



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Charakterbilder aus der deutschen Restaurationsliteratur : Karl
Zimmermann.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Charakterbilder aus der deutschen Restaurations- literatur.

Karl Immermann,

geb. 1796, gest. 1840.

Obgleich sich zwischen der jungdeutschen und der Restaurationsliteratur die Grenzscheide der Zeit nach nicht genau ziehen läßt, da Vorläufer der erstern schon vor Heine austauschen, und Epigonen der letztern sich bis in unsre Tage hinziehen, so ist der Unterschied im Charakter dieser beiden Literaturen doch ziemlich genau festzustellen.

Die Restaurationsliteratur charakterisirt eine gewisse Unbefangenheit in der Befangenheit. Sie zehrt von den Errungenschaften der romantischen Periode; fast ein jeder Schriftsteller hat seine eigene fixe Idee, oder seine Manier, oder seine eigenthümliche Weltanschauung, die ihm überliefert ist, und in der er sich vollkommen zu Hause fühlt. Und zwar gilt das eben so von den Erben der Romantik, den ritterlichen und katholischen Novellisten, den Kunstnovellisten, den Shakespeare-Dramatikern, den Calderon-Dramatikern, bis zu der Schiller'schen Schule und den currenten Schriftstellern der Leihbibliotheken, den Spindler, Tromlitz und van der Velde, wie auf der andern Seite von den Wortführern der Kogebue-Iffland'schen Richtung, den Clavens, Schilling und wie sie alle heißen. Wenn man alles dieses zusammennimmt, so entsteht eine sehr bunte Welt, die in sich nicht den geringsten Zusammenhang hat, in der vielmehr jede einzelne Erscheinung der andern widerspricht; nimmt man aber jeden Dichter für sich, so findet man sich in einer ganz harmonischen Weltanschauung, unter den Troubadouren, unter den Kunstdilettanten, unter den Raubrittern, unter den Frommen, unter den Rationalisten, unter den Rosen, unter den Fischweibern. Jeder Dichter hat sein eigenes Publicum und schreibt in seiner Weise weiter, ohne sich um das Fortbestehen des Universums irgendwie Sorge zu machen.

Ganz anders wird es bei den Jungdeutschen. Der glänzende Erfolg, den Heine's Reisebilder davon trugen, hob die kindliche oder kindische Naivetät der Restauration vollständig auf. Man gewöhnte sich daran, jede Sache von Grenzboten. II. 1852.

zwei entgegengesetzten Gesichtspunkten zu betrachten, und, diesen Gesichtspunkten entsprechend, gleichzeitig die entgegengesetzten Gefühle im Herzen zu tragen. Früher hatte man seine specielle Idee mit gläubigem Pathos der Welt gepredigt, und die Ironie den Gegnern überlassen, oder umgekehrt; jetzt fühlte man sich verpflichtet, das eigene Pathos zu ironisiren und für die Ideen, die man eigentlich haßte und verabscheute, eine gewisse empfindende Sympathie in sich zu erwecken. Aus diesem Durcheinander von Gesichtspunkten ging der sogenannte Welt Schmerz hervor und jene gebrochenen Charaktere, die niemals wissen, was sie wollen, weil sie sich nie zu einer Wahl entschließen können. Habe ich das Zeitalter der Restauration als die Unbefangenheit in der Befangenheit charakterisirt, so möge man mir für das jungdeutsche Zeitalter die entgegengesetzte Bezeichnung zu Gute halten: die Befangenheit in der Unbefangenheit.

Ich darf wol kaum hinzusetzen, daß ich unter dem Collectivbegriff „junges Deutschland“ keineswegs bloß die bekannten Schriftsteller verstehe, die man gewöhnlich unter dieser Kategorie zusammenfaßt. Es ist vielmehr der Charakter der deutschen Literatur seit der Julirevolution überhaupt, und bei den meisten Schriftstellern, die beiden Perioden angehören, kann man einen bestimmten Wendepunkt nachweisen, wo sie aus der einen Richtung in die andere übertraten.

Zimmermann ist ein sehr charakteristisches Beispiel für diese Umwendung. Seine früheren Dichtungen gehören ganz entschieden dem Charakter der Restaurationsperiode an; mit „Alexis“ und „Merlin“ steht er auf der Scheidegrenze, in den späteren Romanen ist er vollkommen jungdeutsch.

Seine natürliche Anlage machte ihn vorzugsweise dazu geeignet, diesen Einflüssen zu verfallen. Ein gesunder tüchtiger Verstand und dabei eine vollständige Unproductivität in der Dialektik; eine an Starrköpfigkeit grenzende Sprödigkeit und doch der unausgesetzte lebhafte Trieb, sich von allen Seiten das Schöne und Gute anzueignen; eine unverdroffene Arbeitskraft und ein vollständiger Mangel an jener angeborenen Poesie, die allein beim Schaffen Freude bringt.

Dieser Mangel an Poesie zeigt sich namentlich in seinen lyrischen Gedichten, die in einer sehr großen Zahl vorhanden sind. Beim Drama und beim Roman kann ein ernster Wille, consequentes Streben, eine sichere Bildung und technischer Verstand wenigstens bis zu einem gewissen Grad diese schönste Gabe der Götter ersetzen, die man nur als Geschenk erwirbt. In dem heitern, flüchtigen Spiel der Lyrik ist das unmöglich. Zimmermann's lyrische Gedichte sind fast ausschließlich die nackte, nüchterne Prosa, in der zuweilen die grenzenloseste Abgeschmacktheit die Stelle der Erhebung vertreten muß, bis zum Erschrecken unschön in der Form und dürftig im Inhalt. Außerdem findet sich bei ihm, wie bei jedem Lyriker aus Reflexion, eine unbewusste Nachbildung überkletterter Formen, die nicht selten aus Komische streift. — Ganz dasselbe gilt von seinen Lustspielen („ein Morgenschmerz“, 1824, „die Schule der Frommen“, 1829,

