mit Vorliebe, aber immer nur an körperlichen oder geistigen Krankheitsbildern, zum Beweisthema eines Romans oder Dramas erhoben. Jammer und Elend überall, und da es in der menschlichen Gesellschaft unendlich viel zu tadeln und bessern gibt, deckte man auch dort Schaden auf Schaden und ein Wundmal nach dem

andern auf. Die scharfe Luft der norwegischen Fjords blies anfangs erquickend und erfrischend auch zu uns herüber. Aber ein seltsames Verhängnis wollte es, daß der Satiriker Henrik Ibsen, der wahr und einfach, kernig und doch poetisch groß in den „Kronprätendenten“ und im „Brand“ begann, dieser unerbittliche Kritiker und Arzt, den sicheren Blick über die Übel der Menschen und der Gesellschaft, seiner Patientin, verlor. Er begann sich in der Krankenstube unter rückenmarksleidenden, paralytischen und moralisch verkommenen Individuen geradezu wohl zu fühlen. Die Natur, die er verkünden wollte und von der er ausging, wurde immer mehr eingeengt und endlich durch eine nervöse spiritistisch angehauchte Närrin verdrängt, die mit dem Naturalismus, also mit der Natur, wirklich nicht das Geringste mehr gemein hat.

Waren der Kunst nun aber einmal die Augen für die unteren Regionen im Leben des Menschen und der Menschheit für Leid, Not und Unrecht geschärft, dann verstand es sich von selbst, daß die mächtigste Bewegung der Zeit, die sozialistische, nicht fehlen durfte. Und wirklich entnahmen Kunst und Dichtung dem Elend der Massen ihre Stoffe mehr als irgend sonst, und trugen nicht selten selbst ein sozialdemokratisches Antlitz. Tendenzmacherei und Mode mögen mitgewirkt haben, aber der heiße Drang des Mitleids auch, denn die Poesie tritt überall für das Unglück ein, und schlimm, wenn es anders wäre. Sie mag im einzelnen Falle aus Fanatismus oder überweichem Herzen irren, aber wie die Religion sucht auch sie ihren Platz bei den Mühseligen und Beladenen, und es ist kein Zufall, daß sich in unsren Tagen die Proletariestücke häuften. Und in den allgemeinen Hang, der die Kunst ergriffen, fügte sich auch diese Neigung organisch ein. Man wollte das Glück, die Harmonie, das Licht der Schönheit nicht mehr sehen. Das Gewand der Kunst war trüb und schwarz geworden.

Nun hätten sich ja alle diese Dinge, wie schwer-ernst, traurig und abstoßend ihrer einige sind, immer noch im künstlerischen Geiste behandeln lassen; den bedeutenden Männern, die man für die naturalistische Bewegung hauptsächlich verantwortlich machte, außer Zola und Ibsen auch dem genialen und starken Tolstoi,

hat es weder daran, noch an Gestaltungskraft, gefehlt. Aus dem bloßen Reich der Zufälle haben sie ihre Beobachtungen und Schilderungen oft genug in die Sphäre des Gesetzmäßigen, Künstlerischen gerettet, und keiner von ihnen hat es schlechtweg als Prinzip verkündet, daß Kunst nur in slavischer Nachahmung der Wirklichkeit bestünde. Das blieb ihren Schülern vorbehalten, besonders in Deutschland, das eine naturalistische Theorie verkündete, die sich im Drama am augenfälligsten bekunden konnte, wonach die Kunst nichts anders als die Formen wiederzugeben habe, die das Leben in der Außenwelt annehme. Als aber der begabteste der auf diese Lehre Eingeschworenen, Gerhart Hauptmann, die „Versunkene Glocke“ geschrieben und es damit gemacht hatte, wie im Prinzip alle Dichter, die den Rohstoff der Wirklichkeit in ihre Sprache umschmelzen — war diese graue Theorie überwunden. Hauptmann sah ein, daß die Poeten nicht weit kommen, die nur den Menschen konterfeien wollen, wie er sich räuspert und wie er spuckt, und daß bei strengem Anschluß an die Wirklichkeit im Laufe der üblichen Theaterzeit kein Drama zum Abschluß gelangen könnte. Auch der geistreiche Theatraliker und tiefgründige Erzähler Sudermann und der ernste, innig empfindende Max Halbe, die trotz einiger Hinneigungen zum Naturalismus nie von ihm unterjocht worden sind, haben ihm in ihren Stoffen und ihrer dichterischen Technik den Abschied gegeben. So wäre denn wieder einmal der schaumgeborenen Göttin gleich aus dem Wogendrang die Kunst emporgestiegen, deren innerstes Wesen seit Jahrtausenden unverändert dasselbe geblieben ist, ob antik oder „modern“, — ein bequemes Schlagwort für alle, die eben nichts weiter sind als Zeitgenossen! Die Kunst aber gibt mehr als die Wirklichkeit und der wortarme Mensch, der seine Seele mühsam mit den unzureichenden Werkzeugen der Sprache an das Tageslicht fördert. Wie der Ton zum Geräusch, verhält sich die Kunst zur Wirklichkeit. Das Gebiet der Geräusche ist endlos, das Klangreich der Töne ist umgrenzt, von Gesetzen beherrscht, aber auf der kleinen Leiter dieser Töne vermag die Kunst von der Hölle bis zum Himmel zu steigen und dem Höchsten wie Tiefsten, der Selig-

keit und dem Grauen die Zunge des Wohllauts und den Zauber der Schönheit zu leihen: nicht im Widerspruch mit der Natur, als ihre Fälscherin, sondern im Einklang mit den Gesetzen als ihre höchste und erhabenste Prophetin.

So ist der wahrhafte Dichter ein Geselle des großen Weltmeisters, um einen Gottgedanken, den der Kampf ums Dasein um seine Verwirklichung gebracht, rein und lückenlos im Kunstwerk auszugestalten.



Die Illusion der Bühne.

Keine Kunst kommt dem Verständnis und den Sinnen der Empfangenden gleich weit entgegen und macht ihnen das Genießen so leicht wie die Kunst der Bühne. Aus heiligen Bräuchen erwachsen, ursprünglich im buchstäblichsten Sinne Gottesdienst, hat sie sich den erhabenen Charakter ihrer Abstammung in der Vorstellung und dem Herzen der Besten bewahrt; der großen Menge ist sie heutzutage jedoch kaum mehr als ein bequemer Zeitvertreib für einige Abendstunden: auf denselben Brettern, über welche die Geister der Antigone, des König Lear, Faust und Wallenstein geschritten, gaukelt schon andern Tages eine Operettenkönigin oder ein zweideutiger Witz aus der allermodernsten Komödie, die man auf unsern Theatern selbst dann noch willkommen heißt, wenn die Pariser sich längst von ihr losgesagt haben. Eine moralische Anstalt für die Einen, ist die Bühne kaum mehr als ein café chantant für die Andern. Bei der ungeheuren Eindringlichkeit der theatralischen Schaustellung vermag sie, da ihre Zuschauer sich aus allen Alters- und Bildungskreisen zusammensetzen, vorbildlich ebenso begeisternd, läuternd und erhebend, wie verderblich, hegerisch und entsittlichend zu wirken; und da sie sich auch dem blödesten Auge als ein unberechenbarer Faktor für die Kulturentwicklung, das geistige und moralische Leben des Volks darstellt, fordern einige immer dringender für sie die staatliche Fürsorge, während die meisten sie ja der geschäftlichen Spekulation ausliefern möchten. Wieder andre wenden sich pessimistisch von ihr

ab, angeekelt von dem Flitter und verzweifelnd an der Bildsamkeit des Publikums und der Möglichkeit, die Bühne ihrer idealen Bestimmung zuzuführen, daß sie nur das Beste zeigen soll, was die dramatische Literatur der Welt hervorgebracht hat, nicht zur Befriedigung bloßer Neugier oder kunsthistorischer Interessen, sondern in engster Fühlung mit dem Genius der Nation, ihren Wünschen und ihrer Sehnsucht. Dann wäre das Theater zum Spiegelbild des Volkstums in seinen herrlichsten Ausstrahlungen gewandelt. Nun vermögen wir Menschen nicht beständig auf Höhen des Lebens zu verweilen, wo die tragischen Stürme toben; es verlangt uns in behaglichen Niederungen zu ruhen; auch das Begehren nach frischem harmlosem Genuß, nach einem herzlichen Lachen will sein Recht. Zu verlangen, daß auch dieser Genuß im Theater ein reiner bleibe, darüber sollte es keine Meinungsverschiedenheiten geben, aber da man beim Kampf gegen die Ausschreitungen wesen- und landfremder Operetten und zotiger Schwänke leicht in den Ruf der Brüderie gerät, gehört in der Tat Mut dazu, für Heilighaltung der Scham und guten Sitte einzutreten, die oft genug dem Erwerbssinn der Direktoren oder den ungebildeteren und schlechteren Elementen im Volke zum Opfer fallen. — Kunst und Sittlichkeit sind im Grunde unzertrennlich und denselben Wurzeln entsprossen; so gewiß in der Harmonie des gesunden und gesetzmäßigen Daseins, wie es die Kunst darstellt, die Sittlichkeit unentbehrlich ist, deren heilkräftigen Wert nur eine angefaulte Gesellschaft verkennen kann, so gewiß gehören sie auch zusammen.

