



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Speyer, Otto: Manzoni und Goethe : (Schluß)

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

nichts vorzubringen sein. Der Gewohnheitsstrinker ist als bis zu einem gewissen Grade geisteskrank zu betrachten und mag daher, sofern nur die nötigen Grenzen inne gehalten werden, gleich einem Irren entmündigt und in eine Heilanstalt geschafft werden.

Das sind die Mittel, die man gegen das Laster der Trunksucht anwenden kann. Daß man die Trunksucht damit aus der Welt schaffen könne, wird wohl nur ein unpraktischer Optimist behaupten wollen; sie bleibt, wie auch das Laster des Spieles bleibt, trotz aller gegen das Spielen erlassenen Gesetze. Aber soweit die menschlichen Kräfte reichen, soll man gegen alle Laster ankämpfen, und deshalb empfiehlt es sich auch, mit den erörterten Mitteln gegen die Trunksucht vorzugehen.



Manzoni und Goethe

Von Otto Speyer

(Schluß)



Im Jahre 1822 erschien Manzonis zweite Tragödie, *Adelchi* (*Abelgis*), „ganz im Geiste des Grafen von Carmagnola, nur noch reicher an Charakteren und Motiven,“ wie Goethe mit Recht bemerkt. Daß er die Absicht hatte, das Stück ebenso eingehend zu beurteilen wie das erste, geht aus einem Briefe an Schulz vom 9. Dezember 1822, dem das obige Citat entnommen ist, hervor. Nach einem Schreiben an den bekannten französischen Schriftsteller Jauriel vom 28. April 1825 hat er in der That einen Auszug aus dem Trauerspiel angefertigt. Aber diese Arbeit ist nie zu Tage gekommen. Alles, was wir von Goethe in Bezug auf „*Adelchi*“ besitzen, beschränkt sich auf seine Äußerungen in der Vorrede zu der 1827 bei Fromman in Jena erschienenen Ausgabe der poetischen Werke Manzonis.*) Er bezieht sich darin auf die Analyse, die Jauriel seiner französischen Übersetzung des „*Adelchi*“ beigefügt hat, und begnügt sich in Beziehung auf das Stück selbst mit einzelnen Bemerkungen. Nachdem er das „schöne poetische Talent Manzonis, das auf reinem, humanem Gefühle beruht,“ hervorgehoben hat, beschäftigt ihn zunächst wieder lebhaft der Unterschied zwischen seiner und Manzonis Auffassung

*) *Opere poetiche di Alessandro Manzoni, con una prefazione di Goethe. pag. XL—L.*

in Bezug auf das geschichtliche Element der Tragödie, indem der letztere noch immer daran festhält, daß seine Personen nicht nur, worauf es nach Goethe allein ankommt, innere Wahrheit haben, sondern, so weit es sich um geschichtliche Persönlichkeiten handelt, auch bis ins einzelste der geschichtlichen Wahrheit entsprechen sollen. Goethe verzichtet schließlich auf den Streit. „Hätte Manzoni sich früher von diesem unveräußerlichen Rechte des Dichters, die Mythologie nach Belieben umzubilden, die Geschichte in Mythologie zu verwandeln, überzeugt gehabt, so hätte er sich die große Mühe nicht gegeben, wodurch er seiner Dichtung unwiderprechliche historische Denkmale bis ins einzelne unterzulegen getrachtet hat. Da er aber dies zu thun durch seinen eignen Geist und sein bestimmtes Naturell geführt und genötigt worden, so entspringt daraus eine Dichtart, in der er wohl einzig genannt werden kann; es entstehen Werke, die ihm niemand nachmachen wird.“ Diese genaue historische Vergewärtigung, heißt es weiter, komme dem Dichter besonders in den lyrischen Stellen, „seinem eigentlichen Erbteil“ zu gute, denn die höchste Lyrik (mit einer Hinweisung auf Pindar) sei entschieden historisch. Goethe scheint mit diesen Worten die beiden Chöre, die im „Abelschi“ den Gang der Handlung unterbrechen und von denen er den zweiten, der den Tod Ermingardas zum Gegenstande hat, genau analysirt, rechtfertigen zu wollen. Wenn er auch ausdrücklich betont, daß „das Geschäft der dramatischen Poesie von dem der epischen und lyrischen völlig verschieden“ sei, so deutet doch eine Stelle in seiner Abhandlung über die Naturformen der Dichtkunst*) an, daß er epische und lyrische Stellen auch im Drama für statthaft hält. Jedenfalls wünschte er dem Leser Glück zum Genusse dieser Chöre wie der ganzen Dichtung; „denn hier tritt der seltene Fall ein, wo sittliche und ästhetische Bildung in gleichem Maße gefördert wird.“