„die schelmische Gräfin“, 1830). So oft er komisch werden will, wird er roh, plump, oder gar gemein; die Sprache ist bis zur Geschmacklosigkeit unpoetisch, die Intrigue läppisch, die Charaktere schablonenhaft angelegt, und außerdem so häßlich, daß man nicht einmal darüber lachen kann. — Fast das Nämliche kann man von seinen satyrischen Versuchen sagen, dem „Pater Brey“ (1823), einer übrigens wohlgemeinten Abfertigung der pietistischen Angriffe Pustkuchen's gegen Goethe, und dem „im Irrgarten der Metrik herumtaumelnden Cavalier“ (1829), einer Erwiderung auf die zügellosen Angriffe Platen's. Das Beste dieser Art ist noch die kleine metrische Erzählung „Eulifantchen“ (1830), die komische Geschichte von einem verliebten Zwerge, dem das Schicksal vorbehalten hat, einen menschenfresserischen Riesen zu tödten, und der zum Lohn dieser That eine stolze Prinzessin als Braut heimzuführen soll. Einzelne Einfälle, z. B. wie der Riese Schlagadodro sich von der Prinzessin bilden läßt, ehe er sie frißt, und zu diesem Zweck die griechische Conjugation erlernt u. s. w., sind wirklich sehr komisch, wenn auch blos von einer Komik des Verstandes und der Reflexion. Erst ganz am Ende seines Lebens war es Immermann vorbehalten, wenigstens einen Anflug von dieser Poesie zu erhaschen, die sich in der Schönheit offenbart. Das unvollendete Gedicht: „Tristan und Isolde“ (1840) enthält einzelne Züge, die sich an Heiterkeit und Lebenslust den Schöpfungen der besten Dichter an die Seite stellen können. Während sonst die Dichter in der Regel gegen das Ende ihres Lebens verkümmern, raffte Immermann durch unermüdete Anstrengung erst ganz zuletzt alle die einzelnen Funken, die in seinem Gemüth schlummerten, zusammen, um einen, wenn auch nur flüchtigen Glanz der Poesie hervorzurufen.

In der Tragödie konnte man von einem ernsthaften, gewissenhaften Streben Besseres erwarten. Hätte Immermann andere Vorbilder gehabt, als die Schicksalstragöden und den ins Romantische übersehten Shakespeare, so würden seine Stücke zwar nicht wichtiger für die Literatur, aber wenigstens in ihrer Form besser geworden sein. Wie jetzt die Sache stand, sind seine romantischen Tragödien ganz in den Plunder von Müllner, Houwald u. s. w. zu werfen, so sehr er auch diesen Dichtern an Verstand, Bildung und Energie des Charakters überlegen ist. Zu diesen Stücken gehören: Der Prinz von Syrakus (1821), Edwin, das Thal Ronceval, Petrarca (1822), König Perikander und sein Hans (1823), das Auge der Liebe (1824), Cardenio und Celinde (1826), das Opfer des Schweigens (1837). Zwischen die beiden letzten Stücke fällt seine dramaturgische Thätigkeit, die in vieler Beziehung die größte Anerkennung verdient. In den Briefen, die neuerdings aus dieser Zeit von ihm veröffentlicht sind, finden sich sehr lehrreiche Bemerkungen. Immermann legte mit Recht das Hauptgewicht auf das Zusammenspiel, welches bei der Zerstückelung unsrer Dramen durch einzelne virtuose Leistungen vollständig verloren geht. Während der Jahre 1833 — 1837, wo

das Institut aus Mangel an Theilnahme von Seiten des Publicums unterging, hat er in dieser Beziehung Unglaubliches geleistet, und seine norddeutsche Energie und Geduld zeigte sich in um so glänzenderem Lichte, da er von außen her wenig Förderung fand. Trotzdem kann man das Princip, welches er verfolgte, nicht unbedingt billigen. Er glaubte nämlich dem Geschmack des Publicums, welches das Theater eigentlich nur der Zerstreuung wegen besucht, den größern Theil der Zeit zum Opfer bringen zu müssen. Er ließ in den gewöhnlichen Tagen die currenten Stücke geben, ganz in der leichtsinnigen Weise, wie es anderwärts geschah. Dafür concentrirte er seine ganze Thätigkeit auf das Einstudiren einzelner vorzüglicher Stücke, die das Publicum gewissermaßen in eine Feiertagsstimmung versetzen sollten. Aus diesem theatralischen Doppelleben konnte aber nimmermehr jene Einheit der Kunst hervorgehen, die allein die Grundlage eines Nationaltheaters ausmacht. Jene classischen Stücke verlangten jedesmal von dem Schauspieler eine neue Aufgebung seiner Persönlichkeit, die sich in den gewöhnlichen Aufführungen bequem befriedigte. So stand wieder ein ideales Theater dem realen gegenüber; jenes wurde in keiner Weise gefördert, vielmehr herabgesetzt, und dieses sah nach dem Treibhaus aus. Eine wahre Förderung des Theaters kann nur dadurch geschehen, daß eine jede Künstlergesellschaft ihre Kräfte wenigstens vorzugsweise auf ein bestimmtes Genre concentrirt, wie es in Paris auf allen Theatern der Fall ist, wie es Iffland in Berlin bis zu einem gewissen Grade erreicht hatte. Der Verfall des deutschen Theaters schreibt sich gerade von der Universalität und Styllosigkeit seiner Dichter her. Spanische, englische, skandinavische und griechische Formen neben einander, und eben soviel stiltliche Weltanschauungen durcheinander gemischt: — daraus geht kein Styl hervor. So lange die Phantasie ins Grenzenlose schweifen muß, um ihr Ideal zu finden, geht ihr jene Bestimmtheit und Realität ab, deren Mangel jede Kunst unmöglich macht. Wir können in vielen Punkten mit den genialen und poetischen Männern, die Iffland's hausbacken prosaische Manier verspotteten, übereinstimmen, und müssen doch hinzufügen, daß ihr eigenes dilettirendes Herumtastan der Kunst nur schädlich gewesen ist, und daß sie für ihre eigenen Ideen von Iffland sehr viel hätten lernen können.

Das Alles kann kein Vorwurf gegen Immermann sein. Wo die Verwilderung bereits so allgemein eingetreten ist, wie damals in Deutschland, kann man nicht erwarten, daß jeder Versuch augenblicklich das Richtige treffe. Wäre mit ähnlichem Ernst und ähnlicher Hingebung von allen Seiten für das Theater gearbeitet worden, wie es Immermann in seinem beschränkten Kreise that, so hätten sich die Einseitigkeiten einander corrigirt und aus dem Wettstreit der verschiedenen Kräfte wäre das Richtige hervorgegangen. So aber ging jene kurze Blüthenzeit des Düsseldorfer Theaters ohne alles Resultat vorüber.