Es lohnt sich, noch einer anderen Frage näher zu treten, was wir an künstlerischer Illusion von der Bühne zu fordern und selbst ihr entgegenzubringen haben. Denn wie auf allen Gebieten der Kunst hört man auch hier jetzt überall das Feldgeschrei „Wahrheit“, d. h. die Wirklichkeit des Lebens um jeden Preis. Wie von einer naturalistischen Malerei, von naturalistischen Romanen und Dramen, spricht man auch von naturalistischer Schauspielkunst: Auch die größten Künstler der Bühne sollen ihre Kräfte bislang an einen falschen Glauben verschwendet haben, die Art zu sprechen und zu spielen müsse sich ändern, wie die Art der Regieführung und die Kunst der Inszenierung, und unsre Theater, wie sie nun einmal

sind, seien abzubrechen, wüst und leer zu lassen oder zu Bierpalästen und Orpheen umzubauen, damit neben ihnen oder an ihrer Stelle die Heimstätte der wahren, neuen Schauspielkunst der Zukunft sich erheben könne. Dann brauchen die Mimen keine Schminke mehr, sie sollen sprechen wie sie wollen, mit dem Rücken zum Publikum, in den Hintergrund, oder zum Fenster hinaus, ob man sie versteht oder nicht, und nichts soll auf der Bühne, während sie spielen, daran erinnern, daß sie sich nicht im wirklichen Leben, sondern in einer Welt des Scheins befinden. In allem Ernst hatte neulich ein Kritikus von einer genialen Schauspielerin, der Signora Duse, behauptet: „Jeder im Zuschauerraum sehe, wo er bleibe, denn Zugeständnisse im gewöhnlichen Sinne werden ihm nicht gemacht. Wenn es die Situation erfordert, spricht die Schauspielerin so leise, daß man sie nur in den ersten vier Parkettreihen versteht — (dafür werden ihr die Besucher der fünften Parkettreihe und der übrigen Plätze und Ränge wenig danken) — und wenn ihr Redefluß in Bewegung kommt, schießen ihr die Worte nur so aus dem Munde, daß es unmöglich ist, sie einzeln aufzufassen.“ Wozu hat denn aber der Poet die Worte geschrieben? Und weiter: „Eine Weile sprach die Künstlerin rückwärts zur Tür, so daß man von ihr kaum noch etwas sehen konnte. Dann ging sie an das Fenster, versteckte sich hinter dem Vorhang und sprach eine Minute lang in die Coulotte hinein.“ Jetzt kann man also die Schauspielerin nicht nur nicht hören, sondern auch schon nicht mehr sehen. Allen Respekt vor der Wahrheit, aber um eine berühmte Schauspielerin nicht zu sehen und nicht zu hören, zahle ich keine erhöhten Eintrittspreise, selbst bei einer Meisterin wie die Duse nicht. Aber ich muß die ausgezeichnete Künstlerin doch gegen jenen Kritiker in Schutz nehmen, denn so rasch sie spricht, so scharf artikuliert sie doch, und nur unser deutsches Ohr ist nicht immer imstande, ihrem Redefluß zu folgen. Überdies besitzt sie eine erstaunliche schauspielerische Technik, disponiert ihre Rollen mit so großer künstlerischer Klugheit und wahr behutsam fast immer die Grenze des Zulässigen und Schönen, daß ihrer Kunst vieles verstattet ist, was Nachahmer sich unfehlbar nicht erlauben dürften. So kommen uns gleichwohl schon hier Zweifel an der Möglichkeit einer absoluten Wahrheit des

täglichen Lebens auf der Bühne. Um unser Urteil tiefer zu gründen, sei einmal kurz die Geschichte des Theaters herangezogen.

In der Blütezeit des alten Hellas erhebt sich das Theater mit seinen, im Halbkreis in weiter stets geschweiften Bogen geordneten, marmornen Sitzreihen unter freiem Himmel. Auf ebenem Boden zu Füßen der Zuschauer umwandelt der Chor, der symbolische Vertreter des Volkes, der Menschheit, der Stimme der besonnenen Vernunft, den Altar und stellt sich zu beiden Seiten rechts und links. Über seinem Halbrund, dem Orchester, erhebt sich die Bühne mit ihrem traditionellen Hintergrund, dem palastartigen Gebäude mit der königlichen Mitteltür und den beiden Gasttüren; zwei Zugänge zu den Seiten, die sogenannten Proszenien. Nur bescheiden und symbolisch deutete die szenische Darstellung an, was wir heutzutage mit den reichsten Mitteln zu geben vermögen. Dreiseitige Pfeiler, große Prismen, deren Wände verschiedene Dekorationsansichten boten, die Periakten, vermittelten, wenn es einmal nötig wurde, die Illusion des Szenenwechsels. Sollten wir einen Einblick in das Innere der Wände gewinnen, schob sich durch die Mitteltür ein Rollgestell, das Ekkykema vor, als schüttete das Haus seinen Inhalt auf die Bühne aus. So zeigte sich in der „Antigone“ die tote Euridike, so im *Nias* des Sophokles der unselige Held inmitten der im Wahnsinn getöteten Heerde. Wohl ragt über der eigentlichen Bühne noch eine Empore für die in die Handlung etwa eingreifenden Götter auf, das Theologeion, es gab eine Ober- und Untermaschinerie, Versenkungen und Flugmaschinen, aber das alles waren nur schwache Hülsen für die Phantasie der Zuschauer. Die Darsteller traten auf erhöhter Sohle, dem *Kothurn*, an; weit über Menschliches hinaus stieg, wie es im „*Ibykus*“ heißt, das Riesenmaß ihrer Leiber. Das Spiel der Augen und die Gesichtszüge verschwanden hinter gewaltigen, fetsam grotesken, schreckhaften Masken, die helmartig den Kopf umhüllten und nicht das Antlitz allein, auch Haare und Bart, sogar den Schmuck am Kopfspuz der Frauen an sich trugen und darstellten, und in der Mundöffnung mit einer Vorkehrung zur Verstärkung des Schalls versehen waren. Das verlangte der riesige Raum des antiken Theaters; ohne eine Steigerung und Vergrößerung der darstellerischen Mittel

würde der mimische Teil wirkungslos geblieben sein. Und wenn wir uns den Eindruck dieser Zurüstung kaum ganz ernsthaft zu denken vermögen, — lauschte jenen Aufführungen doch eins der begnadetsten Völker, das die Erde getragen, in stummer Andacht, und unter der Wechselwirkung dieser Wiedergabe blühten die Dichtungen des Aeschylus und Sophokles empor. Unter diesen unwirklichen Hüllen, die von vornherein darauf verzichteten, mit dem Leben und all seinen Einzelheiten und Zufälligkeiten zu rivalisieren, lebte eine höhere, ewige Wahrheit in großen, allen Menschen gemeinsamen und allen Menschen vernehmbaren Atemzügen und Herzensschlägen ihr unsterbliches Leben. Und aus der inneren, idealen Anschauung der Phantasie heraus ergänzten Zuschauer und Hörer, was dem theatralischen Bilde an Illusionskraft fehlte. Sie halfen nach, und diese mitschaffende Tätigkeit wird ihre künstlerische Freude noch erhöht haben.

Geht man von den Griechen zu den Indern und ihrer in erotischer Überfülle blühenden Poesie, zu jenem merkwürdigen Drama, das unter dem Titel „Basantasena“ — „Das Tonwägelchen“ heißt es im Original — jüngst unserm Theater gewonnen ist, — da ruft die lustige Person des Stückes, der Bramane Maitrega, bei dem Betreten des Hauses der Heldin, der Bajadere Basantasena, aus:

„O über diese Pracht des Tors am Hause
 Basantasenas. Sieh, mit Wasser ist's
 Besprengt, gesäubert und grün angestrichen,
 Die Schwellen zieren Blumen mancher Art,
 Zu großer Höhe steigt der Giebel auf,
 Als ob er Luft verspürte, das Gewölbe
 Des Himmels zu betrachten; niederhängen
 Girlanden von Jasmin und schaukeln sich —
 Es könnte leicht geschehn, sie mit dem Rüssel
 Der Elefanten Indras zu verwechseln.
 Zum Schmuck gereicht dem Tor der hohe Bogen
 Von Elfenbein wie auch die Menge Fahnen,
 Die Glück verheißen und in Safflor-Rot
 Erglänzen und, so scheint's, mit ihrem Finger,
 Der sich im Winde wiegt und spielend schwankt,
 An mich die Bitte richten: Tritt hinein.“

Und die Dienerin fordert den Sprecher auf:

„Tritt, Ehrenwerter, in den ersten Hof.“

Und Maitrega ruft bewundernd aus:

„Sieh, Reihen von Palästen glänzen hier
Wie Lotosfasern, Mond und Muscheln glänzen,
Durch eine Hand voll Pulver sind sie weiß,
Das man verstreute, Wohlgeruch zu schaffen;
Mit goldnen Treppen, welche mannigfach
Juwelen zieren, sind' ich sie geschmückt.

„Komm, Herr, und tritt in diesen zweiten Hof.“
Ei, hier im zweiten Hof stehn angebunden
Die Wagenstiere, ihre Hörner sind
Mit Öl bestrichen; durch die Bissen Gras
Und Spreu, die ihnen vorgeworfen werden,
Gedeihen sie vortrefflich.

„Komm, Herr, und tritt in diesen dritten Hof.“
Hier auf dem dritten Hof erblick' ich Sitze,
Für Jünglinge aus gutem Haus bereitet,
Ein Buch, zur Hälfte durchgelesen, liegt
Auf jenem Spieltisch dort, und Würfel auch
Aus Edelstein verfertigt, sieht man da.“

Die Dienerin führt den Ankömmling in einen vierten Hof, dessen
Anblick ihm die Worte entlockt:

„Ei, hier im vierten Hof ertönen Pauken
Von Mädchenhand gerührt wie Wolken tief,
Die Cymbeln fallen nieder, wie vom Himmel
Die Sterne, wenn's mit ihren guten Werken
Zu Ende ging; es klingt der Flöte Ton
So süß und lieblich wie der Biene Summen,
Hier nimmt man eine Laute auf den Schoß
Wie eine eifersüchtig zornige
Geliebte, und die fingernägel rühren
Die Saiten an und lassen sie erklingen.“

Von all diesen Wunderdingen nahm weder der Sprecher noch
das Publikum auf der Bühne das Geringste wahr. Wenn er
vorgab, sich von einem Hof des Hauses in einen andern zu be-
geben, machte er in Wirklichkeit auf der Bühne nur ein oder zwei
Schritt, und statt der schillernden Säulen, der goldenen Treppen,
der lauteschlagenden Mädchen sahen die Zuschauer einige Belt-

tücher, die unbeweglich, unverändert den Bühnenraum abschlossen. Und gerade unter den Bedingungen einer so primitiven Technik, bei solchen Zumutungen an die willige Phantasie der Hörer erblühte die Kunst des Königs Sudraka, dem das Drama „Vasantasena“ zugeschrieben wird und jener unsterbliche Kalidasa, der Dichter der „Sakuntala“, von der Goethe sang:

„Willst du die Blüte des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Willst du, was reizt und entzückt, willst du, was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde in einem Namen begreifen,
Wenn' ich, Sakuntala, dich, und dann ist alles gesagt.“

