



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Necker, Moritz: Schweizer Dichter

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

wills auch gewähret sein und so haben, und mein Wille soll hierin geschehen, Amen! Denn dieser mein Wille sucht die Ehre des göttlichen Namens, nicht meine Ehre noch Lust."

Wir haben hier einen höchst merkwürdigen psychologischen Fall. Myconius bezeugt ausdrücklich, daß dieses Schreiben eine so mächtige Wirkung auf ihn ausgeübt habe, als ob der Ruf: „Lazare, komm heraus!“ vor ihm erklingen wäre. In der That erholte er sich und konnte von neuem fast alle Obliegenheiten seines Amtes, sogar einschließlicly der Visitationsreisen, erfüllen. Selbst die Stimme, die er schon eingebüßt hatte, fand sich wieder. Auch überlebte Myconius wirklich Luther um sieben mal sieben Tage, wie es Paul Eber genau ausgerechnet hat. Sein Schwanengesang war ein Brief über das Reformationswerk an seinen Kurfürsten, der ihm eingehend und voller Anerkennung antwortete. Der Antwort war noch folgender „Zettel“ beigelegt: „So seind wir auch gnediglich genaigt, do sich je der Balh nach dem Willen Gottes mit euch zutragen würde, das Ir von diesem Sammertalh schaiden mustet, euer Weib unnd Kinder inn gnedigen Bevelh zu habenn. Wolten wir euch gnediger Maynung auch nit bergenn. Datum ut in literis.“

So über das Schicksal nicht nur der von ihm mitbegründeten Kirche, sondern auch der Lieben, die ihm im Leben am nächsten standen, beruhigt, schloß er am 7. April 1546 die Augen. Ganz Thüringen und alle Städte, die die Segnungen seines Wirkens erfahren hatten, trauerten um seinen Tod. Der berühmte neulateinische Dichter Johannes Stigelius, celeberrimus sui temporis poeta, wie ihn Lommatzsch nennt, die Zierde der Universität Sena als ihr erster Professor der Beredsamkeit, verfaßte auf ihn eine lateinische und eine griechische Grabchrift. Die beste hat er sich selbst durch sein Leben gesetzt. In der Kirchengeschichte nimmt Myconius einen ehrenvollen Platz ein; er war „eine bedeutende reformatorische Autorität weit und breit.“



Schweizer Dichter



eit dem Hingange Gottfried Kellers hat sich alle Verehrung, die man für den großen Züricher hegte, auf das Haupt seines Landsmannes Conrad Ferdinand Meyer vereinigt. In unsern litterarisch so bewegten Tagen stehen diese zwei Dichter einzig über den Parteien, und doch will jede Partei ein gut Teil von ihnen für sich beanspruchen. Wie fremd Meyer auch allem Naturalismus ist, so ist er doch bisher von dem Schicksal Paul Heyßes verschont geblieben, von den