Wenn Immermann für seine Feiertagsdarstellungen Shakspeare, Calderon,

Goethe, Schiller, Kleist u. s. w. durch einander dem Publicum vorführte, so werden wir an diese widersprechenden Sympathien eben so in seinen Stücken erinnert. Die gleichzeitigen Schicksalstragödien hatten sich in ihre fixen Ideen so vertieft, daß sie darin vollständig aufgingen, und daß ihre Verschrobenheit in gewisser Beziehung wieder den Stempel der Naivetät in sich trug; bei Immermann dagegen fühlt man immer heraus, daß man es mit einem im Grunde verständigen und besonnenen Mann zu thun hat, der über das, was zur Erregung von Mitleid, Furcht und Entsetzen nöthig ist, vielfach nachgedacht hat und nun die Requisite zu solchen Eindrücken mit einer gewissen Anstrengung zusammensucht. In solchen Fällen schützt auch der klarste Verstand und die reifste Bildung nicht vor der grenzenlosesten Thorheit. Nehmen wir z. B. Cardenio und Celinde, die bekannteste unter jenen romantischen Tragödien, so haben wir darin eine Sammlung von abgeschmackten Greueln, die weit über Alles hinausgeht, was Werner oder Hoffmann in ihrer naiven Tollheit erfunden haben. Schon die Wahl des Sujets, das übrigens bereits von Armin in dem ganz verwilderten und sinnlosen Drama: „Halle und Jerusalem“, und noch früher von Tieck in seinem „Liebestrank“ benützt war, zeigt eine Verwilderung des Geschmacks. Daß durch einen eingegebenen Trank ein Liebesgefühl für eine bestimmte Person erweckt wird, mag im Märchen und im romantischen Epos seine Berechtigung haben, im Drama macht es einen lächerlichen Eindruck, und zwar um so mehr, je weniger unsre Phantasie im Uebrigen in die angemessene Stimmung versetzt wird. Wenn nun noch dazu dieser Trank so bereitet wird, daß jene Dame das Herz eines Liebenden ausschneidet, unter Zaubersprüchen verbrennt und die Asche in den Wein thut, so wird der Ekel so groß, daß an eine Spannung nicht mehr zu denken ist, und wenn nachher Gerechtigkeit ausgeübt wird, und um diese herbeizuführen, der ermordete Liebhaber aus seinem Grabe heraufsteigen und der Schuldigen erscheinen muß, so wird dadurch unser beleidigtes Gemüth auf keine Weise befriedigt. Aber mit dieser einfachen Greuelgeschichte begnügt sich Immermann noch nicht. Er mischt eine zweite, eben so greuelvolle Intrigue hinein, die mit der ersten in keinem innern Zusammenhang steht, und die nur die gleiche Katastrophe, eine zweite Geistererscheinung, herbeiführt. Das Alles ist so absurd und dabei mit so viel Kälte und Nüchternheit ausgeführt, daß wir zu der Ueberzeugung kommen, die Tollheiten der Reflexion gehen noch weit über die Tollheiten der Phantasie hinaus. In den übrigen Stücken haben wir ähnliche Greuelscenen. So behandelt „das Opfer des Schweigens“ die bekannte Geschichte aus dem Decameron, die Bürger in seiner Ballade, „Lenardo und Blandine“, bearbeitet hat. In der Katastrophe wird wieder dem Liebhaber das Herz ausgeschnitten und der Liebenden übergeben. Aber die Sache ist im Drama noch viel schlimmer, als in der ursprünglichen Novelle. Die Liebesgeschichte des Boccaccio ist für sinnlich-exaltirte, leidenschaftliche, rücksichtslose Naturen berechnet; Immermann

hat sie aber auf eine reflectirte, gebildete, tugendhafte Gesellschaft übertragen. Die beiden Liebenden sind schuldlos im physischen Sinne dieses Worts, und der Liebhaber fällt, weil er diesen Umstand verschweigt. In ästhetischer Beziehung wird dadurch der widerwärtige Eindruck nur noch gesteigert. Das Theater der übrigen Nationen zeigt uns Verirrungen, die an Wildheit und Zügellosigkeit den geschilderten Nichts nachgeben, aber wir empfinden darin doch immer eine gewisse innere Nothwendigkeit; sie stellen uns die Ausflüsse einer bestimmten, wenn auch schlimmen Denkart dar, die wir bis zu ihrer Quelle verfolgen und vom historischen Standpunkt verstehen können. Hier aber empfinden wir Nichts, als die reine Willkür, die das Abnorme, Entsetzliche und Abscheuliche hervorruft, weil sie das Tragische nicht zu finden weiß.

Es versteht sich von selbst, daß die historischen Stücke unendlich werthvoller sind. Die Geschichte zwingt zu einiger Beschränkung und giebt dem Verstande hinreichenden Stoff zu fruchtbaren Ideen. Immermann's erstes historisches Stück war „Friedrich II.“ (1828). Schon durch die würdige, ernste Sprache, durch die wenigstens in der Intention zu billigende Charakteristik und durch den innern Zusammenhang der Handlung unterscheidet es sich sehr vortheilhaft von den gleichzeitigen romantischen Stücken. Wenn man ihm vorgeworfen hat, daß es in seiner Anlage an Wallenstein erinnert, weil in beiden Stücken eine unsichtbare, unerklärliche geistige Macht, deren man nicht Herr wird, weil sie nirgend eine greifbare Gestalt annimmt, den entschlossenen Willen des Helden zu Boden drückt, so wäre an sich gegen den Werth des Stücks dadurch noch Nichts bewiesen, denn die Aehnlichkeit der sittlichen Motive schließt eine sehr verschiedenartige und eigenthümliche Ausführung nicht aus. Allein der Uebelstand liegt in einem andern Punkte. Immermann hat sich später gegen die Hohenstaufentragödien überhaupt ausgesprochen, weil der Streit zwischen Kaiserthum und Papstthum für uns etwas blos Historisches sei und kein lebendiges Interesse mehr erregen könne. Nun steht aber von allen Ideen, welche das Mittelalter verarbeitet hat, keine unsrem gegenwärtigen Bewußtsein so nahe, als der Conflict zwischen kirchlicher und weltlicher, zwischen supranaturalistischer und realistischer Gesinnung, und wir können keine Form finden, in welcher dieser noch immerfort sich erneuernde Conflict einen so angemessenen poetischen Ausdruck annimmt, eine so klare und geordnete Perspective zuläßt, als jener Kampf des Ghibellinismus gegen die Hierarchie, in welchem beide Principien ihre volle Kraft concentrirten. Der Mangel liegt nicht im Stoff, sondern im Dichter. Immermann ist nicht im Stande gewesen, sich die kirchliche Gesinnung als Leidenschaft zu denken, eben so wenig wie bei ihm der Haß gegen diese Gesinnung zur Leidenschaft geworden ist. Aber nur in dieser Leidenschaft, nur in diesem Haß gewinnen diese Ideen diejenige Gestalt, die sie zu einer poetischen Darstellung berechtigt. Wenn man die Bluth der Religiosität und den Hochmuth des Selbstbewußtseins, der durch das Boll-

gefühl der äußerlichen Macht zum Uebermaß geführt wird, nur in ihren oberflächlichen Erscheinungen verfolgt, sie wol gar mit historischem Pragmatismus zerlegt, so kommt ein Rechenexempel des Verstandes, aber nicht eine freie Poesie, die sich des allgemeinen Gefühls bemächtigt, dabei heraus, und die großen geschichtlichen Gegensätze verkümmern in psychologischer Kleinrämerei. An diesem Mangel an Intensivität in der Leidenschaft gehen alle unsre Hohenstaufenstücke zu Grunde. Freilich würde ein Dichter, der noch selber in den Gegensätzen befangen, der noch selber ein Fanatiker für das eine oder das andere der beiden Principien ist, noch weniger geeignet sein, dem Stoff seine objective Gestalt zu geben, aber durchgemacht muß er das Gefühl haben, wenn er es durch Darstellung überwinden will. Unsrer skeptische Vermittlungsfucht bringt keine historische Größe zu Stande.

