



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Speyer, Otto: Manzoni und Goethe

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

Diözese verlauten ließ, es möge über diesen Glaubenssatz auf den Kanzeln nicht gepredigt werden, wenn er selbst — wie Schulte uns mitteilt — die Priester, die dagegen schrieben, nicht behelligte, obwohl er ihre Namen kannte,*) so entsprang dies, unsrer Meinung nach, nicht der Überzeugung von der Unhaltbarkeit des Satzes, sondern der Einsicht, daß man über die Sache so wenig Aufhebens als möglich machen müsse, um nicht den Gegnern des katholischen Kirchentums neue Waffen zu liefern und insbesondere um dem Altkatholizismus nicht zu einer größern Verbreitung zu verhelfen.

Dem neuen deutschen Reiche brachte Rauscher keine Sympathie entgegen: einmal, weil er als Altösterreicher sich mit dem Gedanken, daß Österreich in Deutschland nichts mehr bedeuten sollte, nicht versöhnen konnte, dann aber wegen des „Kulturkampfes.“ Wäre es ihm vergönnt gewesen, dessen Ende zu erleben, vielleicht hätte er sich doch noch — wie so viele andre Männer des älteren Geschlechts — umzudenken vermocht, seinem politischen Scharfblick wäre es kaum entgangen, daß das deutsch-österreichische Bündnis nicht nur die europäische Stellung des Donaustaates weit mehr befestigt, als dessen äußerliche Vorherrschaft in dem alten deutschen Bund es vermochte, sondern daß es auch ein Hort des Konservatismus inmitten der radikalen und chauvinistischen Strömungen unsrer Tage ist.



Manzoni und Goethe

Von Otto Speyer



seit der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts war die schöne Litteratur Italiens von Stufe zu Stufe gesunken. Nicht mehr aus der Tiefe der Empfindung, nicht mehr aus der Begeisterung für ein hohes Ideal ihren Inhalt schöpfend, war sie zu einem bloßen Mittel der Ergözung und Unterhaltung oder schlimmer: der Schmeichelei entartet. Hatten schon die Dichter des sechzehnten Jahrhunderts ihre Stoffe nur selten aus der Tiefe der Volksseele und dem innersten Leben der Nation geschöpft, so wurde auch die Volks- und Dialekt-poesie, die in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts einen gewissen

*) Am merkwürdigsten ist wohl, daß im April 1875 das bischöfliche Ordinariat von Wien einem Priester, der um seine Entlassung gebeten hatte, da er eine altkatholische Seelsorgerstelle anzunehmen gedenke, „Segen für seine künftige Wirksamkeit“ wünschen durfte.

Auffschwung genommen hatte, rasch wieder von der Hofdichtung, der *poesia auligiana*, überwuchert und verdrängt, die, indem sie sich an die großen Vorbilder der Vergangenheit zu lehnen vermeinte oder doch vorgab, ihnen doch nicht einmal in der Form, geschweige denn dem Inhalte nach gerecht zu werden vermochte. In der Lyrik kam man nicht über eine geistlose Nachahmung horazischer Oden oder petrarkischer Sonette und Canzonen hinaus; im Epos bemühte man sich vergeblich, auf Ariosts Spuren zu wandeln. Nur im Opernlibretto und im Melodram leisteten Zeno und Metastasio verhältnismäßig bedeutendes; und wenn es uns lächerlich erscheint, daß seine Landsleute Goldoni den italienischen Molière nannten, so finden wir bei ihm doch wenigstens das Talent, durch eine gewisse Menschenkenntnis, durch derben Witz und die bühnengewandte Darstellung alltäglicher Situationen und Konflikte sein Publikum zu unterhalten, wie wir Gozzi dasselbe durch seine phantastischen dramatisirten Märchen erreichen sehen. Hohe, allgemein menschliche oder vaterländische Stoffe zu behandeln, besaßen die kleinen Dichter dieser kleinen Zeit weder Mut noch Verständnis; ja sie verwarfen und verhöhnten jeden derartigen Versuch als Geschmacklosigkeit oder lächerliche Überhebung. So sank die Dichtkunst, wie ihre Säger, auch in der Achtung der Nation tiefer und tiefer; ja die Fürsten selbst, die man nicht müde wurde anzuräuchern und zu vergöttern, waren sehr geneigt, den Dichter mit dem Hofnarren zu verwechseln oder beide in einer Person zu vereinigen. Überblicken wir die Flut von Dramen, Epen, lyrischen und den in solch armer Zeit ja immer besonders beliebten didaktischen Produkten jener Zeit, so erstaunen wir ebenso über die klägliche Gedankenarmut wie über die widerwärtige Unnatur, die darin herrschen. Nirgends wirkliche Menschen von Fleisch und Blut, vom Kampfe der Leidenschaften oder von hohen Ideen bewegt, nur Engel und Teufel in den grellsten, übertriebensten Farben gemalt, oder hölzerne Gliederpuppen, die der Dichter zu ihren seltsamen Verrenkungen am Faden zieht und Grimassen schneiden läßt. Und wie der Inhalt, so die Form. Einen Gegenstand oder eine Handlung bei ihrem wahren Namen zu nennen, galt als unpoetisch oder häuslich; die gesuchtesten und geschnörkeltesten *concetti* erschienen als die Quintessenz des feinen Geschmacks. Das Korn war kein Korn mehr, sondern *il biondo onor dei campi*, der Bart *il folto onor del mento*. Es kam so weit, daß nicht mehr Geist und Empfindung, sondern das Ohr über den Wert der Dichtung entschied; die Poesie löste sich gleichsam in Klang und Ton auf und wurde zur Dienerin der Musik.