Naturalisten in ihrer bekannten Art angegriffen zu werden. Die Neutralität, unter deren Schutze der Schweizer politisch steht, scheint sich auch auf das Reich der Litteratur zu erstrecken. Im Namen Kellers glauben jedoch die Naturalisten für ihre Grundsätze Propaganda machen zu dürfen, ihn erklären sie für ihren Parteimann, weil einmal ein Besucher des Dichters auf seinem Tisch einen Roman von Zola hat liegen sehen, oder weil Keller auf den Wirklichkeitsgehalt seiner Schilderungen viel Wert gelegt hat. Dieser Legende werden nun die Erinnerungen an Gottfried Keller von Adolf Frey (Leipzig, Haessel, 1892) ein Ende bereiten. Keller legte allerdings viel Wert auf die Wahrheit seiner Bilder, aber daß er in dieser Treue allein, nach Art der Naturalisten, die Poesie erblickt hätte, davon war er weit entfernt. Frey — ein zuverlässiger Zeuge, denn er hat mehr als ein Duzend Jahre mit dem Dichter verkehrt und sich mit Scharfsinn und Liebe in ihn eingelebt — erzählt: „Kellers Neigung für das Realistische steigerte sich mit den Jahren. . . In seinem letzten Buche, im »Martin Salander«, beruht sozusagen Zug für Zug auf dem genauesten Studium. Aber hier gerade mußte er gewahren, daß für ihn in dem Evangelium des Realismus das ausschließliche Heil nicht lag. Er äußerte sich voll Unzufriedenheit über das Buch und verfiel während seiner Niederschrift, zumal während der letzten Partien, in manche trübe Stimmung. »Was haben Sie denn nur gegen das Werk?« fragte ich, »Sie sind ungerrecht.« — »Was ich habe? Es ist nicht schön! Es ist nicht schön! Es ist zu wenig Poesie darin!« Die Strömung unsrer Zeit war nicht spurlos an ihm vorübergegangen, und er glaubte, abgewichen zu sein von dem sein Lebtag standhaft befolgten Wahlspruch: »Wahr und schön!« Das ist eine der denkwürdigsten Stellen in den Erinnerungen Adolf Freys. Daß der „Salander“ Kellers poesieärmstes Werk ist, wurde von allen seinen Freunden schon beim Erscheinen des Romans empfunden, freilich aus gebührender Pietät für den Dichter selten öffentlich gesagt oder gedruckt. Mit diesem Urteil stimmte also Kellers eignes Empfinden überein. Er war eben groß genug, selbstkritisch zu sein. Was aber eigentlich Poesie wäre, das brauchte der schöpferische Mann selbst gar nicht zu sagen; es war seine Sache, Poesie zu schaffen, nicht aber den Begriff von Poesie zu definiren, denn die Äußerung Kellers: „Poesie ist erhöhte Wirklichkeit“ kann doch nicht als Definition des Begriffs bezeichnet werden. Es widerstrebte geradezu seiner echten Künstlerseele, sich philosophisch abstrakt mit den ästhetischen Begriffen auseinanderzusetzen. Keller haßte naturgemäß und instinktiv die Ästhetik als philosophische Wissenschaft, denn dem starken Talent ist es ebenso widerwärtig, sich selbst bei der künstlerischen Thätigkeit zu belauschen, wie es einem thatkräftigen Manne widerstrebt, über den psychischen Vorgang bei einem Entschluß seines Willens und seiner Ausführung nachzugrübeln. Der Leidenschaftliche kann nicht zugleich über die Leidenschaft als Seelenerscheinung nachdenken. Der

rechte Künstler wird durch ein Gefühl der Scheu vor Entweihung seines heiligsten Innern davon zurückgehalten, über den Genius in sich Betrachtungen anzustellen, wie sie der Kunstphilosoph von Berufs wegen liebt. Den Künstler muß es wie Verrat an dem Gott anmuten, unter dessen gnadenreicher Herrschaft er schafft. Daraus ist Kellers Abneigung nicht bloß gegen gedruckte Kunstphilosophien zu erklären, sondern auch seine Reizbarkeit im Verkehr mit Litterarhistorikern und Kunstphilosophen, die ihn sozusagen bei lebendigem Leibe seciren wollten. So unangenehm der Dichter auch unter dem Drucke dieses peinlichen Gefühls werden konnte, so muß man doch sagen, daß sich gerade in diesem Mißbehagen seine Größe bekundete: es war die Rückwirkung seiner wahrhaften und mächtigen Natur, die in unsrer konventionellen und hypochondrischen Zeit notwendigerweise hie und da Anstoß erregen mußte. Frey erzählt, daß Keller nur das Reintatsächliche, also Biographie, Bibliographie, Motivenforschung u. dergl. in der Litteraturgeschichte schätzte; aber er erklärt nicht diese Haltung des Dichters.