Noch verwirrt sind die historischen Motive in dem „Trauerspiel in Tyrol“, welches in demselben Jahre, 1828, erschien. Vielleicht angeregt durch das Beispiel des Tell, hat Immermann eine große Menge localer Schilderungen zusammengehäuft, tyroler Volkslieder u. s. w., und die verschiedenartigsten Charaktere in dem Kampf gegen die französische Unterdrückung vereinigt; aber seine zeretzende Reflexion verdirbt ihm das Spiel. Ganz abgesehen von den theatralischen Ungeschicklichkeiten, deren dieses Stück seiner historischen Ausbreitung wegen eine übertriebene Masse enthält, fehlt ihm das Auge für die objectiven Verhältnisse. Er hat über die tiefere Bedeutung des Kampfs zwischen dem gebildeten Kaiserreiche und der naturwüchsigigen Volkskraft vielfach nachgedacht, und verfällt nun in den Fehler, dem selten einer unsrer modernen historischen Dichter entgeht, dieses Nachdenken aus seiner eigenen Seele in die Seele der handelnden Person zu verlegen. Er läßt den französischen General über den großen Sinn des Kampfes reflectiren, wie ein deutscher Philosoph, und er läßt den schlichten tyroler Bauer mit ähnlichen Reflexionen antworten. Dieser Zeretzungsproceß hebt nicht nur den gesunden Organismus der Charaktere auf, deren Gegensatz wenigstens ein sehr poetischer genannt werden muß, wenn wir auch an seiner dramatischen Berechtigung zweifeln, sondern er verwirrt auch das Gefühl des Publicums. Das deutsche Volk hat gegen die übermüthigen, frechen französischen Eroberer ein sehr gesundes und gerechtes Gefühl des Hasses gehegt, und wenn das Volk in seinem richtigen Instinct sie todtschlug wie tolle Hunde, so war das ganz in der Ordnung. Wenn uns der Dichter die Eroberer von dieser Seite gezeigt hätte, ungefähr wie Kleist in seiner „Hermannschlacht“, so konnte er sie im Einzelnen so liebenswürdig und geistreich schildern, wie er Lust hatte, unser Gefühl hätte er dadurch nicht verwirrt. So aber sehen wir ein verwickeltes Raisonement auf beiden Seiten, über das wir erst tiefer nachdenken müssen, um zu einem reifen Urtheile, zu einem klaren und sichern Gefühle zu kommen. Dadurch schleicht sich ein durchaus nicht beabsichtigter ironischer Zug in die Handlung ein.

Gofer selbst weiß nicht, was er eigentlich will, und wir wissen es auch nicht, obgleich ein Cherub persönlich auftritt, um ihm das bereits weggeworfene Schwert des Volksaufstandes wieder zu übergeben. Börne hat in seiner vortrefflichen Recension ganz richtig herausgefunden, daß eigentlich die ehrgeizigen Pfaffen die Maschinisten des Stückes sind, daß nur sie sich ihre Absichten und Zwecke klar gemacht haben. Sonderbarer Weise wirkte aber diese Kritik so auf den Dichter ein, daß er bei der spätern Ausgabe des Drama's, 1833, in welcher viele einzelne Uebelstände beseitigt sind, gerade dieses ironische Moment noch verstärkte. Er läßt uns nämlich hinter die Coulissen des Wiener Cabinets blicken, und wir erkennen da jenen jesuitischen Geist, der die edelste Aufopferung der Menschen zu kleinlichen Mitteln herabsetzt. So vollkommen das in der Geschichte begründet sein mag, und so viel klarer es uns den Sinn der Handlung erscheinen läßt, so hebt es doch alle tragische Wirkung auf, denn mit einem Volke, welches sich von seinen Großen am Narrenseile herumziehen läßt, können wir wol noch Mitleid haben; allein wir können nicht mehr dafür warm werden, und so macht seine Aufopferung einen widerrärtigen Eindruck. Es hätte nur noch gefehlt, daß Zimmermann auch die positive Seite dieser Machiavellistischen Politik ins Auge gefaßt und sich in ein gewisses historisches Interesse dafür hineinreflectirt hätte. Wenn man die neueren Dramen erwägt, in denen Ludwig XI., Richelieu und ähnliche Verstandespolitiker zu Helden der Handlung gemacht werden, und das anerkennende Urtheil, welches nachträglich die Weltgeschichte über ihre Thätigkeit gefällt hat, für ihre wirkliche Erscheinung anticipirt wird, so muß man einsehen, daß dieser Abweg nicht allzu fern lag.

Die nämlichen Betrachtungen lassen sich an die letzte historische Tragödie Zimmermann's anknüpfen, die von allen seinen dramatischen Werken das bedeutendste ist: Alexis (1832). Die Geschichte des Don Carlos ist hier nach Rußland verlegt, aber unsre Theilnahme wird nicht mehr für den leidenden Sohn, sondern für den erzürnten Vater in Anspruch genommen. Es liegt in dieser Wendung ein Irrthum über das Verhältniß des dramatischen Eindruckes zum historischen Eindruck, der sehr charakteristisch für unsre neuere Dichtung ist. Wir alle wissen bereits aus der Schule, daß Czar Peter ein großer Mann war, und daß die barbarische Art und Weise, in welcher er seine großen Entwürfe ins Werk setzte, uns in der Bewunderung seiner gigantischen Thätigkeit nicht stören darf. Wenn er eine größere Freude am Kopfabschlagen hatte, als unsrer Humanität bequem ist, und wenn er bis in seine Späße herunter den willkürlichen russischen Herrscher nicht verlängern konnte, so verschwinden diese kleinen Uebelstände, wenn wir seine kolossale Gestalt aus der historischen Perspective betrachten. In dem engen Rahmen eines Drama's ist es aber nicht möglich. Was vor unsren Augen vorgeht, beurtheilen wir nach den uns einwohnenden sittlichen Gesetzen, und die Erinnerung, daß der Held, der vor unsren Augen