Noch ungleich einfachere, ja in ihrer Einfachheit wahrhaft phantastische Formen nahm die Bühne bei den christlichen Völkern an. Ganz wie in Griechenland im Anschluß an den Gottesdienst aus der Religion erwachsen, eine Darstellung der heiligen Geschichte, des Weihnachtswunders oder der Passion, fand sie ihre erste Stätte naturgemäß in der Kirche: im Chor oder auf besonders erbauten Gerüsten, die sich terrassenförmig in drei Gliedern über einander erhoben. Im obersten Stockwerk thronte Gott Vater mit den himmlischen Heerscharen, das mittlere gehörte uns Sterblichen, das untere der Hölle. Dies Szenenbild änderte und verwirrte sich, als die Aufführungen nach und nach aus dem kirchlichen Rahmen ins Freie drängten. Auf offenem Markt, der die Zuschauer auf den rings umher errichteten hölzernen Galerien kaum zu fassen vermochte, hätte man mit einem nur nach einer Seite offenen Gerüst sicherlich einen Tumult aller derer herbeigeführt, denen die Bühne nicht ihre Schauseite zuwandte. Man suchte nach Auswegen: und ließ die Darsteller mitten auf dem landkartenartig abgeteilten Platz agieren, und da Himmel und Hölle nicht fehlen durften, erbaute man vor einer offenen Gasse, über dem unvermeidlichen Flammenschlund für den Fürsten der Finsternis, die irdischen Höhen und das Reich der Wolken. Vielleicht auf Fässern, Dielen, roh und kunstlos erhob sich der Ölberg, und mit Hülfe einer Leiter stieg man in den Himmel. Als aber mit der Reformation die Mysterien sich wieder ins Innere der vier Wände zurückverloren, zwar nicht in das Heiligtum der Kirchen, sondern in Scheunen und Säle, als der Inhalt der Spiele sich

(begreiflich genug) allmählich erweiterte und nichts Menschliches ihm fern blieb, als mit dieser Einschränkung auf einen engeren Raum sich auch die Form der Szene verwandelte, blieb ihr doch eins eigentümlich: die terrassenförmige Gliederung. Über eine Öffnung in der Mittelwand, die, wenn die Bühne ein Haus darstellte, dem königlichen Tor des antiken Theaters entsprach, also über diese Öffnung, das „Loch“, führte eine Estrade, die „Brücke“, und über diese ragte noch, nach dem Hintergrund zu, eine allerdings nicht immer vorhandene und benutzte Rinne hinweg. Aber diese Spiele besaßen kaum irgend welchen künstlerischen Wert; man darf diese dürftigen Anfänge nicht etwa mit der griechischen Bühne vergleichen und Schlüsse aus ihnen auf das Wesen der theatralischen Illusion ziehen. Vollends war Deutschland durch die Ungunst des dreißigjährigen Krieges um die Entfaltung aller künstlerischen Keime, auch der des Dramas traurig betrogen worden.

Aber auf diesem armseligen Gerüst sollte bald, in England, eine große Kunst ihren Thronsiß aufschlagen. Das Theater, auf dem Shakespeare's Genius seine Siege erfocht, war nichts anderes als eine Umbildung des primitiven Gestells, das die spiellustigen Bürgerstöhne in den Wirtshausshöfen aufgeschlagen hatten. Die Wahrheit des täglichen Lebens wurde dabei nicht einmal versucht. Mit den spärlichsten Hilfsmitteln, die den Namen von Dekorationen kaum verdienen, ohne Prospekte, Kulissen, Soffiten, überließ der theatralische Apparat fast alles der Phantasie der Zuschauer. Ein beschriebenes Brett verkündete den Ort der Handlung. Die Empore in der Mitte, die Brücke, war — je nachdem — der Balkon im Garten der Capulet, von dem herab Julia ihre Liebe der Nacht vertraut, die Mauerzinne von Angers, wo die Bürger im „König Johann“ erscheinen, um mit dem haberdenden Fürsten zu verhandeln, das Kapitol im „Cäsar“ oder das Wolkengebild, in welchem die Hexen dem Macbeth erscheinen. Unter der Brücke tafelt König Duncan mit den Seinen; da steht das Malvasierfaß, in welchem die Söldlinge Richards des Dritten den armen Clarence ertränken; da ruht im Sommernachtstraum der eselsköpfige Bettel im Arm der süßen Elfenkönigin, da erscheint im Wintermärchen die todeglaubte Gattin dem Leontes. Tapeten, Teppiche schlossen die

Bühne nach den Seiten ab. Eine blaue Gardine, die von der Decke herabwallte, verkündete den Tag, eine schwarze die Nacht. Ein Bett genügte, um ein Schlafzimmer, und ein Thronfessel, um einen Prunksaal anzudeuten. Halbwüchsige Söuglinge spielten die Frauenrollen: Desdemona, Julia, Cordelia, Miranda. Und mit noch stärkerer Illusionskraft erblickten die Zuschauer in den Brettern und Teppichen da oben alles, was der Dichter wollte: da brauste der Sturm und türmten sich die Meereswogen, da blühten Rosen und Saszminen, Lilien und Geisblatt, da erhoben sich auch die Marmorpaläste Roms. Es könnte mir nicht in den Sinn kommen, unser heutiges Bühnenwesen künstlich auf den Standpunkt des Shakespeareschen Theaters zurückzuschrauben — aber der Dramatiker ist doch zu beneiden, der auf sein Publikum so sicher rechnen konnte, daß es ihm überall hin mit Gedankenschnelle folgte und der, in seiner Phantasie unbeengt, Zeit und Raum wechseln lassen konnte, wie er wollte? Er hatte vor keinem Dekrationswechsel zu bangen und keinen neutralen Bühnenraum mühsam zu ergrübeln, um seine dramatischen Personen zusammenzuführen, er brauchte nicht zu fürchten, die innere Einheit seines Werkes zu schädigen, da die äußere nicht geschädigt werden konnte. Und es kann um diese Abwesenheit aller äußerlichen Wahrheit im theatralischen Apparat doch nicht schlimm stehen, wenn unter solchen Bedingungen die herrlichsten Werke entstehen konnten? Das Theater in Spanien, der Heimat Lope de Vega und Calderons, und in Frankreich entwickelte sich nicht viel anders. Und selbst als sich hier unter dem Beirat einer pedantischen Gelehrsamkeit das strenge Einheitendrama herausbildete, die tragédie classique, die sich auf einem einzigen Raum beschränken und in ununterbrochener Zeitfolge abspielen mußte — selbst unter so günstigen Verhältnissen (denn es galt nur die Herstellung einer einzigen Dekoration für das ganze Stück) begnügte man sich damit, den Bühnenraum durch Gardinen abzuschließen und lediglich durch einen gemalten Hintergrund der Phantasie der Zuschauer eine gewisse Richtung zu geben. Überall der freiwillige Verzicht auf eine realistische Täuschung und derselbe Gedanke, daß Kunst Schein ist und nicht die Wahrheit des Alltags, Geist, keine Materie, der Gedanke, den

Shakespeare im Sommernachtsstraum durch den Mund seines Fabelkönigs Theseus verkündet: „Das Beste dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft“.

Aber mit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, seit den Verd Tagen der Oper, deren Wiege in Italien, in Florenz, stand, bemächtigte sich die Prunksucht der Bühne. Man baute gewaltige Opernhäuser, ließ alle Künste der Maschinerie spielen, Heere aufmarschieren, alle Götter der Antike in Wolkenwagen durch die Lüfte kreuzen — kurz, man verschwendete Millionen an ein seelenloses Nichts zur Vergnügung der Höfe und der Adligen. Das Volk hatte an diesen Feuerwerkereien keinen Anteil, und Kunst waren sie so wenig, wie die automatenhafte *opera seria*, in deren Dienst sie gestellt wurden. Aber dieser Oper wuchsen im Laufe der Zeit die Kräfte. Die großen Meister kamen. In Frankreich hauchte Glück dem tönerne Gebilde, wie ein anderer Prometheus, den flammenden Odem, das dramatische Leben ein; neben der aristokratischen *opera seria* regte sich in Italien und Frankreich die prunklose *opera buffa*, in Deutschland blühte im Aschenbrödelgewande das Singspiel auf: Schauspielhäuser entstanden, die dem Bürger offen waren — und die italienischen Dekorationsmaler und Maschinisten hatten bald auch für die städtischen und Privattheater alle Hände voll zu tun. Die Pracht der Ausstattung, einmal zur Anlockung des Publikums beschworen, war nun nicht mehr zu bannen: Ausstattungsstücke und Feerien wurden bald das Vergnügen des Volks wie der Vornehmen. Die harmlosesten Possen wurden wie in Gold gefaßt, und der gleiche dekorative Segen ergoß sich so reich, daß die Ohren dabei ihre Rechte und Pflichten fast vergaßen, auch über einige unsterbliche Meisterwerke der Tonkunst: über die Zauberflöte, und viele Jahre später, über den Oberon. Hier wie dort war die Dekoration noch nicht in den Dienst des Gesamtkunstwerks gestellt, wie Carl Maria von Weber es geahnt und angeregt und wie Wagner es gewollt und vollendet hat, sondern ein Schmuck, ein Zierrat, eine Überladung, ladung, blendend, verwirrend, die gute Bundesgenossin für die Kasse der Direktoren. Und fehlt es nun auch an der Gelgenheit,

jeder Oper und jedem Schauspiel die Augenweide solcher Künste zum Geleit zu geben — das Prinzip, der Bühne jene malerische Gestalt zu schenken, die der Phantasie des Dichters vorgeschwebt, hatte sich damit ein für allemal Bahn gebrochen. Jetzt heischte jede Szene einen andern Hintergrund, andre Kulissen, kurz eine andre Dekoration — die Bühne wollte illudieren, und sie tat es, soweit sie es vermochte. Dem künstlerischen Wort und dem künstlerisch beseelten Ton sollte sich jetzt auch das künstlerische Szenenbild gesellen.