Wenn Alfieri in seinen Dramen gegen diese Richtung nach allen Seiten hin Front machte und dadurch ungeheure Erfolge errang, so begeht doch dieser freiheitglühende Stoccaristokrat, wie ihn Goethe nennt, kaum geringere Sünden gegen den echten Geist der Dichtkunst. Das Verständnis für die wahre Poesie fehlt ihm so gut wie seinen Gegnern; auch seine Personen sind keine lebendigen Menschen; seinen Stücken mangelt alle natürliche, aus innerer Notwendigkeit

hervorgehende Entwicklung der Handlung; die Tendenz steht ihnen allen in Riesenlettern auf die Stirn geschrieben; die Sprache ist trocken und unpoetisch. Sein Erfolg erklärt sich einerseits durch die natürliche Reaktion gegen das süßliche Hof-, Schäfer- und Liebesgeschwätz, anderseits daraus, daß, wenn blutdürstige Tyrannen und stolze Märtyrer der Freiheit immer und überall bei „den Gründlingen im Parterre“ zünden, sie besonders in dem geknechteten Italien jener Zeit ein Publikum fanden, das dankbar war, seine Sehnsucht nach Freiheit und nationaler Größe wenigstens durch Händeklatschen und Bravorufen bekunden zu können.

Als die französische Revolution die europäische Menschheit mit neuen Ideen erfüllte, als der Wellenschlag der gewaltigen Umwälzung sich auch bis an die Gestade der apenninischen Halbinsel fortpflanzte, als seine Wirkungen und Folgen hier mit den alten Fürstengeschlechtern und Höfen auch die Hofpoesie wegsegten und dem Leben der Völker einen neuen, ernstern Inhalt gaben, machte sich alsbald auch in der Litteratur das Wehen eines neuen, frischen Geistes bemerkbar. Der edle Parini in Mailand hielt in seinem berühmten von warmer Begeisterung für das Gute beseelten Lehrgedichte in einfach natürlicher Form, wie man sie lange nicht mehr gekannt hatte, dem entarteten Adel seiner Zeit einen blanken Spiegel vor; Ugo Foscolo gab in seinem *Jacopo Ortis*, dem italienischen Werther, dem modernen Welterschmerz, in seinen *Sepolcri* der patriotischen Klage über Italiens verlorne Größe einen hochpoetischen Ausdruck, und Vincenzo Monti, den nur seine Charakterlosigkeit hinderte, ein wirklich großer Dichter zu sein, belebte in seinen wohlklingenden, von dem hergebrachten Bombast freien Versen die klassischen Formen des vierzehnten Jahrhunderts wieder, die er doch in der Theorie ebenso wohl bekämpfte wie die Romantik. Allein bei diesen Männern wie bei ihren weniger bedeutenden dichtenden Zeitgenossen herrscht noch die bloße Verneinung des Bestehenden und der Individualismus vor; sie vertreten keine gemeinsame Geistesrichtung, noch weniger bilden sie eine Schule; sie spiegeln gleichsam die Verworrenheit der Ideen wie den fortwährenden Wechsel der Zustände ab, die das Vierteljahrhundert von 1789—1815 bezeichnen. Wir können ihnen noch einen vierten hinzufügen, der zwar der Zeit nach dem folgenden Geschlecht angehört, aber durch sein Alleinstehen, seinen Skeptizismus und seine pessimistische Weltanschauung den Dichtern der napoleonischen Zeit, die er freilich alle um Haupteslänge überragt, näher steht als seine Zeitgenossen von der romantischen Schule, Giacomo Leopardi, auf den man die Goethischen Verse anwenden möchte:

Ach, wer heilet die Schmerzen
Des, dem Balsam zu Gift ward,
Der sich Menschenhaß
Aus der Fülle der Liebe trant?