eine Barbarei begeht, im Uebrigen ein ausgezeichnete und verdienter Mann war, kann uns nicht bestechen. Wenn trotzdem seine Handlungsweise mit unsrer Vorstellung von einem großen und edlen Charakter in Einklang gesetzt, wenn sie unsrem persönlichen Gefühl verständlich gemacht werden soll, so kann dies nur dadurch geschehen, daß der Dichter ihn idealisirt, d. h. daß er unser Bewußtsein über die Berechtigung seines Charakters im Verhältniß zu seiner Zeit und seiner Bestimmung, das auch leidenschaftliche Uebertreibungen entschuldigt, weil in ihnen zugleich seine Stärke liegt, in das Bewußtsein des Helden verlegt; dadurch wird aber weder der Geschichte noch dem Drama gedient. Auf eine ganz ähnliche Weise hat Laube in seinem „Prinz Friedrich“ und in seinen „Karlschülern“ historische Urtheile zum Schaden der innern dramatischen Wahrheit anticipirt. Wenn der Herzog von Württemberg den jungen Dichter, der sich nicht seinen pedantischen Regeln fügen will, verfolgt, und wenn König Friedrich Wilhelm I. seinen großen Sohn als Empörer gegen die Subordination auf das Schaffot schicken will, so wird unser natürliches Gefühl dadurch empört und steht ganz entschieden auf Seite des Genius, auf Seite des Verfolgten. Nachher kommt allerdings die Verstandesreflexion hinzu, und wir sagen uns, daß auch die andere Seite ihre Berechtigung hat, daß die eiserne Zucht, die strenge, fast pedantische Gesellichkeit eines Friedrich Wilhelm nothwendig waren, um einen im Werden begriffenen Staatsorganismus zu consolidiren, und daß, wenn wir diesen Geist im Ganzen als nothwendig begreifen, wir auch seine Folgen im Einzelnen ertragen müssen. Das alles ist ganz richtig. Aber wenn wir dann weiter gehen, wenn wir dem strengen Vater ein Bewußtsein über seinen Beruf verleihen, und ihn den einzelnen Fall mit kalter Reflexion unter die allgemeine Regel subsumiren lassen, so heben wir dadurch die Wahrheit auf, ohne daß diese Fiction unsrem Gefühl zu Gute kommt. Denn wenn eine leidenschaftliche Natur, die im Uebrigen an ihrem Plage ist, im einzelnen Falle zu roher Gewaltthat verleitet wird, so müssen wir das gelten lassen; wenn aber die Rohheit aus einer philosophischen Reflexion hergeleitet wird, wenn der Held mit weinenden Augen seine Grenelthat begeht, weil er es für seine Pflicht hält, so werden wir empört, und mit Recht, denn der kategorische Imperativ ist unpoetisch und vorzugsweise undramatisch, weil die Poesie nur an der Totalität des Menschen, nicht an Abstractionen ihre Freude haben kann. Wenn also Zimmermann seinen Peter den Großen in seinen Formen humanisirt und alle Spuren seiner wilden, halbbestialischen Natur sorgfältig ausgeilgt hat, so ist diese Metamorphose nur auf den Verstand, nicht auf das Gefühl berechnet. Wir können die Empfindung nicht los werden, daß die hohe Verstandes- und Gefühlsbildung des Helden, die sich zuweilen bis zu Subtilitäten verfeigt, der naturwüchsigem rohen Kraft seines Handelns widerspricht. Denselben Fehler haben wir an den neuesten englischen Dramatikern gerügt, die gern den Charakter eines Hamlet

und den eines Richard III. verschmelzen möchten. Sehen wir aber von dieser krankhaften Anlage ab, so können wir dem Stück in vieler Beziehung unsere warme Anerkennung nicht versagen. Die Sprache ist ernst und würdig, die Charaktere gewissenhaft ausgeführt und wenigstens in einzelnen Momenten die poetische Intention zum vollsten dramatischen Leben durchgebildet. Es ist darum zu bedauern, daß Immermann sich nicht zu einer größern Concentration hat entschließen können. Die Form einer Trilogie ist für unser Theater unbrauchbar; und doch ist von den drei Theilen des Gedichts keiner zu entbehren, am wenigsten der letzte, in dem an dem Helden poetische Gerechtigkeit ausgeübt wird. Der stolze Selbstherrscher, der überall das Geschick mit klarem Bewußtsein nach seinem eisernen Willen zu lenken glaubte, muß erkennen, daß er der Spielball des gemeinsten Ehrgeizes gewesen ist. Ob es möglich sein würde, durch Zusammenziehung und Ausmerzung das Stück für unser Theater zu gewinnen, lassen wir dahin gestellt sein. Schon die metrische Form des letzten Theils würde einem solchen Unternehmen große Schwierigkeiten in den Weg setzen. Dennoch wäre um der einzelnen, meisterhaft ausgeführten Szenen willen die Sache des Versuchs werth.

Uebrigens finden wir diese Vorliebe für große energische Naturen, die mit der Welt ein frevelhaftes Spiel treiben, weil sie keinen Gegenstand finden, den sie achten können, auch in Immermann's Gedichten wieder, wo unter Anderem Napoleons Schatten mit bitterem Hohne Gott zur Rechenschaft zieht, daß er ihn gestürzt habe um der armseligen Zwerge willen, die so gemein sind ihn zu bewundern, obgleich er sie mit Füßen getreten hat. Deutlicher konnte der Conflict im Innern des Dichters selbst nicht ausgedrückt werden.

Sehr hochfliegende Pläne hat der Dichter mit seinem „Merlin“ gehabt (1831), einer weltumspannenden mystisch-satyrischen Tragödie nach dem Vorbild des Faust. „Merlin sollte die Tragödie des Widerspruchs werden. Die göttlichen Dinge, wenn sie in die Erscheinung treten, zerbrechen, decomponiren sich an derselben. Selbst das religiöse Gefühl unterliegt diesem Gesetz. Nur binnen gewisser Schranken wird es nicht zur Caricatur, bleibt dann aber auch freilich jenseit der vollen Erscheinung stehn. Will es in diese übergehn, so macht es Fanatiker, Bigotte. Ich zweifle, daß irgend ein Heiliger vom Lächerlichen sich ganz frei gehalten hat. Diese Betrachtungen faßte ich im Merlin sublimirt, vergeistigt. Der Sohn Satans und der Jungfrau, andachttrunken, fällt auf dem Wege zu Gott in den jämmerlichsten Wahnsinn.“ — Trotz dieser hohen Intention und trotz der mannichfaltigen Anspielungen, die alle irgend nennenswerthen Fragen der damaligen Literatur und Sitte berühren, zum Theil nicht ohne Geist, erregt das Gedicht seiner absoluten Formlosigkeit wegen die entschiedenste Langeweile. Aber es ist charakteristisch für den Uebergang zur jungdeutschen Auffassung des Lebens, zu jener Poesie des Contrastes, die in ihren Irrfahrten nicht nach einem bestimmten, festen Ziele

strebt, sondern sich im traurigen, leeren Gefühl der Ungewißheit und Unsicherheit befriedigt.