Frey leistet jedoch etwas andres von großem Wert. Keller selbst konnte nicht in Worte fassen, was er mit der „Poesie“ meinte. In seinen guten Jahren schuf er sie, aber er definirte sie nicht; das war jedenfalls für die Welt wichtiger. Aber Frey führt uns durch seine Beobachtungen an dem Dichter zur Erkenntnis dessen, was seine Poesie machte, und das ist von großer Wichtigkeit, denn diese Beobachtungen beleuchten uns das Wesen der Kunst Kellers. Frey erzählt nach den Mitteilungen des Dichters selbst, daß in vielen seiner Dichtungen, aus denen man manches autobiographische Bekenntnis herauslesen wollte, seine Phantasie weit freier geschaltet habe, als man gewöhnlich annahm. So im „Grünen Heinrich,“ der nicht bloß die Eltern des Dichters idealisirt, sondern auch das so schön geschilderte idyllische Landleben beim Oheim. Ferner verschwieg Keller aus rein künstlerischen Gründen die Existenz seiner Schwester (was, nebenbei bemerkt, die Jungfer Regula, mit der der Bruder bis ans Lebensende zusammenwohnte, ihm nie verzeihen konnte). Die wunderbare Geschichte vom Meretlein gleich im Anfange des Romans beruht ganz und gar auf freier Erfindung. Man hat auch aus „Pankraz dem Schmoller“ zu viel Autobiographisches herausgelesen; das Gegenteil von dem, was Pankraz bei der Wiederkunft in der Heimat erlebt, geschah dem Dichter: er trat in nichts weniger als gemüthlich anheimelnde Zustände, als er nach langjähriger Abwesenheit von München zurückkam. Aus solchen Vergleichen der Wirklichkeit mit dem, was Keller aus seinen Erlebnissen dichterisch gemacht hat, gewinnen wir mit Frey die Erkenntnis, daß der Dichter gerade den Kontrast der Wirklichkeit, gerade das, was er vermißt, was er sich gewünscht hat, dichterisch gestaltete. Die Sehnsucht nach dem Bessern, Schöneren, Glücklicheren machte ihn schöpferisch, er war — bei allem Streben nach dem Auffaugen des Weltinhalts — doch wesentlich ein

Idealist und nur dadurch ein rechter Dichter. Nur weil er gar keine Erziehung genossen hatte, dachte er über die Aufgabe einer rechten Erziehung nach, aus der Erfahrung eines Mangels schuf er ein Ideal in Frau Regula Amrhein — und nun möchten wir den Naturalisten sehen, der diesen Gottfried Keller noch als Anhänger seiner Kunstlehre zu bezeichnen den Mut hätte! Niemals wäre Keller der Dichter geworden, als den wir ihn kennen, wenn er nur an der „Wirklichkeit“ geklebt und nicht den Mut gefunden hätte, sich selbst und der Nation Ideale zu schaffen, denen sie nachleben und nachstreben sollte. Und als er in seinem Alter keine ausgiebige Kraft zur Schöpfung von Idealen mehr fand und darum sich in der Erforschung der Wirklichkeit nicht mehr genug thun konnte, da empfand er es selbst als Mangel: er vermisse die „Poesie“! Es ist ein großes Verdienst Adolf Freys, diese Thatsachen mitgeteilt zu haben, wie überhaupt sein Büchlein zu dem besten und schönsten gehört, was bisher über Keller geschrieben worden ist.

Frei erzählt in der schon angeführten Stelle: „Vor C. F. Meyer verredete Keller die historischen Stoffe einmal ganz und gar, da er ihrer Wirkung bei weitem nicht so sicher sei, wie der von ihm selbst geschauten, und nie wisse, ob er in der Wahrheit stehe.“ Auch diese Äußerung Kellers ist bedeutsam und führt uns mitten in das Problem, das die gesamte Kunst C. F. Meyers bietet, auch seine neueste Novelle: *Angela Borgia* (Leipzig, H. Haessel, 1891). Keller ward unsicher über die Wirkung historischer Stoffe. Das war ein rein subjektives Gefühl; bisher hat sich die Geschichte in den verschiedensten Formen der Darstellung noch immer sehr wirksam erwiesen, und die historischen Novellen Kellers selbst gehören nicht zu seinen geringsten Dichtungen. Allein Keller zweifelte, ob er in der Wahrheit stehe, wenn er historische Stoffe dichterisch behandle. Das ist eine viel wichtigere Frage, die in die ganze Tiefe des Problems hinableuchtet. Ja, was ist Wahrheit? Wenn der Dichter Zeitgenossen schildert, dann kann er mit einigem Recht Anspruch auf Wahrheit erheben, denn er sieht und beobachtet Zustände und Charaktere mit eignen Augen, er fühlt den Zeitgenossen aufs innigste nach, da er alle Bedingungen des Lebens mit ihnen teilt. Seine Sprache ist die ihrige, seine Art zu fühlen beruht im großen und ganzen auf denselben Voraussetzungen, wie die ihrige; ja weil er ein klarerer Kopf ist als die große Menge, klärt er sie über ihr eignes Gefühl erst auf, er wird ihr Führer, ihr Sprecher. Insofern ist der Dichter bei dem modernen Stoff der Wahrheit sicher, weil er aus demselben „Milieu“ heraus schreibt, fühlt, schaut, wie sein Publikum. Wenn er sich aber in eine längst entschwundene Zeit hineinschauen muß, wie ist es da mit der Wahrheit bestellt? Gibt es da überhaupt eine Wahrheit? Und wenn es eine giebt, was ist denn ihr Wesen? worin besteht sie? Diese Frage hat nicht bloß Keller beschäftigt, sondern es ist die Kernfrage des ganzen Jahrhunderts. Sie ist aufgeworfen worden, nachdem man sich