Erst verachtet, nun ein Verächter,
 Zehrt er heimlich auf
 Seinen eignen Wert
 In ungenügender Selbstsucht.

Mit dem Zusammenbruche der politischen und nationalen Hoffnungen durch die Restauration von 1814—1815 in Verbindung mit der natürlichen Reaktion des religiösen Geistes gegen den Skeptizismus und Atheismus, die das letztvergangene halbe Jahrhundert beherrschten, mit den sich wieder geltend machenden Bedürfnissen des Gemüts und der Phantasie gegen die trocken verstandesmäßige Auffassung der Aufklärungsperiode und mit dem Überdruß an dem leeren Formenkram und der geistlosen Nachbeterei, die sich noch immer als Klassizismus breit machten, begann eine neue Periode dichterischer Auffassung und Thätigkeit zunächst im Norden der Halbinsel. Wie bei uns in Deutschland, hatte das großartige Geschichtsdrama, das sich vor den Augen der Zeitgenossen abgespielt hatte, zugleich erschütternd, erhebend und befreiend auf die Gemüter gewirkt. Wo sich so ungeheures in den Geschichten der Völker vollzog, mußte auch die Poesie aus ihren engen Schranken hervortreten und in Inhalt und Form „der Menschheit großen Gegenständen“ gerecht zu werden, der großen Zeit zu entsprechen suchen. Dazu kam die allmählich in weitere Kreise dringende Bekanntschaft mit den nordischen Litteraturen, namentlich der deutschen und englischen. Die Kenntnis der erstern ward den Italienern damals hauptsächlich durch Frau von Staëls Buch *De l'Allemagne* vermittelt. Aber auch unmittelbar hat die geistvolle Frau einen großen Einfluß auf die neue italienische Dichterschule geübt. Ihr Ausspruch in dem Werke: *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, daß, nachdem die Revolution und die darauf gesetzten Hoffnungen gescheitert seien, die Aufgabe nunmehr darin bestehe, in Philosophie und Litteratur die Zukunft ahnend aufbauen zu helfen, bis es einer gereiftern Weisheit möglich sein werde, sie auch in den Einrichtungen zu begründen, wurde gewissermaßen das Feldgeschrei der jungen Dichter. Wer sein Vaterland liebte und offene Augen für das Erreichbare hatte, mußte anerkennen, daß der Kampf um die nationalen und freiheitlichen Güter zunächst nur mit geistigen Waffen gefochten werden, und daß die verweichlichte und entfittlichte Nation erst durch eine neue geistige und sittliche Erziehung wiedergeboren, zur Freiheit und Selbständigkeit befähigt werden mußte. Zugleich erkannte man, daß die Stoffe der Dichterwerke möglichst der Gegenwart oder doch der nationalen Vergangenheit, so weit sie noch im Volke lebte, entnommen werden mußten, daß die ganze Anschauungs- und Behandlungsweise der eignen Volkstümlichkeit entsprechen, daß man, wie Goethe sich ausdrückt, jeden zum Zeitgenossen seiner selbst machen und ihn dadurch in ein behagliches Element versetzen müsse. Das waren die Grundgedanken, aus denen die neue romantische Schule hervorging.