Indem wir nun zu denjenigen Werken übergehen, die ganz in die jungdeutsche Richtung gehören, und die einen viel größeren Einfluß ausgeübt haben, als seine früheren Schriften, müssen wir noch nachträglich einige Züge aus seinem Leben anführen, die zum Verständniß derselben gehören. Immermann hat die Feldzüge des Freiheitskrieges mitgemacht, und nach demselben, also schon in einem reifern Alter, die Universtät bezogen. Bei unsrer Einrichtung des Studentensystems ist das ein Nachtheil. Der vorübergehende Mummenschanz desselben, an dem freilich viele weiche und träge Gemüther untergehen, übt auf gesunde Naturen eine erfrischende Wirkung, wenn sie ihn in der richtigen Zeit durchmachen. Ist man aber schon reifer, so entsteht durch das Verhältniß zu diesem Mummenschanz, dem man doch nicht ganz entgehen kann, leicht eine schiefe Stellung zum Leben überhaupt. Namentlich gilt das von den Jahren nach den Freiheitskriegen, wo die Studenten ihrer Auffassung von der Politik, Religion und Sitte eine ungehörliche Wichtigkeit beilegte, und diese Wichtigkeit hinter symbolischen Maskenspielen versteckten. Die meisten Schriftsteller und Staatsmänner aus der damaligen Generation haben die Irrationalität ihrer ersten Bildung nie ganz loswerden können, weil man die Ideale einer reifern Jugend nie ganz in das Gebiet der Träume zurückweisen kann. Bei Immermann ereignete sich das Entgegengesetzte. Seine reflectirte, eigensinnige, jeder Disciplin abgeneigte Natur machte ihm die naive Redseligkeit der damaligen Begeisterung verhaßt. Die Brutaltäten einer Burschenschaft veranlaßten ihn zu dem ganz commentwidrigen Einfall, die studentische Fehde ins literarische Gebiet hinüberzuziehen. Er veröffentlichte eine kleine Schrift: „Ueber die Streitigkeiten der Studirenden in Halle 1817“, die auf dem Wartburgfest öffentlich verbrannt wurde. Ein solches Ereigniß, so wenig Berücksichtigung es vom Standpunkt der absoluten Vernunft verdient, übt doch auf das Gemüth eine sehr nachtheilige Wirkung aus. Man mag sich noch so sehr sagen, daß man nur von der Dummheit und von dem Abergwitz verurtheilt worden sei, die Verstimmung und Bitterkeit der isolirten Stellung bleibt und macht ungerecht gegen die positiven Seiten, die auch hinter jenen aberwitzigen Formen versteckt sind, so wenig sie dem abstracten Verstand offenbar werden. Es ist namentlich für den Dichter eine sehr unglückliche Bildung, wenn er in den Jahren, wo sonst alle Welt gläubig ist, gegen die herrschende Begeisterung der Menge in eine feindselige Opposition treten muß. Diese Verstimmung konnte Immermann bei der einseitigen juristischen Beschäftigung seiner späteren Jahre (er war Landgerichtsrath in Düsseldorf) nicht corrigiren, weil sein Amt mit seinen Idealen Nichts zu thun hatte, und weil er nicht wie Hoffmann an einer bestimmten Kunst, die er vollständig beherrschte, neben diesem Geschäftsleben für sein Herz die hinreichende Nahrung fand. So finden wir denn in seinem Romane „die

Epigonen“ (1835) diese allgemeine Verstimmung in der Seele des Dichters so vorherrschend, daß die ganze Welt, die er anschaut, eine trübe und düstere Färbung annimmt.

Der Roman hat eine directe Beziehung zu „Wilhelm Meister“. Wie dieser, stellt er sich die Aufgabe, die gute Gesellschaft der damaligen Zeit in ihrer Totalität zu schildern. Fast die sämtlichen Personen des Wilhelm Meister treten wieder auf, in ganz unbedeutenden Verkleidungen, aber jede mit einem häßlichen, entstellenden Zug im Gesicht, der ihr das Ansehen einer Frage giebt. Auch der Goethe'sche Styl der späteren Periode findet sich wieder, nur gemischt mit Jean Paul'schen Formen, die Zimmermann in seinen früheren novellistischen Versuchen („die Papierfenster eines Eremiten“, 1822, u. s. w.), Versuche, die ihrer gänzlichen Werthlosigkeit wegen keine weitere Erwähnung verdienen, ausschließlich angebaut hatte. Wir müssen gestehen, daß wir nicht leicht ein Werk kennen, welches so entschieden zur Travestie herausfordert, als Wilhelm Meister. Man darf die kleinlichen Züge nur durch etwas stärkere Striche hervorheben, um eine Caricatur daraus zu machen. Aber Goethe's Hauptverdienst hatte eben darin bestanden, daß er das nicht gethan, daß er sich vielmehr in dieser, freilich nicht ganz musterhaften Welt mit jener lebensvollen Heiterkeit und jener anmuthigen Würde bewegte, die der Ausfluß vollendeter Bildung ist. Ein reines Dichterauge verklärt auch die unbedeutenden Gegenstände, indem es sie anschaut; wenn man aber die nämlichen Gegenstände durch ein trüb gefärbtes Glas betrachtet, so entsteht eine Welt daraus, von der man nicht begreift, warum sie der Dichter überhaupt darstellt.

Ähnlich wie die „Ritter vom Geist“, als deren Vorläufer man ihn betrachten kann, soll der Roman die Gebrochenheit der damaligen Zustände in der Gebrochenheit der einzelnen Charaktere analysiren. Er hat es fast ausschließlich mit Personen zu thun, die mit einem Fuß bereits im Irrenhaus stehen. Entweder wissen sie überhaupt nicht, was sie wollen, und schweben dieser Ungewißheit wegen in einer beständigen qualvollen und langweiligen Angst, oder sie sind vollständig in eine fixe Idee verloren. Wenn Zimmermann einmal einen Charakter in die Scene führt, bei dessen erster Erscheinung man aufathmet, indem man hofft, dieser werde sich doch endlich benehmen, wie verständige Menschen sich zu benehmen pflegen, z. B. Hermann's Onkel, oder selbst Medon, so wird man sehr bald belehrt, daß diese gebildete Außenseite nur der Deckmantel für eine übermenschliche innere Fäulniß ist. Ich kenne kein poetisches Werk, in dem sich die gänzliche Hoffnungslosigkeit in so wüsten und greulichen Bildern ergeht; man ist froh, wenn nur irgend eine der Personen beseitigt ist, sei es auch im Irrenhaus oder im schmutzigen Selbstmord. Der Held freilich bleibt übrig und heirathet zuletzt ein vortreffliches Mädchen, aber das ist ein schlechter Trost, denn gerade er ist unter allen mithandelnden Personen die unerträglichste. Man stelle

sich Wilhelm Meister vor, nehme ihm den besten Zug seines Charakters, die empfängliche, gläubige, andächtige Hingebung an jede Form der Erscheinung, und ersetze diesen Zug durch den des hochmütigsten Dünkels, so hat man den Herrmann der Epigonen, das Ideal Immermann's, den Vater der Ritter vom Geist.