im Schwelgen an der Geschichte berauscht hatte und aus dem Übermaß der Begeisterung in die äußerste Skepsis verfiel. Die Mittel, die uns zur Kenntnis von vergangenen Geschlechtern verhelfen, sind zum überwiegenden Teile die der Sprache, der litterarischen Urkunden, zu denen noch die bildlichen Darstellungen treten. Sind das nicht dieselben Mittel, mit deren Hilfe wir auch die Gegenwart erkennen? Wer seine Zeit verstehen will, muß Menschen in allen Ländern aufsuchen, muß viel lesen, viel verkehren; aber im Grunde schöpft der moderne Dichter das eigentliche Element der Poesie aus seiner eignen Brust: seine Ideale, seine Wünsche, seinen Haß und seine Liebe schaut er auch von außen in die Zeitgenossen hinein, oder: er schlüpft auf den Flügeln der Phantasie in das andre Menschendasein und lebt es im Geiste durch. Ganz genau so macht es nun Conrad Ferdinand Meyer in seinen historischen Dichtungen. Seine Kenntnisse der äußern Erscheinung der Menschen schöpft er gerade so, wie der Dichter der Gegenwart, aus sprachlicher und bildlicher Wahrnehmung (Überlieferung); aber das wahre Leben der Menschen muß er aus seinem eignen Gemüt erraten und schaffen. Die Quelle der Poesie ist in beiden Gebieten der Erzählungskunst gleich. Und was die Wahrheit, d. h. die Kongruenz des Bildes mit der Wirklichkeit betrifft — ja, ist denn diese Kongruenz jemals erreichbar, und wenn man alle Bildersäle der Welt reproduzirte? Kann es denn hier eine andre Wahrheit geben, als die des lebendigen Gefühls einer Persönlichkeit? Hat denn die Geschichte als Wissenschaft eine andre „Wahrheit,“ als die in der Persönlichkeit des Historikers selbst beruhende? Die „Wahrheit“ in der Geschichte ist eben keine abstrakte Erkenntnis, keine Formel, sondern ein Gefühlsinhalt. Die Geschichte als Wissenschaft erreicht ihr höchstes Ziel, wenn sie die Vergangenheit nicht etwa bloß zur Einsicht, zum Bewußtsein, sondern zum Gefühl, zu einer so lebhaften Anschauung bringt, als wäre sie Gegenwart; sie erreicht ihr Ziel, wenn sie — kurz gesagt — in der Poesie aufgeht. Denn da sie von Menschen lehrt, so muß sie mit dem vollen Bewußtsein der Menschlichkeit, das jeder Mann besitzen soll, arbeiten. Die Wahrheit, d. h. das Gefühl vom Menschenleben, muß demnach überall die gleiche sein. Der rechte Historiker muß eine starke poetische Kraft haben, um die über der Geschichte stehende Menschenatur in der Geschichte zu erfassen. Der Unterschied ist nur, daß der Dichter eines historischen Stoffes seine ganze Aufmerksamkeit auf die Darstellung der in der Geschichte sich offenbarenden ewigen Menschennatur vereinigt, der Gelehrte bloß auf die Wandlungen der ewig gleichen Natur aufmerksam bleibt. Der Dichter strebt nach schönen Wirkungen, der Gelehrte nur nach Kenntnissen. Aber erst der Dichter erklärt dem Gelehrten in der That die Wahrheit in der Geschichte. Nur weil der Naturalismus das Dasein einer über der Geschichte stehenden, ewig lebendigen sittlichen Natur der Menschheit leugnet, ist die Verwirrung entstanden, und er leugnet sie bloß, um für sich selbst Raum zu

schaffen und seine „Wahrheit“ als etwas unerhört Neues, Niedagewesenes hinstellen zu können.