L. Mariotti sagt: Unter Romantizismus verstehen die Italiener die Harmonie der Litteratur mit ihrer Zeit und ihrem Vaterlande, ihren Einfluß auf die Gefühle, die Bedürfnisse, den Glauben, die Erinnerungen und die höchste Bestimmung des Menschen in den verschiedenen Stadien der Gesellschaft, kurz die Übereinstimmung mit dem ganzen geistigen Inhalt der Zeit, in der der Dichter lebt.*) Schon aus diesen Worten geht hervor, daß die italienische Romantik sich nicht ganz mit der deutschen deckt. Beide gemeinsam ist die Durchbringung mit religiösen Motiven, das katholisirende Element, der Kampf gegen die Verweltlichung, den Skeptizismus und Materialismus wie gegen den unbedingten Kultus der Antike, die Anlehnung an das eigne Volkstum, die liebevolle Versenkung in seine Geschichte. Aber während bei uns nach Goethes Worten diese Richtung durch „trübe nordische Heldenjagen“ begünstigt und bestärkt wurde, das weit überschätzte und arg mißverständene Mittelalter in kirchlicher wie in patriotischer Beziehung als ideales Vorbild erschien, und sich dazu vielfach der Kultus orientalischer und südlich romanischer Anschauungs- und Dichtungsformen gesellte, tritt in Italien einerseits der in Deutschland längst ausgefochtene Kampf gegen den sogenannten Klassizismus in der Wahl der Stoffe und zumal in den Formen der Dichtung, andererseits die Idee des Vaterlandes, das Streben nach seiner Wiedergeburt in geistiger Höheit wie in materieller Macht immer mehr in den Vordergrund. Nur gering ist die Zahl derer, bei denen die treibenden Mächte: Religiosität, Patriotismus und Freiheitsliebe dauernd vereint bleiben, sich allmählich zu dem sogenannten Neuguentum verdichtend, das später, auf die poetische Probe gestellt, an der Unvereinbarkeit des Papsttums mit den Ideen der Freiheit und Nationalität notwendig Schiffbruch leiden mußte. Bei der Mehrzahl der italienischen Romantiker trat die religiös-kirchliche Seite bald in den Hintergrund, während die Wiedergeburt des Vaterlandes und deren Förderung durch eine neue, aus dem Kerne des italienischen Volkstums geborne Litteratur mehr und mehr herrschend wurde. So entstand ein innerer Zwiespalt zwischen den Vertretern der neuen Richtung, und während der litterarische Kampf mit den Anhängern des überlebten Klassizismus siegreich durchgeführt ward, so daß sogar die Gegner der Romantik, wie z. B. Giovambattista Niccolini, in dieser Beziehung allmählich gleichsam wider Willen in ihre Kreise hineingezogen wurden, war doch die Blütezeit der neuen Schule selbst nur kurz: sie erwies sich nur als ein allerdings notwendiger und wesentlicher Durchgangspunkt zu einer neuen Zeit.

Die jungen Dichter hatten in Mailand, das damals als Metropole des napoleonischen Königreichs Italien einen mächtigen Aufschwung genommen hatte,

*) Nach Lang, Alessandro Manzoni und die italienische Romantik. Preussische Jahrbücher 1874, Heft 1.

ein Organ für ihre Bestrebungen gegründet, dessen Name *Il Conciliatore* zwar auf eine vermittelnde Stellung zwischen der neuen Romantik und dem alten Klassizismus zu deuten scheint, das aber doch wesentlich die Bestrebungen der neuen Schule vertrat. Silvio Pellico leitete das Blatt, das bald einen vielverheißenden Aufschwung nahm, aber von der argwöhnischen österreichischen Polizei, die freiheitliche patriotische Tendenzen witterte, schon nach Jahresfrist unterdrückt wurde. Der Kantianer Hermes Visconti, der, mit deutscher Philosophie und Litteratur vertraut, die litterarische Theorie der Romantik glänzend verfocht, und von dem seine Freunde wie auch selbst Goethe mehr erwarteten, als er als Dichter geleistet hat, Giovanni Torti, der die Leidensgeschichte Christi im Geiste der Schule poetisch verwertete, Giovanni Berchet, der begeisterte Patriot, dessen formenschöne Gedichte voll glühender Vaterlandsliebe, voll schwärmerischer Melancholie die Zeitgenossen entzückten, waren die hauptsächlichsten Mitarbeiter. Ihnen allen innig befreundet, hielt dagegen Alessandro Manzoni sich gänzlich außerhalb des Kampfes. In ihm kommen die drei Grundideen der neuen Richtung, die Religion, die Vaterlandsliebe und die litterarische Reform, zur vollsten harmonischsten Entfaltung, und zwar so, daß nichts gemacht, nichts tendenziös, sondern alles aus dem innersten Wesen des poetischen Gemütes naturgemäß geboren erscheint. Seine Dichtung geht aus wahrer und echter Empfindung hervor; sie ist freimütig und ernst, zart und tief, zugleich voller warm pulsirenden Lebens und erhabener Gedanken, einfach und doch kunstvoll. Die Niederkeit des Charakters, die Reinheit des Gemütes unterstützen bei ihm in wunderbarer Weise die Kraft und Würde des Genius. Das Schöne ist ihm untrennbar vom Guten. Die lebendige Wärme der Empfindung thut der durchsichtigen Klarheit, der reinen Jungfräulichkeit, der ruhigen Würde seiner Poesie keinen Eintrag.