Wie weit aber ging die Grenze ihres Vermögens? Noch bis in die vierziger Jahre und darüber hinaus war die Dekoration für das Dichtwerk nicht mehr als totes Gut, und der Gedanke, sie gleichsam aus dem Geiste des Poeten zu bilden und sie dem Charakter seiner Schöpfung bis in die feinsten Züge anzupassen, blieb einigen genialen Köpfen vorbehalten. Wagners rastlose Bemühungen kamen zunächst nur seinen eignen Musikdramen zugute; die Dekorationen sollten gleichsam mitspielen, ganz in dem Geist des Kunstwerks sich lösen, wie er es von den Darstellern verlangte, und selbstverständlich sollten auch die Kostüme von aller falschen Konvenienz frei sich dem Charakter der dargestellten Rolle fügen. Aber da war viel Widerstand bei der Eitelkeit der Schauspieler und mehr noch der Schauspielerinnen zu überwinden. Als die Krinolinenmode im Schwange war, erschienen die Fürstin von Messina wie die Frau Stauffachers, die Jungfrau von Orléans wie der Puck im Sommernachtstraum im Keifrock. Mönche mit dem Trauring am Goldfinger, Bäuerinnen in Samt und Seide mit Diamantbrotschen und goldenen Armbändern, Senner mit Lackstiefeln, und rauhe Krieger, die frischweg aus der Schlacht mit blitzblankem Helm und funkelder Rüstung kamen, gehörten nicht zu den Seltenheiten; zum Teil sieht man sie noch heute. Wollte die Bühne nun aber einmal illudieren —, dann hatte sie auch alle absichtlichen Störungen der Illusion fern zu halten. Eine Krone von Pappe, mit Goldpapier beklebt, konnte sich der illusionfähige Sinn auf König Richards Haupte gefallen lassen — sie deutete nur an, und man selbst hatte sich das Fehlende zu ergänzen, aber eine Armgart im „Tell“, die für ihre armen Waisen

um Brot schreit und an deren Finger, als sie die Hand gegen den Landvogt erhebt, ein Rubin blitzt: eine so fragwürdige Notleidende durfte man sich verbitten. In Meyerbeers „Dinorah“ irrt bekanntlich ein armes bretonisches Landmädchen in ihrem Brautstaat ein volles Jahr lang mit ihrer Ziege in der Wildnis hinberaubt umher — wovon sie lebt, weiß der Himmel. Nun sehe man diese Dinorah — auch jetzt noch — auf unsren Theatern: ihr Kleid hat trotz des langen Kampierens unter freiem Himmel nicht den geringsten Schaden gelitten, und die Schnallen an ihren Schuhen glitzern, als wären sie eben gepuzt. In der Oper schien man nun solch schreiende Verletzungen der Wahrscheinlichkeit nicht zu bemerken, ihre Handlung, zumal der großen Oper, die in Meyerbeer ihren lärmenden internationalen Verkünder fand, war man von vornherein nicht geneigt, ernsthaft zu nehmen, und die Texte dieser Opern riefen gleichsam den Hörern zu, alle gesunde Vernunft bei Seite zu lassen. Wenn in den „Hugenotten“ Königin Margarethe von Valois im zweiten Akt ihren Hof in Versailles hält, wenn ihre Damen sich zu den Worten des Chors „Entkleidet euch auf weichem Moos“ ihrer Gewänder entledigen, um ein Flußbad zu nehmen, während der Page ab- und zuläuft — wenn sich dies in demselben offenen Garten begibt, wohin die Königin den Ritter Raoul und alle Großen des Landes bestellt hat, um ein religiöses Versöhnungsfest zu feiern, ist das im Grunde doch eins der stärksten Attentate auf die Glaubwürdigkeit und nebenbei auf Anstand und guten Geschmack. Aber man nahm all den Widersinn und alles Bedenkliche der Szene gelassen hin, weil man in der Oper zu denken nicht gewohnt war, und weil die Art der Ausführung über die Skrupel hinwegtäuschte. Wenn hinter den blaugrünen Wasserbahnen im Hintergrunde weißgekleidete Tänzerinnen einige Schleier auf und abschwenkten — wer dachte dabei an ein Bad? „Schalgruppierungen“ nannte es der Theaterzettel. So verfälschte das prunkend giftige Gewächs dieser großen Oper das Urteil bis auf den letzten Tropfen, und der allgemeine Schlendrian, der dabei eingerissen war und der vor keiner Abgeschmacktheit zurückschreckte, wurde selbstverständlich auch dem Schauspiel gefährlich. Aber die Klagen der Kritik fruchteten nichts,

und das Unglück wollte, daß der berühmteste und erfolgreichste Dramaturg jener Tage, Heinrich Laube, der seine Schauspieler so meisterlich in den Geist einer Rolle einzuführen, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu sondern und selbst dem schwächsten Stück und schwächsten Talent zu einer gewissen Wirkung zu verhelfen vermochte, für derlei Dinge blind war. Die Natur hatte ihm den malerischen Blick versagt und in dekorativer Beziehung war die Bühne unter seiner Leitung dürres Land. Die schreudsten Kostümfehler störten ihn nicht. Noch sehe ich in einer Aufführung des König Lear im Wiener Stadttheater die älteste der drei Töchter, Goneril, in einem Kleide antiken Schnitts, Regan im sogenannten Nibelungenkostüm und Cordelia modern, eine Rose im Haar. Daß König Philipps Hofstaat aus sechs Personen, das Volk von Cypern im „Dihello“ aus zwölf Köpfen bestand — das störte ihn nicht. Die übrigen Theater, jedenfalls die mittleren Ranges, machten es noch schlechter als Laube, und insbesondere die klassische Tragödie wurde um ihrer üblichen kläglichen Inszenierung willen vom Publikum gemieden.

Da vollzog sich in bewußter Opposition gegen diese szenische Misere das bedeutsamste theatralische Ereignis der letzten Jahrzehnte. Die Meininger kamen und erfochten mit einer Aufführung des Julius Cäsar in der Reichshauptstadt einen glänzenden, fast unerhörten Sieg. Durch englische Vorbilder, Charles Reans Shakspeare-Aufführung in London angeregt, hüllte das gekrönte Haupt dieser unvergleichlich geleiteten Künstlerschar die teuersten Gestalten unsres deutschen und des klassischen fremden Dramas in das malerischste Gewand: die Räuber und der Tell, Wallenstein und die Jungfrau von Orleans fingen plötzlich wieder an, alle Ränge zu füllen. Was aber bei dem Engländer Rean nach altem Muster nicht viel mehr als Prunk war, wurde bei den Meinigern etwas ganz anderes: der ideale Leib für die Seele der Dichtung. Die Pracht des cäsarischen Rom's, der Glanz des schönen Genua's zur Zeit des Fiesco — auch die Armut einer Bauernhütte, die Magerkeit eines märkischen Landstrichs, der zum Kriegsschauplatz werden sollte, das bescheidene Wohnzimmer in Otto Ludwigs „Erbförster“, das vornehm=altfränkische Hausgerät in

Ibsens „Gespenstern“, über dem es wie Trauer und böse Vorahnung liegt, wo der Sinn nicht froh, das Herz nicht warm werden kann, die Spukstimmung der „Ahnfrau“ — dem allen ward sein Recht, und jeder Dichter, jedes Werk erhielten, was ihnen gebührte; und wie die Dekoration, fügte sich das Kostüm dem poetischen Genius und dem Geiste der Zeit: das Reiche erschien reich, das Einfache einfach, und alle diese Bilder wurden von einem Künstlerauge überwacht und von einer Künstlerhand geordnet, die auch über das Furchtbarste jenen Geist der Schönheit und der Harmonie, den Stil goß, der uns beruhigt wie eine süße Melodie. Dazu diese belebten Bilder, die souverän beherrschten Massenszenen. Wie das römische Volk die Rostra mit dem redenden Antonius umdrängte und sich tausend Hände nach dem Testament ausstreckten; wie die Pappenheimer in ihren schwarzen Kürassen und Helmen in Wallensteins Gemach stürzten, um ihren Obersten zu fordern, wildbewegt, eine unaufhaltsam vorstürzende Flut; wie die ersten flochten, als sie den gewaltigen Führer erblickten, der ihre Sonne war in dunkler Schlacht, wie die andern nachstürmten, jene vorwärts treibend, bis das ganze Zimmer von dem schwarzen Schwallen erfüllt war, und mit gekreuzten Armen der Gewaltige, der sich plötzlich von allem verlassen sieht, in ihrer Mitte wie auf einem Stückchen Inseln allein stand — das waren künstlerische Taten, die man nicht wieder vergißt. Und solche Meisterwürfe waren die Ermordung Cäsars auf dem Kapitol, das Anschwellen des Aufruhrs im Fiesco, das Erscheinen der Jungfrau von Orleans vor der Kathedrale in Rheims, das ganze Arrangement von Shakespeare's „Was ihr wollt“, für deren bald melancholische und traumhaft weiche, bald übersäumend lustige Poesie der Herzog eine überaus einfache Szenerie erfunden hatte, die fast für das ganze Stück ausreichte und die getrennten Szenen auf das Genialste auf einem Schauplatz vereinigte: Olivias Schloß mit der breiten Freitreppe, der üppig blühende Garten und die Kürbislaube, in der die übermütigen Zechbrüder, Tobias, Christoph und der Narr die Nacht zum Tage machen. Es war nicht Wahrheit im ordinären Sinne, die brutale Wahrheit des täglichen Lebens, die bei den Meinungen diese Triumphe feierte. Ob da wirklich eine Truhe im

Schlosse des alten Moor oder eine silberne Schokoladentasse, aus der die Gräfin Imperiali im „Fiesco“ schlürft, echt waren, ob die Türen im „Wallenstein“ in veritable historische Klinken fielen — das war Alotria, und wer darauf Augenmerk und Operngucker richtete, um sich von dem künstlerischen Ganzen und der Dichtung ablenken zu lassen, für den war ein Kunstwerk als Ganzes überhaupt wohl nicht vorhanden. Es war nicht die Wahrheit der Naturalisten, wonach sie trachteten. Das wirkliche Leben ist nicht so gefällig, die Farben der Kostüme abzutönen, daß sie sich zum Akkord vereinigen, wie man es bei den Meiningerern sah; in Wirklichkeit fällt das Mondlicht nicht so günstig durch die Wipfel der Bäume, daß es gerade die Personen beleuchtet, auf die Dichter und Regisseur die Blicke gelenkt wissen wollen; so ordnet und gestaltet nur ein Künstler, nur die Kunst. „Wallensteins Lager“ hat auch in Wirklichkeit ohne Zweifel minder lustig und farbenfroh dreingeschaut. Aber die Meininger haben, ohne die Wahrheit zu beleidigen, das äußere Bühnenbild zum malerischen Kunstwerk gestaltet, und auf den Brettern, unsern Augen zur Lust, die Farbe und schöne Linie in den Dienst der dramatischen Dichtung gestellt.