In der charakteristischen Darstellung einzelner Seiten des menschlichen Lebens, namentlich seiner Schattenseiten, hat der Roman vieles Verdienst und ist darin mit den Werken der neuesten englischen Novellisten zu vergleichen, die von einer ähnlichen trübseligen Stimmung ausgehen. Die Hauptsache bleibt aber doch, daß wir ihn nicht als ein Kunstwerk, sondern als ein Naturproduct betrachten, aus dem wir die falschen Götzenbilder der damaligen Bildung erkennen und uns an ihnen ein warnendes Beispiel nehmen können. Es ist darin concentrirt, was wir in der „Wally“, der „Seraphine“, dem „jungen Europa“ von Laube, dem „Haus Dusterweg“ von Wilibald Alexis und ähnlichen Dichtungen zerstreut suchen müssen. Wenn viele von den gleichzeitigen Novellen von Tieck mit gleicher Bitterkeit den Geist des Zeitalters bekämpfen, so ist doch ein gewaltiger Unterschied darin. Tieck geht in seiner Polemik immer von einem sehr bestimmten übersichtlichen Gesichtspunkt aus, und so einseitig und unhaltbar dieser auch in vielen Fällen sein mag, wir wissen doch stets warum wir uns eigentlich an dem Zeitalter ärgern sollen. Bei Immermann aber fehlt uns jeder Anhaltspunkt, der den Dichter von seinem Gegenstande unterscheidet, und wir kommen uns vor, wie in der Gesellschaft jenes Tollen, der seinen Mittollen wegen der Einbildung verachtete, Gott der Sohn zu sein, weil er selber als Gott der Vater von der Unhaltbarkeit dieser Prätension überzeugt sein mußte.

In dem letzten Roman: „Münchhausen“ (1838—1839) findet sich ein sehr wesentlicher Fortschritt. Immermann hat sich in der Welt umgesehen und gefunden, daß es noch eine Stelle gebe, die von der allgemeinen Lüge, Heuchelei, Ohnmacht und Bahnvichtigkeit unberührt geblieben sei. So stellt er nun sein neues Gemälde aus zwei Bildern zusammen, in deren einem aller Schatten, in dem andern alles Licht concentrirt wird. Der Wahnsinn und die Föhlheit des Zeitalters hat sich zu einer einzelnen Figur verdichtet, und eben so der Rest von Naturkraft, der in unsrer Welt noch übrig geblieben ist. Münchhausen ist die Incarnation des modernen Lügengeistes. Er hat aber mit seinem angeblichen Vater nicht die geringste Familienähnlichkeit. An dem wirklichen Münchhausen, wie in höherm Grade an Fallstaff, erfreut uns die vollständige Freiheit, Unbefangenheit und Behaglichkeit, mit der die Heiligthümer der Welt zum Spiel herabgesetzt werden, und der unverwüßliche Humor, mit dem man sein eigenes Nichts erträgt. Von diesem Behagen ist bei dem jüngern Münchhausen keine Spur. Er strengt sich zu den unerhörtesten Erfindungen an, aber diese sind so wenig komisch, wie es die bloßen Combinationen des Wizes überhaupt sein können; man muß seine Aufmerksamkeit zusammennehmen, um ihnen zu folgen, und wird dabei sehr bald

abgespannt und gelangweilt. Er ist nicht unbefangen, sondern in einer beständigen Angst; seine Tollheit ist von einem nüchternen Ragenjammer nicht nur begleitet, sondern stets unzertrennlich damit verbunden. Die Einfälle sprudeln nicht unerwartet mit lebendiger Frische hervor, sondern sie werden mit einer unerträglichen Breite ausgeführt und wiederholen sich beständig; man kann nicht darüber lachen, denn für den Spas sind sie zu trocken, man findet aber auch keinen Grund, mit dem Helden darüber zu rechten, denn dazu sind sie wieder zu lustig und zu unbestimmt. Münchhausen ist keine concrete Gestalt, sondern eine Abstraction, und als solche poetisch nicht darstellbar. Aber auch die anderen häßlichen Personen, die weniger Universalität beanspruchen, sind eben so trübseltig und langweilig. Ihren Narheiten fehlt jener verklärende Sonnenglanz, in dem wir auch das Unstünige mit Heiterkeit hinnehmen. Um zu verstehen, was wir meinen, vergleiche man z. B. den Karl Buttervogel mit seinem Vorbild Sancho Pansa, oder mit irgend einer Figur von Dickens, z. B. mit Svideller. Der nämliche Mangel an Humor und Plastik macht auch die satyrischen Anspielungen auf gleichzeitige literarische und politische Erscheinungen ungenießbar, obgleich einzelne Einfälle der Anlage nach ganz vortrefflich sind. Ueberhaupt kann man nicht sagen, daß dieses ganze satyrische Gemälde ohne Geist und Verstand ist, aber es ist ohne Poesie, und das ist schlimmer.

Desto verdienter ist das Lob, welches man der andern Partie des Romans wol ziemlich allgemein hat zu Theil werden lassen. Die idyllische Zeichnung des westphälischen Hoffschulzen ist ein Meisterstück und zeigt, was Immermann hätte leisten können, wenn er sich aus seinen ewigen unfruchtbaren literarischen Beziehungen hätte losreißen und zur unbefangenen Beobachtung der Natur und des Menschenlebens wenden wollen. Der Hoffschulze ist ein Resultat aus bestimmten Anschauungen, an denen Immermann Freude gehabt, und die ihn befähigt haben, ein Ideal zu gestalten. Denn ein wirkliches, poetisch ausgeführtes Ideal ist es, nicht blos eine Handzeichnung nach der Natur: in jedem Zuge Leben und Bewegung, überall die gleiche Consistenz und Uebereinstimmung, die nicht blos auf künstlicher Reflexion beruht. Diese Verbindung von scharfem Verstand und wildem Aberglauben, von humoristischer Drolligkeit und von tragischer Energie, von gesundem Gefühl und von starrer Befangenheit in Vorurtheilen, ist eine Composition, die man nicht genug rühmen kann und die man dreist den größten Charakterbildern an die Seite stellen darf, die je ein deutscher Dichter erfunden hat. Leider verfällt Immermann zum Schluß in den Fehler, der die meisten seiner Compositionen charakterisirt. Als die romantische Illusion des Behmgerichts durch die Einmischung der prosaischen Polizei aufgehoben wird, legt er seinem Helden Reflexionen über dieses Institut in den Mund, die an sich sehr richtig, scharfsinnig und weise sind, die aber dem Charakter widersprechen. Ein Mann, der so klar und verständig über die historische Bedeutung und das Wesen dieser unter mysti-

schen Formeln nur schwach versteckten Selbstregierung des Volkes reflectirt, kann nicht in den mystischen Formeln so bis zum Fanatismus aufgehen, wie wir es von dem Hoffschulzen hören müssen. Diese innere Wiedergeburt des Mannes giebt zwar dem Gedicht einen sehr artigen Abschluß, aber sie ist gegen Wahrheit und Natur.