Im Jahre 1785 geboren, ein frühreifer Knabe, hatte Manzoni in seinen ersten litterarischen Versuchen bald Alfieri, bald Parini und Monti zu Vorbildern. Als nach dem Tode des Vaters die hochbegabte Mutter Julia, eine Tochter des berühmten Nationalökonomens und Menschenfreundes Beccaria ihn in Paris in den Kreis der dortigen Ideologen, wie sie Napoleon nannte, der Volney, Destutt de Tracy, Cabanis und namentlich Fauriels, mit dem er später einen innigen Freundschaftsbund schloß, einführte, nahm sein Geist einen höhern Schwung, und in den schönen Versen auf den Tod des Freundes seiner Mutter und seines Pflegevaters, Carlo Imbonati, ließ er sich von dessen Geiste die Lehren geben, die die Richtschnur seines Lebens und Denkens werden sollten:

Sentir . . . e meditar; di poco
 Esser contento; de la meta mai
 Non torcer gli occhi; conservar la mano
 Pura e la mente; de le umane cose
 Tanto sperimentar, quanto ti basti

Per non curarle; non ti far mai servo,
 Non far tregua coi vili; il santo Vero
 Mai non tradir; nè proferir mai verbo
 Che plauda al vizio, o la virtù derida.*)

Mehr als in dieser Erstlingsode tritt noch in dem zwei Jahre später erschienenen kleinen Lehrgeicht *Urania*, in dem er den von Corinna besiegten Pindar durch die Muse belehren und trösten läßt, die Anlehnung an die alte mythologisirende Dichtweise hervor. Um so wunderbarer berühren uns seine kurze Zeit nachher (1809) erschienenen heiligen Hymnen (*Inni sacri*), in denen religiöse Gegenstände, die Geburt Christi (*Il Natale*), die Passion, die Auferstehung, das Pfingstfest und der Name Mariä in volltönenden, begeisterten Rhythmen voll glühender Glaubensinnigkeit in kühnem, bilderreichem Denschwung in damals unerhörter Weise zum Gegenstande der dichterischen Auffassung und des poetischen Ausdruckes gemacht sind.

Von den Eltern in den Überlieferungen der Aufklärungsperiode erzogen, war Manzoni in seiner Jugend gelehrt worden, in Montesquieu, Voltaire und den Encyclopädisten seine Vorbilder zu erblicken. Aber seine Seele war nicht darnach angelegt, um durch den rationalistischen Deismus, den kühlen Skeptizismus oder offenen Materialismus, die das französische Schrifttum des achtzehnten Jahrhunderts durchwehen, auf die Dauer befriedigt zu werden. Als er im Jahre 1808, erst dreiundzwanzigjährig, eine fromme Protestantin, die Genferin Luise Blondel, geheiratet hatte, die ihm zu Liebe zum Katholizismus übergetreten war, sprengte sein glaubensbedürftiges Herz gewaltsam die Eisrinde. Schon von früher Jugend an war es, wie er selbst es in der *Urania* ausspricht, sein heißer Herzenswunsch gewesen, „dereinst zu dem auserwählten Fähnlein italienischer Dichter gezählt zu werden“; jetzt empfand er, wohinaus sein dichterischer Beruf liege. Er erkannte oder glaubte zu erkennen, daß sein leidenschaftlich geliebtes Volk nur durch eine religiöse Wiedergeburt aus sittlicher und politischer Versumpfung gerettet werden könne. In den *Inni sacri* finden wir keine ästhetische Auffassung der Religion, die mit der religiösen Wahrheit spielte, wie der Kolorist mit der Farbe, wie in den *Martyrs* und dem *Génie du christianisme*, sondern eine ebenso tief wahrhaftige, wie naive Begeisterung für das orthodoxe Bekenntnis der römisch-katholischen Kirche, dabei aber ohne jede Spur von Unduldsamkeit oder Verfekerung Andersgläubiger. „Der Verfasser,“ sagt Goethe mit Recht, „erscheint als Christ ohne Schwärmerei, als römisch-katholisch ohne Bigotterie, als Eiferer ohne Härte.“ Schon lag