Wenn wir trotz dieser grundsätzlichen Parteinahme für C. F. Meyer offen gestehen, daß uns seine neueste Novelle „Angela Borgia“ keine volle Befriedigung gewährt, so geschieht das aus Bedenken, die sich nur gegen die künstlerische Ausführung der Erzählung erheben. Die fittliche und poetische Größe des Dichters kann auch hier nicht verkannt werden. Seine wie aus Erz gegossene Sprache, die satte Fülle seines historischen Kolorits, sein Reichtum an Lebensweisheit und Menschenkenntnis, die Klarheit und Kraft seiner Phantasie, die tragische Schönheit seiner Erfindung, die Schärfe seiner Charakteristik fesseln unbedingt auch in dieser Novelle. Aber es verläßt uns nicht das Gefühl, als habe Meyer einen gewaltigen Stoff in einen allzu engen Rahmen gezwängt. Diese Enge des Raumes hat ihn gezwungen, über vieles nur zu referiren, was einer breitem Darstellung nicht bloß würdig, sondern auch bedürftig wäre, und deswegen werden wir nicht ganz befriedigt, weil wir zu keinem vollen epischen Genuß gelangen. Der Dichter begnügt sich mit der Skizze, da wo wir ein ausgeführteres Bild wünschen, um verweilend zur vollen Übersicht und Einsicht zu gelangen. Doch ist Meyer ein so großer Künstler, daß anzunehmen ist, daß er die sprunghafte Form mit klarer Absicht gewählt habe, um durch den Wechsel von Skizze und stimmungsvoller Ausführung einzelner Szenen eine Art von Helldunkel zu erzeugen, wobei das dämonische Element seiner überaus leidenschaftlichen Charaktere erst recht zur Geltung gelangen sollte. Wenn nur nicht die Klarheit mancher Figur, insbesondre der Lukrezia Borgia und des Kardinals darunter gelitten hätte! Man möchte die Technik Meyers in dieser Novelle mit der abgekürzten Formensprache eines alten großen Malers vergleichen, die sich auch nur mit Andeutungen in Nebendingen begnügt und alle Kraft auf die Hauptsache vereinigt: lapidar, aber mit der Gefahr des Schwerverständlichen. Die wahrhaft poetische Kraft Meyers zeigt sich trotz alledem hier so reichlich, wie kaum in einer zweiten seiner Novellen.

„Angela Borgia“ führt uns an den Hof von Ferrara. Gerade hat der Herzog Alfonso von Ferrara die dämonische Papsttochter Lukrezia Borgia in prunkvollem Festzuge als Ehegemahl in seiner Stadt empfangen, und nun bereiten sich ahnungsvoll die Schicksale vor; denn wo eine Lukrezia hintritt, kann etwas Ungewöhnliches nicht ausbleiben. Es soll jedoch gar nicht von ihr herkommen. In ihrem Gefolge, als Schützling und Gesellschafterin, befindet sich eine entfernte Verwandte, Angela Borgia, die Lukrezia wahrhaft liebt, und für die sie einen reichen Gatten in der Person eines Grafen Contrario bestimmt hat. Angela ist der äußerste Gegensatz zu Lukrezia. Hat diese eine furchtbare Vergangenheit, so ist Angela rein und unerfahren, wie nur ein junges Mädchen sein kann, das eben aus dem Kloster kommt, worin