Die Anerkennung der Verdienste der Meininger steht nicht in Widerspruch mit dem Respekt vor dem einfachen, ganz illusionslosen Bühnengerüst der Griechen und Shakespeares. Allerdings liegt ein großer Abstand zwischen dem Theater des Britten, dem die Phantasie der Zuschauer fast alles entgegenbringen mußte, und der illudierenden Bühne der Gegenwart! Eine organische Entwicklung führte langsam dahin. Aber jener Wahrheit, die auf alle Illusion und Täuschung verzichtet, führt diese Entwicklung gleichwohl nicht in die Arme. Freilich, wenn man auf dem Wege der echten Truben, Schokoladentasse und Türklinken fortfahren wollte, möchten wir allmählich so weit herunterkommen, und diese einem bloßen Karitäteninteresse entsprungenen Außerlichkeiten der Meininger sind gewiß nicht unbedenklich und ungefährlich gewesen. Denn ob jene Dinge echt waren — nützte nichts, wenn sie nur echt schienen. Schein ist ja doch schließlich alles, was sich oben auf dem Podium begibt. Der Tag ist Schein und die Nacht ist Schein. Der Himmel ist gemalt, wie die Bäume und das

Wasser. Die Dächer und die Wände der Häuser und Zimmer sind auf dem Theater nicht von Stein und Holz — sie scheinen es nur zu sein. Wenn eine Petroleumlampe auf der Bühne steht, ein Kronleuchter vom Schnürboden herabhängt — dann genügt ihr Licht, ihr echtes, wahrhaftes Licht, niemals zur Beleuchtung der Szene; es muß durch die Rampen, durch Gas oder elektrisches Licht verstärkt werden, wenn wir den Eindruck der Helligkeit gewinnen und deutlich erkennen sollen, was sich vor den Kulissen begibt. Ob der Stirnreif um Macbeths Haupt wirklich von Gold ist — kümmert uns nicht und kann den künstlerischen Eindruck nicht erhöhen. Ob der Champagner, den die Schauspieler in moderner Salonkomödie trinken, wirklicher Champagner oder moussierender Apfelwein ist — haben die Zuschauer nicht zu untersuchen — wenn er nur schäumt und perlt und Champagner zu sein scheint. Wohin käme man, wenn man weiter gehen wollte! Im englischen Drury Lane Theater begoß in einer Aufführung des Zola'schen „Affommoir“ eine Darstellerin die andere, nach Vorschrift mit einem Eimer dampfenden Seifenwassers — da hätte doch eine Andeutung genügt? und mußte wirklich in Amerika ein Bach durch das Theater geleitet werden, damit ein am Leben Verzweifelnder klatschnaß aus ihm hervorgezogen werden konnte? Das wäre ja Wahrheit, die aber von den Späßen des Zirkus unter Wasser nicht weit entfernt ist. Dann dürfte auch das Feuer, das die Thurneck im „Räthchen von Heilbronn“ in Brand legt und das Brunhildens Felsen umbrennt, kein Scheinfeuer sein, dann müßte der Wald ebenso wirklich sein wie der Morast, der einem Knecht im „Götz von Berlichingen“ das Leben kostet. Und dürften die Bühnenkünstler darauf pochen, daß jeder Tropfen Weines, der ihnen vorgesetzt wird, echt sei, und daß die Gäste des Grafen von Nevers in den „Hugenotten“ in Wirklichkeit das Backwerk, das Fleisch und die Fische verzehren, von denen sie in dem musikalisch rüden Anfangschor dieser Oper begeistert singen: dann hätte jener Theaterdirektor recht, der sich zu solchen Konzessionen bereit erklärte, unter der Bedingung jedoch, daß Ferdinand und Luise in der Limonade auch wirkliches Arsenik zu trinken bekämen.

Nun gebe man einmal den Wahrheitsfanatikern, hypothetisch wenigstens, zu: wenn die volle Wahrheit unmöglich ist, solle doch die größtmögliche Wahrheit erstrebt werden. Aber Wahrheit im Sinne der Lebenswirklichkeit ist auf dem Theater überhaupt nie, in keinem einzigen Falle, erreichbar. Die Naturalisten der bezeichneten Schule schwärmen für Dramen, die im Innern der Häuser spielen; dort sei man nicht verpflichtet, künstlerische Täuschungen zu erzwingen, wie bei einer Szenerie im Freien mit gemaltem Himmel, gemalten Bäumen, gemaltem Wasser. Gut denn. Wir betreten den Zuschauerraum, um ein Naturalistenstück strengster Observanz zu sehen. Der Vorhang hebt sich: Wir sehen ein Mansardenstübchen. Aber dies Stübchen, das in Wirklichkeit kaum drei Meter lang, zwei Meter breit und so niedrig ist, daß ein hochgewachsener Mann mit dem Kopfe die Decke berührt — hat auf der Bühne den verehrungswürdigen Umfang eines Rathhaussaales. Nun, sagen die Naturalisten, das ist eben der Fluch der großen Schauspielhäuser, die aller echten Kunst den Garaus machen. Diese mächtigen, in erster Linie für die Oper erbauten Kolosse sind allerdings dem Schauspiel gefährlich, zwingen den Künstler zur Übertreibung, verlöschen alle feineren Züge des Spiels und der Mimik, und bringen zarter organisierte Dichtungen, die in einem kleinen Raum entzücken würden, um ihre Wirkung. Versetze man also das naturalistische Drama in ein kleines, möglichst kleines Theater, etwa von der Größe der alten Wiener Burg. Auch das erweist sich für das Mansardenstübchen noch viel zu groß. Und wollte man die Dekorationen soweit zusammenrücken, daß sie die Originalgröße eines wirklichen Proletarierzimmers erreichten, so würden die Künstler sich in der Enge wie gefesselt vorkommen und der allergrößte Teil des Publikums von den Vorgängen auf dem Theater nichts sehen. Die Rechte und die Linke des Parketts und Parterres müßten so leer ausgehen wie die Besucher der oberen Ränge. Diese Wahrheit ist also undurchführbar. Oder man müßte von der tollen Forderung nicht zurückweichen, dann in Gottes Namen die Theater so schmal und niedrig zu bauen, daß die Verhältnisse einer Mansarde, einer

Arbeiterküche oder eines Grünwarenkellers von allen Besuchern übersehen werden können.

Gesetzt, auch dieser Wunsch ist den Naturalisten erfüllt, und wir befinden uns in solchem Siliputtheater. Der Vorhang hebt sich. Aber einen Vorhang wünschen die Naturalisten in dem neu konstruierten Theater nicht mehr. Das wäre freilich nichts weiter als eine Rückkehr zu dem viel angefochtenen naturalistischen Drama der Griechen, auch dort fehlte der Vorhang; und die trennende Wand, die anstatt sich zu erheben, in den Erdboden versank, ist eine Errungenschaft viel späterer römischer Zeit. Also: der Vorhang fehle. Und so wie wir den Zuschauerraum betreten, sehen wir uns z. B. dem ärmlichen Gelaß eines Arbeiters gegenüber, mit allem Gerät, wie man es dort finden kann, so echt wie möglich ausgestattet. Wir heften unsre Blicke auf die Bühne mit ihrem sehr seltsamen Zimmer, dem nämlich die vierte Wand fehlt, die jener Seite zugekehrt ist, auf der wir, die Zuschauer, sitzen. Nun allerdings, wird man sagen, diese Wand muß ja fehlen, sonst würden wir nichts sehen. Die vielgerühmte Wahrheit scheitert kläglich an dieser unvermeidlichen Voraussetzung. Die ganze Aufführung eines Dramas wird eben nur dadurch möglich, daß man auf uns, die Zuschauer, Rücksicht nimmt, daß man, uns zu Gefallen, eine Wand aus dem Zimmer bricht, damit wir wie der *diabolo boiteux* des *Le Sage* Einblick in das Geheimste der Häuser erlangen, Dinge wahrnehmen, die wir sonst nun und nimmer hätten wahrnehmen und Gespräche belauschen, deren Zeugen wir niemals hätten werden können, — und mit diesem einen Wort, der Rücksicht auf den Zuschauer, sind auch jene naturalistischen Phantastereien zum Schweigen gebracht. Die Schauspieler mögen noch so trefflich und realistisch spielen, sie mögen getrost im Widerspruch mit den alten Goetheschen Regeln dem Publikum den Rücken wenden und tun, als sei es für sie nicht vorhanden — in Wirklichkeit haben sie alles, was sie tun, nur für den Zuschauer zu tun. Das Leben fragt nicht darnach, ob eine Person sich so stellt, daß sie eine andre verdeckt; auf der Bühne aber wollen wir alles sehen, was sehenswert ist, und ohne ein vorbereitetes, künst-

liches, also im platten Sinne unwahres Arrangement der Stellungen gibt es keine theatrale Vorstellung. Naive Unkenntnis mag glauben, daß alles, was sich auf dem Theater scheinbar mühelos und ungezwungen vollzieht, das Werk des Zufalls oder einer Eingebung des Augenblicks ist, — der halbwegs Eingeweihte dagegen weiß, daß dieser Schein der Natur ein Werk reiflichster Erwägung der Regie ist. Und mit der Rücksicht auf den Zuschauer erübrigt sich alles andre. Wir wollen sehen und hören. Weil das künstliche Licht die Spieler leichenblaß färben würde, bedient der Künstler sich der Schminke, eben um durch dies künstliche Mittel die Illusion der Wahrheit zu erzeugen, und wenn eine einzelne geniale Frau sich darin gefällt, eine Ausnahme zu machen, die ihr als Italienerin bei ihrem brünetteren Teint und der Beredsamkeit ihrer Gesichtszüge möglicherweise nicht gefährlich ist, ändert diese Ausnahme an der Regel nichts. Ein Schauspieler, der auf der Bühne so leise oder rasch sprechen würde, wie die Menschen es im Leben des Werktags tun, würde es sich gefallen lassen müssen, wenn die Hörer ihm von allen Seiten „Lauter“ zurufen oder das Theater entrüstet verlassen. Er muß seine Stimme, die Tonstärke, das Tempo wandeln, ob er am Souffleurkasten steht, ob er in den Hintergrund, in die Kulisse spricht oder mit sich allein, ob er sich im Zwiegespräch, mitten im Volksgewühl wie Antonius an der Leiche Cäsars, bei hellem Licht oder in nächtlichem Schatten befindet. Wesentliches muß er scheinbar absichtslos hervorheben, damit dem Publikum von der Richtung, die die Handlung nimmt, nichts verloren geht, — kurz, alles was sich zwischen den Pfeilern des Proszeniums abspielt, geschieht eben um unsretz, der Zuschauer willen. Alles, selbst das realistischste Spiel ist Konvention, die Bühnennatürlichkeit ist immer nur eine modifizierte Wirklichkeit. Kunst und Natur sind getrennte Gebiete. Zwar wird die Natur selbstverständlich immer die Lehrmeisterin der Kunst sein, aber es geht eben so wenig an, das Leben zu einem Kunstwerk umzuschaffen und die ganze Welt in einen Versailleser Garten zu verwandeln, wie die Natur so wie sie ist, mit ihrem Rohmaterial, in das Reich der Kunst zu verpflanzen. Das eine wäre läppisch, das andre ist beleidigend, geistlos und brutal.