*) Fühlen . . . und denken; mit Wenigem dich begnügen; von dem Ziele nie die Augen abwenden; rein die Hand bewahren und rein den Geist; von den menschlichen Dingen so viel erproben, daß es dir genüge, dich nicht um sie zu kümmern; nie dich zum Sklaven machen; keinen Frieden mit den Schlechten schließen; die heilige Wahrheit niemals verraten; nie ein Wort aussprechen zum Lobe des Lasters oder zur Verhöhnung der Tugend.

zugleich, wenn auch dem Dichter selbst noch unbewußt, in diesen unschuldigen Hymnen der früheste Keim jenes politischen Programms, das die Wiedergeburt Italiens durch die Kirche zu erreichen strebte und hoffte, und in diesem Sinne hat man die *Inni sacri* nicht ohne Grund als das Vorwort der romantischen Schule bezeichnet. Wenn wir aber in ihnen gleichsam die Morgenröte einer neuen poetischen Zeit erblicken und wenn wir Manzoni's spätere Werke als den vollkommensten Ausdruck der neuen Richtung bezeichnen dürfen, weil er am entschiedensten mit dem sogenannten Klassizismus brach und sich von dem Zwange engherziger, veralteter Vorschriften am gründlichsten losmachte, weil er am meisten dazu beitrug, die Fesseln zu brechen, die die italienische Litteratur der letzten Jahrhunderte an ausländische, besonders französische Vorbilder ketteten, weil er in seinen Dichtungen vor allem statt des bloßen Wortgeklingsels und statt der Gedanken, Ereignisse und Empfindungen des Alltagslebens die höchsten Gemeingüter der Menschheit, Religion, Vaterlands- und allgemeine Menschenliebe, wieder in den Vordergrund rückte, so müssen wir doch andererseits hervorheben, daß er nie daran dachte, Schule zu machen, daß er nicht mit andern nach einem gemeinsamen Programm arbeitete, sondern die ihm vorschwebenden Ideale in einsamem Streben, Denken und Dichten zu verwirklichen suchte. Manzoni war kein Dichter für den großen Haufen, dazu waren seine Ideen und Gefühle ebenso wie ihr Ausdruck zu hochfliegend; erst und allein durch seinen Roman ist er ein populärer Schriftsteller im gewöhnlichen Sinne des Wortes geworden. Wenn er dagegen früh die Edelsten und Besten seiner Nation für sich gewann, und wenn ihre Begeisterung sich an seinen Werken entzündete, wenn er durch sie — vor allem freilich wieder durch die „*Verlobten*“ — der einzige italienische Dichter unter seinen Zeitgenossen ward, der der Weltlitteratur angehört, wenn er der erklärte Liebling unsers größten Dichters wurde, Goethes, der vielleicht mit keinem der jüngern unter den Mitlebenden, selbst mit Byron nicht, so vollständig übereinstimmte wie mit Manzoni, so war es, weil er durch den Schleier der äußern Thatfachen stets in das innere Wesen der Menschen und Dinge einzudringen trachtete und es mit dichterischem Geiste erkannte, weil die neuen Töne, die er anschlug und in die italienische Litteratur einführte, dem Ewigmenschlichen entsprossen, weil seinem reinen und hohen Geiste alles Niedrige und Gemeine fern, blieb und uns in allen seinen Dichtungen ein Adel der Gefinnung entgegentritt, der auf uns selbst reinigend und erhebend wirkt, endlich, weil Form und Inhalt bei ihnen sich stets harmonisch decken. So erscheint Manzoni zwar als Romantiker, aber als ein Romantiker, an dem, wie Goethe sagt, nicht die geringste der Unarten des Romantizismus haftete.

Manzoni war kein Univerfalgenie, selbst nicht in der Dichtkunst. Er selbst erkannte deutlich die Grenzen seiner Begabung, ja er dachte sogar allzu bescheiden davon. „Manzoni,“ sagte Goethe zu Eckermann, „fehlt nichts, als

daß er selbst nicht weiß, welch guter Poet er ist, und welche Rechte ihm als solchem zustehen.“ So hat er nach den bereits erwähnten Jugendarbeiten nur noch wenige, aber lauter klassische Werke geschaffen, die wir nun im einzelnen etwas eingehender besprechen wollen, mit besondrer Berücksichtigung des Anteils, den Goethe an ihnen genommen und des Urteils, das er über sie gefällt hat.