es erzogen worden ist. Nur mit dem „Rettungsgürtel ihres Leichtsinns“ vermag Lukrezia die Wucht ihrer sie in die Tiefe zerrenden Thaten zu besiegen. Sie hat die merkwürdige Gabe, vergessen zu können, was sie gethan hat, als wäre es nie geschehen. Sie wird uns (und das eben ist das Schwerverständliche) als ein Doppelwesen geschildert, in dem Mensch und Teufel unvermittelt neben einander wohnen. Ihr weibliches, alle Welt mit seiner Anmut bezauberndes Wesen wehrt sich ohnmächtig gegen die böhere Hälfte in ihr, und diese steht im Dienste ihres Familienehrgeizes. Solange ihr Bruder Cesare Borgia im Kerker ist, atmet Lukrezia frei auf, ist sie ein liebendes Weib voller Schönheit und Klugheit. Kaum aber verlangt Cesare ihre Hilfe, so wird sie zur Meduse, die mit dämonischer Rücksichtslosigkeit über Leichen hinwegschreitet, wenn es gilt, seine Pläne zu fördern. Und offenbar nur um dieses seltsame Charakterbild durch den Kontrast zu heben, hat Meyer seine engelreine Angela geschaffen. Diese Borgia ist von der zartesten Gewissenhaftigkeit; sie kann nicht bloß kein Unrecht thun, sie fühlt sich auch mitschuldig, wenn sie, ohne zu wollen, Anlaß zu einem Verbrechen eines andern geworden ist. Neben diesem lieblich zarten guten Wesen steht Lukrezia in gespenstischer Furchtbarkeit da: eine Meduse, und um so wirksamer, als sie der Dichter mit wohlervogener Absicht in die zweite Linie seiner Erzählung gerückt hat, von wo sie im Halbdunkel leuchtet.

Angela liebt unbewußt einen Halbbruder des Herzogs, den Prinzen Giulio von Este. Seine schönen Augen allein haben es ihr angethan, seine Lebensführung verabscheut sie; denn als echter Renaissancemensch gehört er zu den Ehr- und Genußsüchtigen, die sich aus einem Mord kein Gewissen machen, wenn sie nur ihre Ziele erreichen. Giulio liebt zunächst Angela gar nicht, da sie ihn, sie weiß selbst nicht warum, mit Moralpredigten übersfällt; umso leidenschaftlicher liebt sie sein Bruder, der Kardinal Sppolito, die rechte Hand des Herzogs, wegen seiner diplomatischen Kunst ihm unentbehrlich. Sppolito ist gerade so ein leidenschaftlicher Egoist wie Giulio; er ist so eifersüchtig auf die kühle Angela, daß er jedem verbietet, sich ihr zu nähern, und als sie einmal vor ihm Giulios Augen lobt, da läßt der rasende Kardinal diese Augen ausstechen. Diese entsetzliche That ist der Mittelpunkt der Erzählung, in der nun ihre Folgen für alle Beteiligten geschildert werden. Sppolito wird von der Gewissensqual niedergeworfen und langsam physisch und moralisch zu Tode gemartert. Giulio läutert sich in der Nacht seiner Blindheit und nach allerlei furchtbaren Erlebnissen, sodaß er schließlich — in sehr romantischer Weise — der Gatte Angelas wird, die nach und nach zur Erkenntnis ihrer Liebe für den weit über Gebühr gestraften Blinden gelangt. Parallel läuft eine Geschichte der Lukrezia mit dem jungen Oberrichter Strozzi. Bei dieser Lukrezia fühlt man sich an die angefaulten Frauengestalten aus den modernsten Romanen erinnert, nämlich dadurch, daß sie jenen Mann haßt, der ihrem bösen

Triebe entgegenkommt, um ihn für sich zu benutzen. Sie selbst hat keine Kraft, dem Bösen zu widerstehen, und sie weiß das; wie eine Schlafwandelnde folgt sie ihm und verabscheut sich selbst ob dieser Schwäche. Zeitweilig bricht dann ihr Gewissen in laute Selbstanklagen aus und erleichtert sich; bloß um sich vor sich selbst zu retten, ist sie dem strengen Alfonso von Ferrara in die Ehe gefolgt, in der sie ruhig zu leben gedachte. Den Strozzi aber, der sie rasend liebt, dem sie — als sie ihn braucht — Hoffnung auf Liebe macht, den haßt sie, als er ihr daraufhin seine ganze Leidenschaft enthüllt. Er hätte stärker als sie selbst sein sollen, er durfte sich nicht von ihr verführen lassen, und sie läßt ihn fallen, d. h. ermorden, als sie ihn nicht mehr braucht. Die Figur dieser Lutrezia hat Meyer mit großer Menschenkenntnis geschaffen, aber es wäre für sie wie für die Gestalten Ippolitos und Strozzi's von Vorteil gewesen, wenn sie der Dichter mehr exponirt hätte. Bei alledem sind viele poetische Schönheiten im einzelnen zu finden: so die außerordentliche Kunst, mit der uns Meyer auf die entsetzliche Blendung Giulios vorbereitet; die tiefe Schönheit der Träume und Fieberphantasien, die geschildert werden; die poetisch wirksame Symbolik von andern Einzelheiten, so z. B. wie der Geblendete sein blutiges Antlitz in dem Purpur des Kardinals verhüllt, vor dem er kniet, ihm also die Teufelei gleichsam in die Seele brennt. Einzelne Vorgänge sind mit lapidarer Kürze so eindringlich erzählt, daß man sie unmöglich wieder vergessen kann, auch nicht nach einem einzigen Lesen, wie ja überhaupt C. F. Meyers Phantasie eben dadurch groß ist, daß ihre Gesichte allein schon so beredt sind. Seine Darstellung ist reich an Symbolik. Und ungemein wohlthuend ist es, daß uns der Dichter nach all den Greueln, die er uns vorgeführt hat, mit einem Gefühl der Versöhnung zu entlassen das Bedürfnis gehabt hat. Seiner Kunst ist es auch gelungen, dieses Gefühl zu erzeugen.