Wäre es nicht ein gesteigertes Leben, das die Bühne vor uns entrollt, eine höhere Wahrheit und höhere Welt — wozu fänden wir uns dann überhaupt im Theater ein? Von jener andren Wahrheit haben wir in der Wirklichkeit vollauf genug. Man begreift überhaupt nicht, was die falschen Propheten der Wahrheit überhaupt von der Kunst und dem Theater wollen und erhoffen: Spiel, Täuschung ist es ja doch. Die Gifte, Dolche, Schmerzen und Todeswunden — alles ist falsch. Das Scheinbild des Lebens, das sich in großen Bügen vor uns abspielt und in raschen, gewaltigen Schritten, alles nichtige Zufallspiel vermeidend, zum Ziele drängt, erhebt uns; — wer nur im Theater die Wahrheit des Lebens in Fleisch und Blut sucht, hat im Grunde dort nichts verloren.

Und es steht mit dem Drama, das auf den Brettern der Bühne zur Darstellung gelangt, nicht anders. Das Leben noch einmal zu kopieren, hätte keinen Sinn? Diese Kopie bliebe auf jeden Fall hinter dem Original soweit zurück, wie eine Wachsfigur hinter dem lebhaften Menschen. Auch die Wirklichkeit in Raum und Zeit läßt sich im Drama nicht durchführen; es ist nicht möglich, die Handlung dort genau so rasch oder langsam sich abspielen zu lassen, wie im Leben. Der barocke Schwede Strindberg läßt in seinem ausdrücklich als naturalistisch bezeichneten Schauspiel „Komtesse Julie“ einen Bedienten Jean Kalbsnieren essen und eine Flasche Wein dazu trinken: Jean verzehrt dies alles mit der Schnelligkeit eines Konzerteßers, etwa in einer Minute. Man möchte den Bedienten sehen, der ihm das in der Wirklichkeit nachmachte. Noch andre materielle Akte vollziehen sich im selben naturalistischen Musterstück in rasender Eile — was aber heißt das anders, als daß selbst der radikalste Wahrheitsfreund auf der Bühne die Zeit gerade so symbolisch zu behandeln hat als den Raum! Eine Minute kann auf dem Theater den Wert einer Stunde haben, und stumm ausgefüllt dehnt sie sich zu Ewigkeiten. In Erdmann-Chartrians „Freund Fritz“ nimmt der Gutbesitzer Fritz Kobus mit seinen Gästen ein aus mehreren Gängen bestehendes Diner ein. Etwa in zwei Minuten haben die Guten auf der Bühne abgewirtschaftet: mit Recht; denn vollzöge sich das Diner in der natürlichen Frist, so würden sich

die Zuschauer höflich bedanken und das Haus verlassen. Käme es wirklich darauf an, ein Drama, das doch Anfang und Ende in sich selbst tragen muß, genau der Wirklichkeit entsprechend zu gestalten, würde die tragische Kunst absterben. Denn das Leben tut uns nicht den Gefallen, in dem Zeitraum von etwa drei Stunden, der üblichen Theaterzeit, sich zum Drama abzurunden. Was auf der Bühne Minuten währt, vollzieht sich in Wirklichkeit in Stunden, Tagen, Monaten. Aber, sagen die Allermodernsten: wozu braucht ein Drama Anfang und Ende? Das sind veraltete Schulbegriffe, wert für die Kumpelkammer. Das Drama soll und will nichts als einen beliebigen Ausschnitt aus dem Leben der Welt geben, etwa so wie ein impressionistischer Maler mit einem Rahmen ein Stück Natur, womöglich häßlicher Natur, absteckt und nun auf die Leinwand wirft, was sich zufällig darin abgrenzt. Dann aber wüßte ich wirklich nicht, wie es dem Publikum jemals möglich werden sollte, einen Bühnenvorgang zu verstehen. Gewisse Voraussetzungen müssen wir kennen, um einen Charakter, eine Handlung zu begreifen, oder wir tapfen im dunklen umher. Im Leben freilich hängt alles an Millionen verschlungener Fäden und auch das Unbedeutendste führt in langer Kette auf den Urbeginn aller Dinge zurück. Das ganze Leben aber von Adams Tagen noch einmal zu spielen und das ganze herrliche Weltall noch einmal zu schaffen, möchte selbst den Naturalisten zu viel werden; und darum, weil sie vor den Zuschauern nicht alle Werbebedingungen eines Menschen oder einer Begebenheit ausbreiten können, geben die Künstler, die Dramatiker, neu gestaltend, neu schöpferisch ihren Werken Anfang und Ende. Nun stehn sie da, eine Welt für sich, aus dem Genius geboren, der neben die Wirklichkeit etwas ganz neues, eben das Kunstwerk stellt, und dessen hellichtiges, tiefgründiges Schaffen dem Schaffen der Gottheit gleicht: kraft der ihm verliehenen Macht drängt er auf engem Raum, in wenigen Blättern zusammen und ordnet zu einem neuen Ganzen, was im Leben, im Weltall weit auseinander liegt. So ist auch hier das Verlangen nach absoluter Lebenswahrheit ein Irrtum, ein Widerspruch mit dem Wesen der Kunst, und der

Glaube, man könne diese Wahrheit im Drama wirklich darstellen, nichts als eine Selbsttäuschung. Der Worte Schillers möge man gedenken:

Wahrheit, wo rettest du dich hin vor der wütenden Jagd?
Dich zu fangen ziehen sie aus mit Spießen und Stangen,
Aber mit Geistertritt schreitest du mitten hindurch.

Alles, was die Bühne erreichen kann, ist subjektive Wahrheit, Wahrscheinlichkeit, und zur Erreichung ihrer vollen Wirkung rechnet sie auf uns, auf die Hörer und Zuschauer, ob sie nun nichts als ein unbekleidetes dürftiges Brettergerüst ist, oder ob sie alle Reize der Dekoration, der Maschinerie, der Beleuchtung verschwendet und ein paar Kubikmeter Raum in blühende Gärten und Wolkenpaläste umschafft. Die Bühne ist heiliges Land; nicht im Sinne ihres Ursprungs allein, weil sie aus dem Schoß der Religion entsprungen ist — auch in einem andren, nicht minder großen Sinne; denn dieser Bühne, und der auf ihr gepflegten Kunst, haben die größten Dichter ihre Schätze dargebracht, um im heißen Ringen nach dem Ideal den armseligen Holzboden in ein überirdisches Reich umzuschaffen: Sophokles, Shakespeare, Goethe, Schiller, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner. Man klagt wohl viel über den Spielplan der Theater und über die Schauspieler, aber zu oft tragen wir selber die Schuld, wenn eine Aufführung eindrucklos an uns vorüber ging. Es gibt ein schönes Wort im Faust:

Wer Gutes will, der sei erst gut,
Wer Freude will, besänstige sein Blut,
Wer Wein verlangt, der keltre reife Trauben,
Wer Wunder will, der stärke seinen Glauben.

Auch wer das Wunder der künstlerischen Täuschung will, die uns über die Untiefen und Steppen des Lebens, über das Nichtige und Kleine, weghebt, die uns zwar das Leben zeigt, aber es in Ernst und Scherz verklärt und wie aus einem Zauberspiegel zurückstrahlt, der stärke seinen Glauben, seine Illusionskraft. Dann wird er von der Kunst der Bühne nicht mehr platte Wirklichkeit begehren,

aber seine Augen werden die höhere, ewige Wahrheit erkennen,
die in allen echten Kunstwerken lebt; die Illusion, die Phantasie
bleibt doch die große Wundertäterin, die nur Philister, Doktrinäre
und Wirklichkeitsfeyen aus den Kreisen des Lebens und der Kunst
verbannen möchten:

Alles wiederholt sich hier im Leben,
Ewig jung bleibt nur die Phantasie.
Was sich nie und nirgend hat begeben,
Das allein veraltet nie.



Briefe von und an Heinrich Bulthaupt.

Herausgegeben von Heinrich Kraeger.

Oldenburg und Leipzig, 1912. Schulzische Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei. Rudolf Schwarz.

Gr. 8°. Broschiert M 6,—. In Original-Einband M 7,—.

Urteile der Presse:

Weser-Zeitung, Bremen, 13. Dezember 1911: Es ist ein eigener Kreis, Männer, die längere Zeit, sei es politisch, wissenschaftlich oder künstlerisch, die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf sich gelenkt haben, im zwanglosen Hausrock und im persönlichen Verkehr kennen zu lernen. Bulthaupt ist durch die vier Bände seiner Dramaturgie, durch seine kritische Zeitungstätigkeit und durch seine Vortragsreisen außergewöhnlich vielen Zeitgenossen vom sichtbaren und unsichtbaren Podium aus bekannt geworden. Die erste Bedingung für den Herausgeber von Privatbriefen ist Takt, die zweite intime Vertrautheit mit dem wahren Wesen des Autors. Diese beiden Erfordernisse hat Prof. Heinr. Kraeger bei der Auswahl auf das schönste erfüllt. Besondere Vorzüge, die das Buch erst zu einer literarischen Einheit abrunden, sind die knappe Übersicht über Leben und Werke Bulthaupts in der Einleitung und am Schluß die reiche Nachlese von unveröffentlichten Gelegenheitsgedichten, Prologen und Reden, die zum größten Teil durch Feste des Bremer Künstlervereins und ihrer literarischen Gesellschaft veranlaßt wurden.

Saale-Zeitung, Halle a. S., 16. Dezember 1911. Aus den Briefen des bekannten Dichters und Dramaturgen Heinrich Bulthaupt, der, 56 Jahre alt, 1905 in Bremen starb, hat jetzt Professor Dr. Kraeger, Düsseldorf, eine Auswahl getroffen, die soeben im Verlage der Schulzischen Hof-Buchhandlung (Rudolf Schwarz) in Oldenburg erschienen ist. Die erste Abteilung führt in Bulthaupts Studienjahre und -Reisen — er weilte 1872 über zehn Monate lang in Rußland, Griechenland und Italien — ein. Die nächste, unter der Überschrift „Bremen“, gewährt einen Einblick in die reich verzweigten Beziehungen, die Bulthaupt bis zu seinem Tode als Stadtbibliothekar und Leiter des Künstlervereins in der Vaterstadt unterhielt, wo er rastlos schaffend und sachtend an den großen künstlerischen Bewegungen der Zeit in unserem Schrifttum und in der Musik teilnahm und zugleich die bremische Jugend zu fördern und für die Aufgaben des Lebens zu bilden suchte. Einen besonderen Abschnitt ergeben dann die „Briefe von und an Franz Holstein“, den Dichter und Tonhörscher in Leipzig, und an seine Gattin Hedwig, jene bedeutende Frau, deren Leben jüngst in dem Buche „Eine Glückliche“ (Verlag von Haessel) auch weiteren Kreisen bekannt geworden ist. Es folgen Briefe der Dichter, Schriftsteller, Musiker und Schauspieler, mit denen Bulthaupt in freundschaftliche, künstlerische oder berufliche Berührung gekommen war, darunter Lilien-cron, Konrad Ferdinand Meyer, Wildenbruch, Fitger, Brahms und Bruch. Die „Nachlese“, des Werkes letzter Teil, enthält unveröffentlichte Gedichte Bulthaupts, ernste Verse und heitere Festlieder für den Künstlerverein und die literarische Gesellschaft in Bremen, ferner die Reden auf Bismarck und zum

Gedächtnis Kaiser Wilhelms, wie sie 1895 und zur Hundertjahrfeier 1897 wohl nirgends im Reich so wuchtig und tief empfunden und gesprochen worden sind. Das reichhaltige Buch wird eine willkommene und seltene Gabe nicht bloß für die Vielen sein, denen Vulthaupt im Leben nahegetreten ist und die er mit seinen Vorträgen und Schriften erfreut hat, sondern auch für alle anderen, die einen bedeutenden Künstler und hervorragenden Menschen in seinen eigensten Bekenntnissen kennen lernen möchten. Denn Vulthaupt hat sich in seinen Briefen auf das ehrlichste selbst gezeichnet, wie er in unaufhörlicher Arbeit mit einem an Schillers Werk und Leben gestählten Willen seiner Kraft bis aufs äußerste im Dienst der edelsten Güter unseres Volkes angespannt und für große Kunst und Musik Tausende in Schrift und Wort zu begeistern gewußt hat.