Die Reihe derselben beginnt mit jenem Trauerspiel „Der Graf von Carmagnola,“ das Goethe, der damals eben begonnen hatte, sich eingehender mit der zeitgenössischen Litteratur des Auslandes zu beschäftigen, zuerst auf den italienischen Dichter aufmerksam machte. Eine Reise Karl Augusts nach Mailand bot ihm Gelegenheit, zu den dortigen Schriftstellern in ein näheres Verhältnis zu treten. In einem schon 1818 verfaßten, aber erst 1820 in der Zeitschrift „Über Kunst und Altertum“ erschienenen Aufsätze „Über den in Italien entbrannten Kampf zwischen Klassizisten und Romantikern“ erwähnt er den „Grafen von Carmagnola“ als die noch ungedruckte Tragödie eines Verfassers, der sich durch seine „Heiligen Hymnen“ einen guten Ruf erworben habe. In einer Nachschrift geht er näher auf diese Hymnen ein, in denen er die Schöpfung eines echten Dichtergeistes erkennt. Bald nach dem Erscheinen der Manzoni'schen Tragödie heißt es in den Tages- und Jahreshäften von 1820: „Von fremder Litteratur beschäftigte mich besonders Graf Carmagnola, das Werk eines wahrhaft liebenswürdigen Verfassers, eines gebornen Dichters.“ An einer andern Stelle der Hefte im folgenden Jahre nennt er Manzoni „einen wahrhaften, klar auffassenden, innig durchdringenden, menschlich fühlenden, gemüthlichen Dichter.“

Wie hoch er ihn schätzte, geht am klarsten aus der eingehenden und liebevollen Beurteilung hervor, die er im dritten Hefte des zweiten Bandes von „Kunst und Altertum“ veröffentlichte.

Nachdem er die Forderung des Dichters in seiner Vorrede, daß man keinen fremden Maßstab an sein Werk lege, vollkommen gebilligt hat, da ein echtes Kunstwerk wie ein gesundes Naturprodukt nur aus sich selbst beurteilt werden dürfe, und dann Manzoni's Polemik gegen den damals in Italien wie in Frankreich noch allgemein anerkannten Grundsatz der Einheit des Ortes und der Zeit im Drama zugestimmt hat, weist er in Anlehnung an die geschichtliche Einleitung, die der Dichter seinem Stücke vorausgeschickt hatte, nach, wie trefflich er den zur tragischen Behandlung ausgezeichnet geeigneten Stoff verwertet habe. „Zwei entgegengesetzte Denkweisen, wie sie Harnisch und Toga geziemen, sehen wir in vielen Individuen musterhaft und mannigfaltig gegenübergestellt, und zwar so, wie sie allein in der angenommenen Form darzustellen gewesen, wodurch diese völlig legitimirt und vor jedem Widerspruche gesichert wird.“ Der Inhaltsangabe des Stückes Akt für Akt, Szene für Szene folgt eine Charakteristik der einzelnen Personen, bei denen Goethe nur die von

Manzoni beliebte Einteilung in geschichtliche und ideale oder erdichtete Persönlichkeiten zu tadeln findet. „Für den Dichter ist keine Person historisch; es beliebt ihm, seine sittliche Welt darzustellen, und er erweist zu diesem Zwecke gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, ihre Namen seinen Geschöpfen zu leihen, und Herrn Manzoni dürfen wir zum Ruhme anrechnen, daß seine Figuren alle aus einem Gusse sind, eine so ideell wie die andre.“ Schließlic wünscht der Kritiker dem Verfasser Glück, daß er, von alten Regeln sich los-sagend, auf der neuen Bahn so ernst und ruhig fortgeschritten sei, daß man nach seinem Werke gar wohl neue Regeln bilden könne, giebt ihm das Zeugnis, daß er im einzelnen mit Geist, Wahl und Genauigkeit verfahren sei und daß männlicher Ernst und Klarheit bei ihm stets zusammen walteten, so daß man sein Stück wohl ein klassisches nennen könne. Auch die Form, der elfsilbige reimlose Vers (Goethe nennt ihn etwas uneigentlich den elfsilbigen Sambus) mit dem häufigen Übergreifen des Sinnes von Vers zu Vers (enjambement) findet sein uneingeschränktes Lob.