Es ist nicht zu läugnen, daß dieses an sich schon sehr schöne Bild durch den Contrast eine noch viel hellere Beleuchtung gewonnen hat; es erquickt uns, wie den Durstenden in der Wüste eine plötzlich hervorsprudelnde Quelle auf grüner Dase, wenn wir aus der schrecklichen Wüste der Münchhausenschen Wizeleien in diesen üppigen, frischen Naturwuchs übergehen. Das Idyll bedarf überhaupt eines Gegensatzes, um mit der richtigen Empfindung aufgenommen zu werden, wenn dieser Gegensatz auch nur in dem Bewußtsein des lesenden Publicums liegt. Auf der andern Seite werden wir aber durch die beständigen Beziehungen zu der Münchhausenschen Welt in unsrer Andacht gestört. Das hübsche Mädchen in dem Hause des Hoffschulzen, an dem wir im Anfang so warmes Interesse nehmen, verwandelt sich in ein Gespenst, wenn es sich als die Tochter Münchhausen's und des Fräuleins von Schnickschnacksnurr herausstellt, und wir werden diesen gespenstlichen Eindruck nicht los, auch wenn die Bedenlichkeiten des jungen Grafen gegen diese unheimliche Verbindung zuletzt beseitigt werden.

Mit diesem Idyll ragt Immermann bereits über die jungdeutsche Periode heraus und in jene Periode hinein, in welcher man den Skepticismus und die Blaftheit des Epigonthums durch gewaltsame Rückkehr zur Natur zu überwinden suchte. Sein Beispiel hat nach dieser Richtung hin Epoche gemacht. Zwar war der „Bauernspiegel“ von Jeremias Gotthelf schon zwei Jahre früher erschienen (1836), aber es dauerte lange, ehe er in Deutschland bekannt wurde, und die Schwarzwälder Dorfgeschichten erschienen erst 1843. Zwar glauben wir keineswegs, daß mit dieser freiwilligen Rückkehr zur Beschränktheit Alles gethan ist. Die Dorfgeschichten werden nur dann einen dauerhaften, segensreichen Einfluß auf unsre Literatur ausüben, wenn wir uns aus der Anschauung einfacher und bestimmter Gestalten die Kunst aneignen, überhaupt bestimmte und lebendige Gestalten zu zeichnen, und diese Kunst, die uns durch die zersezende Reflexion der letzten Jahre fast gänzlich verloren gegangen ist, alsdann auf Gegenstände übertragen, die unsrem Denken und Empfinden näher stehen, als das Stilleben entlegener Hinterwälder. Aber wenn wir diesem Genre auch nur ein vorübergehendes Bürgerrecht einräumen, so ist damit doch schon ein sehr bedeutender Schritt geschehen, und es sind einzelne Gestalten und Bilder daraus hervorgegangen, die das Genre selbst überdauern werden.

Zum Schluß machen wir noch auf Immermanns „Memorabilien“ aufmerksam, die gleichfalls im letzten Jahre seines Lebens erschienen und die leider nur bis zum Jahre 1843 fortgeführt sind. Es sind die geistreichsten und treffendsten

Bemerkungen über das Wesen der damaligen Bildung darin enthalten, und wir lernen einen Dichter, dessen Werken wir nur eine sehr bedingte Anerkennung zu Theil werden lassen konnten, als Mann von Charakter, Geist, Herz und Bildung ehren und schätzen.

Die Concertsaison 1851—52 in Leipzig.

1.

Auch diesmal dürfen wir mit Stolz zurückschauen, theils wegen der vielseitigen Genüsse, welche durch die Sorgfalt der Direction geboten wurden, theils wegen der ernsthaften und hingebenden Theilnahme des Publicums. Die letztere ist nicht hoch genug anzuschlagen, denn es gehört ein hoher Grad von Interesse dazu, durch die übermäßige Menge von verschiedenartigen musikalischen Aufführungen mit gleicher Kraft auszudauern. Zwei und zwanzig große Concerte im Gewandhause, neun des Musikvereins Ceterpe, dazu eine nicht geringe Anzahl von Extracconcerten; welche Stadt Deutschlands vermöchte eine gleiche Summe aufzuweisen? Und doch ist im Verhältnis zu den früheren Jahrgängen eine Mäßigung eingetreten, da seit zwei Jahren die Concerte der reisenden Virtuosen gänzlich weggefallen sind. Unsr Stadt bietet diesen altmodischen Wandervögeln keine Anziehungspunkte mehr. Das Publicum, seit Jahren daran gewöhnt, in den Abonnementsaufführungen die besseren Künstler der ganzen Welt zu hören, verschließt Herz und Bbeutel hartnäckig allen Lockungen dieser streichenden, hämmernenden und singenden Sirenen. Man ist endlich müde geworden, leere Kunstfertigkeit zu bewundern, und die allgemeinere Verbreitung der Technik hat die mystische Ehrfurcht vor dem Virtuosenenthum aufgehoben. Möchte doch ein zweiter Uebelstand sich eben so leicht heben lassen: die übertriebene Neigung des Publicums zu allerhand uninteressantem Gesang. Die diesjährige Praxis der Gewandhausconcerte hat nur zu deutlich die Gebrechen an den Tag gebracht, an denen unsre Gesangskunst leidet. Man hat von allen Enden die singenden Künstler herbeigezogen, aber nur wenige unter ihnen zeigten sich des hohen Namens werth, der ihnen durch eine liebedienersche und kenntnißlose Kritik beigelegt war. Der frühere Gebrauch, eine oder höchstens zwei Sängerinnen für die Saison fest anzustellen, bot zwar weniger Abwechslung dar, allein er hatte das Gute für sich, daß die Directionen mit größerer Sorgfalt bei dem Engagement der Künstlerinnen zu verfahren genöthigt waren, daß außerdem der Dirigent mit ihnen ein besseres Programm verabreden konnte, und deshalb mehr Planmäßigkeit und innere Uebereinstimmung in die Aufführungen hineingetragen wurde. Es wäre ungerecht, die gerügten Uebelstände allein auf die Direction wälzen zu wollen. Der Mangel