Strasburger Post, 19. Dezember 1911: (Ein Brief von Detlev von Liliencron.) Im Verlage der Schulze'schen Hofbuchhandlung zu Oldenburg ist kürzlich eine Sammlung von Briefen von Heinrich Vulthaupt und an ihn erschienen. Vulthaupt, der im Jahre 1905 in Bremen verstorbene vortreffliche Dramaturg und lebenswürdige Dichter, dessen Dramaturgie der Klassiker und Dramaturgie der Oper zu den lesenswertesten Büchern auf diesem Gebiete gehören, hatte als Bremer Stadtbibliothekar und Leiter des dortigen Künstlervereins, ferner auch als hochangesehener Kunstchriftsteller naturgemäß einen ausgedehnten Briefwechsel mit Künstler- und Gelehrtenkreisen. Das erwähnte Buch gibt von diesem Verkehr mit einer Anzahl bedeutender Menschen ein recht anziehendes Bild. Auf's Geratewohl sei daraus ein Brief Detlev v. Liliencrons herausgegriffen, den er aus Ottenen am 7. April 1892 an Vulthaupt schrieb. . . .

Düsseldorfer Generalanzeiger, 5. Januar 1912. Professor Heinrich Kraeger hat allen Freunden und Verehrern des bekannten Bremer Dichters und Dramaturgen Heinrich Vulthaupt mit der Herausgabe von Briefen, die an ihn und von ihm geschrieben worden sind, eine große Freude bereitet. Im Spiegel dieser Briefe erscheint die ganze Persönlichkeit und das Leben des leider zu früh verstorbenen, reich begabten Dichters in klaren Umrissen vor uns. In der ersten Abteilung werden uns Vulthaupts Lehr- und Wanderjahre geschildert. Hier sind besonders die Briefe beachtenswert, die die lebendigen Eindrücke schildern, die der junge Bremer Dichter bei einem längeren Aufenthalt in Rußland und dann auf einer Reise über Konstantinopel durch das Mitteländische Meer nach Italien empfing. Die Berührung mit den gewaltigen Überresten der antiken Kultur war von tiefer Wirkung auf den empfänglichen Geist Vulthaupts. Interessant sind auch seine freilich recht persönlich wiedergegebenen Eindrücke, die er in Troja von Schliemann empfing. Dann lernen wir Vulthaupt in seinen Bremer Jahren kennen, wo er an der Spitze erst der Literarischen Gesellschaft, dann des Bremer Künstlervereins bald die Führung im gesamten geistigen und künstlerischen Leben der alten Hansestadt übernahm. Aus dieser fruchtbaren Zeit datiert eine Reihe wertvoller literarischer Dokumente in Gestalt von Briefen Liliencrons, Konrad Ferdinand Meyers, Wildenbruchs, Fitzers, Brams' und Bruchs.

Hamburger Fremdenblatt, 21. Januar 1912. . . . Die am Schlusse des Buches abgedruckten lyrischen Stücke, namentlich die aus „Dionysos“ und „Daphne“, enthalten viel poetisch Schönes, Warmes und Klangvolles. Der Briefwechsel weist eine Reihe von Namen, darunter von bedeutenden und interessanten Persönlichkeiten, auf. Am deutlichsten aber geben Vulthaupts Briefe an seine Intimsten, an seine Freunde, sein seelisches Bild wieder. Und manches interessante Zeit- und Persönlichkeitsproblem findet in diesen Zeilen Leben und Beleuchtung. Man mag sich zu Vulthaupts Meinung

stellen wie man will, ohne Interesse wird keiner an diesen temperamentvollen Dokumenten einer starken literarischen Persönlichkeit unserer Tage vorübergehen.
Albert Jorns.

Tägliche Rundschau, Berlin, 21. Februar 1912. . . . Was für eine vornehm sympathische Menschenseele enthüllt sich hier! Ein wie voller Strom inneren Lebens ergießt sich da! Wie stetig ist der auf edle Bildungs- und Schaffensziele gerichtete Sinn! Wie wenig von innerer Wirrnis ist zu gewahren! Das Ganze wirkt fast wie eine gute Musik — nicht just modernsten Stiles, aber um so wohlthuender. Es ist Harmonie vorhanden eben auch zwischen den literarischen Erzeugnissen des Mannes und diesen feinen vertraulichen Lebensäußerungen. Und man hat doch nicht anzunehmen, daß die Briefe schon immer mit dem Hinblick auf mögliche dereinstige Veröffentlichung abgefaßt seien. Sie haben ihren erfreulichen Ton schon in der Frühzeit, vom Leipziger Studenten an die Eltern in Bremen gerichtet. Viel gutes Stilgefühl kommt immer zur Wirkung. Offenbar ist das eigentliche Leben dieses Menschen immer in den Idealen. Aber warme Beziehungen zu mancherlei Persönlichkeiten, ein bescheidenes und doch nicht versagendes Selbstgefühl, Bereitschaft auch zu Scherz und Witz, Leichtigkeit der Produktion, nicht wenig sicheres Lebensverständnis, das alles drückt sich in diesen Blättern aus. Freundschaft hat ihren schönen Raum, und herzlich treue Förderung jüngerer Lebensgenossen mutet noch freundlicher an. Über Anwandlungen von Melancholie (die hier leicht zu verstehen wären) siegt bis gegen die letzte Zeit hin offenbar der Wille zur Heiterkeit, derjenigen Heiterkeit, die in der Höhenluft des Geistes zu finden ist. Von dort her hat Bulthaupt sein Leben lang das Glück ziehen müssen, und er hat das vermocht bis in die freilich allzu früh einsetzenden Jahre des körperlichen Dahinsiehens. Wird man den Dichter Bulthaupt nicht gering zu schätzen haben und dem Dramaturgen sehr dankbar bleiben, so kann man mit dem Brieffschreiber sich recht befreunden. Noch sind diejenigen nicht hinweggestorben, denen ein Buch wie diese Briefauswahl große Freude zu machen vermag. Und hoffentlich lassen auch jüngere Seelen sich für die Lektüre gewinnen und durch sie — sagen wir in etwas weltlichem Sinn: erbauen. So hat der Herausgeber, Professor Kraeger von der Düsseldorfer Kunstakademie, der zunächst eine persönliche Pflicht der Pietät erfüllen wollte, durch die Mühe an diese Sammlung viel Dank verdient. Die vortreffliche Ausstattung macht das Buch zu einer um so angenehmeren Gabe.

W. Münch.



Verlag der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (Rudolf Schwarz)
in Oldenburg.

- Allmers, H., Elektra. Drama in einem Aufzuge. Musik v. Albert Dietrich
2. Aufl. Broch. *M.* 0,60, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 1,50.
- — Herz u. Politif. Dramat. Zeitidyll. *M.* 0,60, Orig.-Ebd. *M.* 1,50.
- — Sämtl. Werke. 6 Bände *M.* 15,—. In 4 Or.-Einb. *M.* 19,—.
- — Dichtungen. 5. Aufl. Broch. *M.* 3,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
- — Marschenbuch. Land- u. Volksbilder a. d. Marschen der Weser
u. Elbe. 5. Aufl. Broch. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
- — Römische Schlendertage. 11. illustrierte Aufl. mit 20 Vollbildern.
Broch. *M.* 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
- — Aus längst u. jüngst verg. Zeit. Broch. *M.* 3,—, Orig.-Ebd. *M.* 4,—.
- — fromm und frei. Eine Festgabe. *M.* 1,20, in Orig.-Einbd. *M.* 2,—.
- — Die altchristliche Basilika. Broch. *M.* 0,50.
- Berg, Leo, Neue Essays. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
- Bulthaupt, H., Dramaturgie des Schauspiels. * Lessing, Goethe, Schil-
ler, Kleist. 13. Aufl. Broch. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
- — — ** Shakespeare. 10. Aufl. *M.* 5,—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
- — — *** Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Gutzkow, Laube. 9. Aufl.
Broch. *M.* 5,—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
- — — **** Ibsen, Wildenbruch, Sudermann, Hauptmann.
6. Aufl. Broch. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
- — Briefe. Herausgegeben von Heinr. Kraeger. Broch. *M.* 6,—.
In Original-Einband *M.* 7,—.
- — Literarische Vorträge. Herausgegeben von Heinr. Kraeger.
Broch. *M.* 4,—. In Original-Einband *M.* 5,—.
- — Gerold Wendel. Trauersp. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
- — Eine neue Welt. Drama. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
- — Der verlorene Sohn. Schauspiel. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
- — Timon von Athen. Trauerspiel. *M.* 1,60, Orig.-Ebd. *M.* 2,60.
- — Die Malteser. Tragödie. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
- — Durch Frost und Glut. Gedichte. 4. vermehrte Aufl. Broch.
M. 4,—, in Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
- Cord Byron's Marino Faliero. für das Meiningen'sche Hoftheater
übersetzt und bearbeitet von A. Fitger. Broch. *M.* 2,—.
- Dalwigk, Frhr. R. von, Chronik des alten Theaters in Oldenburg.
(1833—1881). Broch. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,80.
- Dreesen, Willrath, Eala freya fresena! Balladen. 2. Aufl. Broch.
M. 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
- Fitger, A., Die Hege. Trauerspiel. 7. Aufl. *M.* 2,—, in Or.-Einb. *M.* 3,—.
- — Von Gottes Gnaden. Trauersp. 3. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
- — Die Rosen von Tyburn. Trauersp. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
- — San Marcos Tochter. Trauersp. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.
- — fahrendes Volk. Gedichte. 4. Aufl. *M.* 4,—, Orig.-Ebd. *M.* 5,—.
- — Winternächte. Gedichte 4. Aufl. *M.* 4,—, in Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
- — Roland und die Rose. 2. Aufl. Eleg. broch. *M.* —,50.
- Gardini, Dr. Carlo, In der Sternenbanner-Republik. Reifeerinnerungen.
Mit 41 Illustrationen und einer Karte der Vereinigten Staaten
von Nordamerika. Nach der neubearb. 2. Aufl. des italienischen
Originals von M. Rumbauer. 2. Aufl. *M.* 5,—, Orig.-Einb. *M.* 6,—.
- Geiger, Ludw., A. Ad. Stahrs Nachlaß. 2. Aufl. Broch. *M.* 5,—, Orig.-Ebd. *M.* 6,—.
- — Briefwechsel des jungen Börne und der Henriette Herz.
Broch. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 4,—.