Manzoni, ebenso überrascht wie erfreut über Goethes Urteil, sprach ihm in warmer und würdiger Weise seinen Dank dafür in einem Briefe vom 21. Januar 1821 aus. Während andre Kritiker ihn um unbedeutender Dinge willen gelobt und gerade das, worauf er selbst den höchsten Wert lege, unbeachtet gelassen oder getadelt hätten, habe er in Goethes „reinen und glänzenden“ Worten den ursprünglichen Sinn seiner Bestrebungen (*la formola primitiva delle sue intenzioni*) gefunden. Den Ausdruck hoher Bewunderung und Verehrung für den großen Kritiker läßt die deutsche Übersetzung (*Über Kunst und Altertum IV, 98 ff.*) aus begreiflichen Gründen bei Seite.

Von dieser Zeit an ließ Goethe „seinen Liebling“ nicht wieder aus den Augen. Als dessen nächstes poetisches Produkt, die großartige Ode auf den Tod Napoleons (*Il cinque Maggio*) in seine Hände kam, war er so entzückt davon, daß er der Versuchung nicht widerstehen konnte, sie selbst allen seinen Landsleuten zugänglich zu machen: in „Kunst und Altertum“ (IV, S. 182) erschien eine Übersetzung aus seiner Feder. So klar und sicher aber der deutsche Dichter den Sinn und Geist des Originals im ganzen erfaßt, so schön und treffend er einzelne Stellen in ihrem knappen, gedankenreichen und schwingvollen Ausdruck wiedergegeben hat, so kann doch der unbefangene Beurteiler die Arbeit nur für sehr teilweise gelungen erklären. Vielleicht ist eine nach Inhalt und Form völlig befriedigende Übersetzung, wenigstens eine solche, die sich dem Urtext so genau anzuschließen bemüht ist wie die Goethische, überhaupt unmöglich; wenigstens sind Goethes Nachfolger darin nicht glücklicher gewesen als er. Der wunderbare Wohlklang der Verse des Originals ist mit dem spröderen Material unsrer Sprache nicht wieder hervorbringen. Um sich seine Aufgabe einigermaßen zu erleichtern, hat Goethe auf den Reim verzichtet, der doch hier kaum zu entbehren war, um den leisen Rhythmus der kurzen,

gleichsam abgebrochenen Verse zu unterstützen. In dem Streben, es dem italienischen Dichter an Kühnheit, Schwung und Knappheit des Ausdrucks gleichzuthun, ist er oft hart, ja dunkel geworden und hat sich zu Wortbildungen verleiten lassen, die selbst in einer Ode unzulässig erscheinen dürften, wie letzter Haucheseufzer (*mortal sospiro*) Fußstapfen Menschenfußes (*orma di piè mortale*), der entatmete (*anelo*) Busen, letztester, triumphend u. a. m. Schlimmer sind die nicht wenigen Mißverständnisse des Sinnes, von denen wir als Beispiel nur die Schlußstrophe anführen:

Und also von müder Asche denn
Entferne jedes widrige Wort;
Der Gott der niederdrückt und hebt,
Der Leiden fügt und Tröstung auch,
Auf der verlassnen Lagerstatt
Ihm ja zur Seite sich fügte.

Goethe läßt also Gott sich dem toten Napoleon „zur Seite fügen“! Die wortgetreue Übersetzung lautet: „Du, halte jedes böse Wort von der müden Asche fern! Das setzte der Gott, der zu Boden wirft und wieder erweckt, der bekümmert und tröstet, auf die öde Decke ihm zur Seite.“ Goethe hat übrigens das Gedicht in achtzehn selbständige Strophen geteilt, wodurch eine der Hauptschönheiten des Originals, der enge Zusammenhang zwischen Strophe und Antistrophe, nicht nur der Form, sondern auch dem Inhalte nach, ganz verloren geht.

(Schluß folgt)



Zur Frauenfrage



er Aufsatz „Der Freisinn und die Frauenfrage“ in Nr. 5 der Grenzboten hat unter dem weiblichen Geschlechte große Aufregung hervorgerufen. Und doch haben wir darin nur die Thatsache festgestellt, daß die ganze sogenannte Frauenfrage im Grunde nur eine Mädchen- oder Jungfernfrage ist, daß die preussische Regierung sich gegen die Petition, die Frauen zum Studium zuzulassen, mit Recht ablehnend verhalten hat, daß die deutschen Mädchen nicht in den Sezirsaal und in das Studirzimmer, sondern in die Hauswirtschaft und in die Kinderstube gehören, daß die Sorge des Staates nur darin liegen kann, aus der weiblichen Jugend natürlich empfindende und verständig denkende Ehefrauen

Grenzboten II 1889

11