Zum Schluß sei noch auf eine lebenswürdige neue Erscheinung hingewiesen, die aus der Schweiz kommt und die Beachtung der Freunde einer guten Unterhaltungslektüre für das Haus und für das Volk verdient: die Elsässischen Erzählungen von Wilhelm Sommer. (Zwei Bände. Basel, Benno Schwabe, 1891.) Aus dem biographischen Vorwort des anonymen Herausgebers erfahren wir, daß Wilhelm Sommer schon seit mehr als drei Jahren tot ist; er ist nicht alt geworden, wenig über vierzig Jahre (1845 bis 1888). Die in den zwei starken Bänden vereinigten zwölf Erzählungen hat er in den ersten achtziger Jahren vom Krankenlager aus unter dem Titel „Reiseerinnerungen von Meyer“ an Zeitschriften verschickt, die sie auch gern druckten. Jetzt erscheinen sie zum erstenmale unter seinem wahren Namen, und wenn wir auch nicht die Meinung des Herausgebers teilen können, daß wir es hier mit einem Dichter ersten Ranges zu thun haben, so heißen wir die Bücher doch willkommen und empfehlen sie der deutschen Familie aufs wärmste. Gerade Erzähler wie Wilhelm Sommer, die mit Be-

gabung auch guten Geschmack, Natürlichkeit und Adel des Gefühls verbinden, sind auf dem Gebiete der Unterhaltungslitteratur selten geworden.

Das Bild, das man von der Persönlichkeit Sommers gewinnt, nachdem man seine Geschichten gelesen hat, stimmt mit der Charakteristik des Menschen überein, die der dem Dichter offenbar nahe stehende Herausgeber entworfen hat. Sommer schrieb nicht aus Not, um mit der Feder Geld zu verdienen, sondern aus Freude an der Sache, aus dem Drange zu erzählen. Er stammte aus einer guten Berner Familie und genoß eine gute Erziehung. Er sollte Techniker werden und kam auf die Züricher Hochschule. Weil er es aber in jugendlichem Übermut mit den Studien nicht gleich ernst nahm, rief ihn sein Vater von der Schule ab und machte ihn zum Kaufmann. Wilhelm mußte sich darein zu finden und als ganzer Mann seinen Beruf zu erfüllen. Dieser führte ihn dazu, als Vertreter jüdischer Geschäftshäuser in der Schweiz, im Elsaß und in Süddeutschland herumzureisen, und zwar waren es Lumpenhändler, die er zu besuchen und zu vertreten hatte. Diese biographische Notiz ist deswegen interessant, weil Sommer sich selbst als den Geschäftsreisenden Meyer für Lumpenhändler in einzelnen Erzählungen mitwirkend einführt, und ferner erklärt sie, wie der Berner Bürgersohn dazu kam, das Elsaß und die Juden, die er in seinen Erzählungen humoristisch schildert, so gut zu kennen. Sommer wurde aber bald von Krankheiten heimgesucht, die ihn am Reisen hinderten und in die Stube bannten. Diese erzwungene Muße benutzte er dazu, durch Lektüre seine Kenntnisse zu vervollständigen, und in der stillen Einsamkeit der Krankenzstube besuchte ihn die Muse.