**Verlag der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (Rudolf Schwark)
in Oldenburg.**

- Girndt, Otto**, Das Reich des Glücks. Geschichtl. Trauerspiel. *M.* 2,—.
 — — Dankelmann. Trauerspiel. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
 Von der Königl. Hoftheater-Intendanz in München 1880 mit dem Preise gekrönt.
 — — Die Schlacht bei Torgau. Schausp. *M.* 2,—, Orig.-Einb. *M.* 3,—.
Goethe's Götz von Berlichingen. Schauspiel in 5 Akten. Eingerichtet
 von Eugen Kilian. *M.* 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Goethe's Iphigenie auf Tauris, in ihrer ersten Gestalt herausgegeben
 von Dr. Ad. Stahr. Mit Jugend-Portrait Goethe's in
 Stich nach May's Oelgemälde von 1779. Broch. *M.* 2,25.
Grube, Max, Christian Günther. Schausp. in 5 Akten. *M.* 2,—, Orig.-Einb. *M.* 3,—.
 — — Strandgut. Schauspiel in einem Akt. Broch. *M.* 1,—.
v. Hoffmann, Lebenserinnerungen des Kgl. Preuß. Generalleutnants
 v. Hoffmann nach eigen. Aufzeichnungen. Broch. *M.* 3,50, geb. *M.* 5,—.
Kleist, H. v., Zwei Jugendlustspiele. Herausgeg. von Dr. E. Wolff.
 Broch. *M.* 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Kohut, A., Friedrich Schiller und die Frauen. Broch. *M.* 3,50, in
 Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
Kraeger, Heinr., Vorträge u. Kritiken. *M.* 4,—, in Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
Kronecker, Dr. med. Franz, Von Javas Feuerbergen. Das Tengger-
 Gebirge und der Vulkan Bromo. Mit Bildern und Karten.
 Broch. *M.* 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Kronfeld, Dr. E. M., Der Weihnachtsbaum. Botanik und Geschichte
 des Weihnachtsgrüns. Seine Beziehungen zu Volksglauben,
 Mythos, Naturgeschichte, Sage, Sitte und Dichtung. Mit vielen
 Abbildungen. 2. Aufl. Broch. *M.* 4,— in Orig.-Einbd. *M.* 5,50.
Kulturgegeschichtliche Bilder aus den Nordsee-Marschen. Gemalt von
 H. v. Dörnberg. Mit Dichtungen v. H. Ullmers. 6 Kunstblätter
 in Lichtdruck. *M.* 9,—. In Orig.-Pracht-Mappe *M.* 15,—.
**Das Leben der Prinzessin Charlotte Amélie de la Trémoille, Gräfin
 von Oldenburg.** (1652—1732.) Erzählt von ihr selbst; eingeleitet,
 übersetzt und erläutert von Dr. Reinhard Mosen. Mit
 Bildnis. Broch. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,50.
Mosen, R., Der Sohn d. Fürsten. Trauersp. in 5 Aufz. Orig.-Einbd. *M.* 2,40.
 — — und Adolf Stahr, Ueber Goethe's Faust. Broch. *M.* 2,50.
Poppe, Franz, Zwischen Ems u. Weser. Land u. Leute in Oldenburg
 u. Ostfriesland. 4. erweiterte Aufl. *M.* 6,—, in Orig.-Ebd. *M.* 7,—.
 — — Deutschlands Heldenkampf 1870/71. Mit Illustr. 2. Aufl. *M.* 2,80.
 — — Am Lebensborn. Gedichte. 2. Aufl. Broch. *M.* 3,—, in Orig.-
 Einbd. *M.* 4,—.
 — — Album Oldenburgischer Dichter. Festgabe. 2. neu bearbeitete
 u. ergänzte Aufl. Broch. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
 — — Noorddütische Wihnachsböm'. Plattdütische Geschichten fär jung
 un olt. In eleg. Kartonumschlag *M.* 2,—.
 — — Bildhauer Franz Anton Högl aus Warschau. *M.* 2,50, in
 Orig.-Einbd. *M.* 3,50.
Proelß, J., Deutsch Capri in Kunst, Dichtung, Leben. Histor. Rückblick
 und poetische Blütenlese. 2. Aufl. In Orig.-Einbd. *M.* 3,—.
Puppenkomödien, Deutsche. Mit geschichtl. Einleitung. u. Bibliotheca
 Faustiana herausgegeben von Karl Engel. 2 Bde. Broch. *M.* 8,—,
 in 1 Orig.-Einbd. *M.* 9,—. Einzelne Bändchen à *M.* 1,20.
Rufeler, G., Sudrun. Schauspiel. *M.* 2,—, Orig.-Einbd. *M.* 3,—.

**Verlag der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (Rudolf Schwarz)
in Oldenburg.**

- Salomon, Dr. A.,** Spaziergänge in Südtalien. Mit vielen Illustrationen. Broch. *M.* 3,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 4,—.
- — Geschichte des deutschen Zeitungswesens. I. II. Band. 2. Aufl. à Band *M.* 3,—, zusammen in einem Orig.-Einbd. *M.* 7,50. — III. Band *M.* 7,50, in Orig.-Einbd. *M.* 9,—. Das vollständige Werk in 3 Bänden broch. *M.* 12,50, in 2 Orig.-Einbd. *M.* 15,—.
- Schinz, Dr. Hans,** Deutsch-Südwest-Afrika. Mit einer Karte u. vielen Abbildungen. *M.* 18,—, in Orig.-Einbd. *M.* 20,—.
- Schwarz, Rudolf,** Esther im deutschen und neulateinischen Drama des Reformationszeitalters. Eine litterarhistor. Untersuchung. 2. durch einen Nachtrag vermehrte Auflage. *M.* 4,—. Halbfrzbd. *M.* 6,—.
- Shakespeare, Imogen.** (Cymbelin.) Romant. Schauspiel. Bühnenbearb. v. H. Bulthaupt. *M.* 1,60. Orig.-Einbd. *M.* 2,60.
- — Der Widerspenstigen Zähmung. Lustsp. in 5 Akten u. 1 Vorsp. Bearb. v. Eugen Kilian. Broch. *M.* 1,20, Orig.-Einbd. *M.* 2,—.
- Sienkiewicz, H.,** Briefe aus Afrika. Mit specieller Erlaubnis des Autors übers. von J. v. Immendorf. *M.* 3,—, Orig.-Einbd. *M.* 4,—.
- — Briefe aus Amerika. Mit specieller Erlaubnis des Autors übers. von J. v. Immendorf. *M.* 4,—, Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
- Stahr, Ad.,** Ein Jahr in Italien. 4. Aufl. 5 Teile. Broch. *M.* 15,—, in 2 eleg. Orig.-Einbänden *M.* 18,—.
- — Herbstmonate in Ober-Italien. Supplem. zu des Verf. „Ein Jahr in Italien“. 3. Aufl. 2 Teile. *M.* 6,—, Orig.-Ebd. *M.* 7,50.
- — Weimar u. Jena. 3. Aufl. Broch. *M.* 6,—, Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
- — Goethes Frauengestalten. 8. Aufl. 2 Bände. Broch. *M.* 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 8,—.
- — G. E. Lessing. Sein Leben u. seine Werke. 9. verm. u. verbesserte Aufl. 2 Bände. Broch. *M.* 6,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 7,50.
- Stern, Adolf,** Wanderbuch. Bilder und Skizzen. 3. sehr vermehrte Aufl. Broch. *M.* 4,—, in Orig.-Prachtbd. *M.* 5,—.
- Ulbrich, Franz,** Milada. Schauspiel. *M.* 1,—.
- Wehl, Feodor,** Dramaturgische Bausteine. Gesammelte Aufsätze. Aus dem Nachlasse Wehls herausgegeben von Eugen Kilian. Broch. *M.* 2,40, in Orig.-Einbd. *M.* 3,40.
- Wolff, Eugen,** Poetik. Die Geseze der Poesie in ihrer geschichtl. Entwicklung. Broch. *M.* 4,—, in Orig.-Einbd. *M.* 5,—.
- — 12 Jahre im literarischen Kampf. *M.* 6,—, in Orig.-Einbd. *M.* 7,—.
- — Der junge Goethe. Broch. *M.* 7,50, Orig.-Einbd. *M.* 9,—.
- — Wilhelm Meisters theatralische Sendung. *M.* —,80.
- Wolff, Dr. Willy,** Von Banana zum Kiamwo. Forschungsreise in West-Afrika. Mit Karte. *M.* 4,—, Original-Einbd. *M.* 5,—.
- Jabel, Eugen,** Zur modernen Dramaturgie. I. Band. Studien u. Kritiken. Deutschland. 3. Aufl. Broch. *M.* 5,—, Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
- — II. Band. Ausland. 3. Aufl. Broch. *M.* 5,—, Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
- — III. Band. Studien und Kritiken aus alter und neuer Zeit. 2. Aufl. Broch. *M.* 5,—, Orig.-Einbd. *M.* 6,—.
- Jimmermann, Dr.,** Legat.-Rat im Ausw. Amt, Preuß.-deutsche Handelspolitik, aktenmäßig dargestellt. Broch. *M.* 16,—, Orig.-Ebd. *M.* 18,—.
- — Blüte und Verfall des Leinengewerbes in Schlesien. Gewerbe- und Handelspolitik dreier Jahrhunderte. 2. Aufl. *M.* 6,—.
- — Kolonialgeschichtl. Studien. Broch. *M.* 6,—, Orig.-Ebd. *M.* 7,—.

65662626