Was seine Erzählungen auszeichnet, ist, daß man es ihnen anmerkt, daß der Erzähler selbst eine behagliche Freude am Erzählen hatte. Er wendet jede Geschichte so, daß sie angenehm und versöhnlich wirkt; es sind zum größten Teile gute Menschen, liebenswürdige Charaktere, die er schildert, weil er sich an ihnen freut. Er ist kein Originalgenie, und den Dilettantismus in der Form hat er nicht immer ganz überwunden; so z. B. versteht er die Ichform in der Erzählung nicht und vermischt sie mit der objektiven. Aber er heuchelt nicht eine Größe, die er nicht besitzt, und giebt sich schlicht und wahr in aller Gemütlichkeit. Seine Erfindungen haben immer eine kleine originelle Wendung, die überrascht. Er spannt seinen Horizont selten weiter als auf die nächste Umgebung der Gruppe, von der er gerade erzählt. Doch manchmal läßt er auch in seine Dorfgeschichten politische Motive einfließen, und dann versteht er es, mit nicht gewöhnlicher Anmut und Feinheit sein deutsches Nationalgefühl gegenüber den elsässischen Franzosenschwärmern zum Ausdruck zu bringen (wir verweisen auf die Geschichte vom alten Potassier im zweiten Bande). Seine Elsässer schildert er mit großer Sicherheit als ein tüchtiges, gesundes, charaktervolles Volk, aber er ist kein eigentlicher Sittenmaler, wie es z. B. Rosegger für seine Steirer geworden ist. Sommers Gestalten stehen

in voller Lebendigkeit vor uns, so sicher wie nur Abbilder der Wirklichkeit stehen können. Doch ist seine Fähigkeit zu individualisieren beschränkt; es ist ihm mehr um die spannende Erzählung, als um die Charaktergestaltung zu thun. Die letztere hat er einmal angestrebt und allerdings ein prächtiges Stück geleistet, mit der Humoreske „Moses.“ Der jüdischen Gesellschaft gegenüber nimmt Sommer den Standpunkt des wohlwollenden Humoristen ein. Er lacht über diese Menschen, die den Wert des Lebens und der Menschen nur nach dem Gelde schätzen, aber er schlägt selten mit der Peitsche des Satirikers drein; dafür ist er zu liebenswürdig. In einer der schönsten Erzählungen „Schadchen Levy“ schildert er einen Juden, der gar nicht jüdisch ist, eine selbstlose, ideale Künstlernatur im Kontrast mit der Umgebung von Geldmenschcn, und man muß an die Wahrheit seiner Zeichnung glauben. Die Elsäßer Bauern und zumal die Elsäßerinnen schildert er als einen heitern Menschenschlag, und es verdient alle Achtung, zu sehen, wie geschickt er wenige Motive vielfach zu wenden und alten ein neues Gesicht zu geben weiß. Kurz: man gewinnt diesen Erzähler aufrichtig lieb wegen seiner Geradheit und Naivität; man freut sich zu beobachten, wie er von einer Erzählung zur andern mehr Herrschaft über die Form gewinnt, und nur eins findet man zu tadeln: die Nachlässigkeit des sprachlichen Gewandes, worin sich diese Geschichten darbieten. Es trägt allerdings zum Lokalkolorit viel bei, wenn Sommers Elsäßer ein mit französischen Brocken untermischtes Deutsch sprechen; besonders heiter wirkt es in den drei Judengeschichten. Allein auch seine eigne Sprache weist zu viel Fremdwörter auf, auch viele Flüchtigkeiten und Druckfehler, und es wäre verdienstlicher gewesen, wenn der ehrenwerte Herausgeber diese Mängel sorgfältig getilgt hätte, anstatt in der Einleitung allzu hohes Lob auf den Dichter zu häufen.

Wien

Moriz Necker



Eugen Richters sozialdemokratische Zukunftsbilder



Seitdem dem „Mitgliede des Reichstags“ Eugen Richter durch Entfernung des alten Reichskanzlers der Hauptgegenstand seiner Angriffe entzogen ist, wirft er sich mit Wucht auf die Sozialdemokratie. Er hat es in ihrer Bekämpfung auch schon so weit gebracht, daß seine Schriften „Die Irrlehren der Sozialdemokratie“ und „Sozialdemokratische Zukunftsbilder“ Hunderttausende von Lesern finden, und daß zu seinem bisherigen Ruhme, ein Bismarcktöter zu sein, auch noch