In seinem Bericht über den „Grafen von Carmagnola“ erwähnt Goethe, daß er den Versuch gemacht habe, einiges aus diesem Stück als Probe für den deutschen Leser zu übersetzen, aber unzufrieden mit dem Ergebnis, ihn aufgegeben habe. Aus dem „Abelschi“ hat er dagegen die Übertragung eines kurzen Abschnittes veröffentlicht, den Monolog Svartos, worin dieser tapfere und ehrgeizige Plebejer seiner Unzufriedenheit mit seinem Lose und seinem Verhältnisse zu den langobardischen Edeln, die sein Haus zu einer Verschwörung gegen ihre Fürsten auserwählt haben, Luft macht.***) Die Handschrift jenes gescheiterten Versuches einer Übersetzung aus dem „Grafen von Carmagnola“ hat sich in seinen Papieren gefunden, und Loeper teilt uns eine Probe davon mit.***)

*) Zum bessern Verständnis des Westfälischen Divans. Werke, Hempelsche Ausgabe IV, 292.

**) Goethes Werke III, 387 f.; aus der oben erwähnten Vorrede zu der Manzoni-Ausgabe von 1827.

***) Ebenda, S. 388.

können nicht finden, daß die Übersetzung weniger gelungen sei als die veröffentlichte des Monologs aus dem „Abelchi.“ Beide geben den Geist des Originals getreu wieder; beide leiden auch an jenen sprachlichen Härten, jener gezwungenen Ausdrucksweise, die uns in der Ode „Der fünfte Mai“ entgegen traten, und sind auch wie diese nicht ganz frei von Ungenauigkeiten in der Übertragung einzelner Stellen.

Goethe stellte den „Abelchi“ über alle zeitgenössische deutschen Dramen. In dem erwähnten Briefe an Schulz sagt er: „Es wird mir ein angenehmes Geschäft sein, auch diese Arbeit zu entwickeln. Ach, warum kann man denn nicht einem deutschen Zeitgenossen den gleichen Liebesdienst erweisen?“

Bei der Besprechung des „Carmagnola“ erwähnt Goethe, daß er, wenn er noch in der Lage dazu wäre, das Stück gern auf die deutsche Bühne bringen würde und ihm dort einen dauernden Platz zu verschaffen hoffe, wenn er auch zugiebt, daß die Tragödie Manzonis nie ein populäres Zug- und Massenstück werden würde. Betreffs des „Abelchi“ findet sich keine ähnliche Äußerung. In der That würden beide Dramen höchst wahrscheinlich auf dem deutschen Theater ebensowenig Fuß gefaßt haben, wie dies auf dem italienischen der Fall gewesen ist. Der „Graf von Carmagnola“ errang in Florenz und Mailand kaum einen Achtungserfolg, „Abelchi“ fiel in Turin vollständig durch, allerdings wohl nicht ohne Mitschuld der Regie und der Schauspieler. In der That sind beide Stücke nicht nur Caviar fürs Volk der gewöhnlichen Theaterbesucher; die langen Reden ohne lebendiges Wechselgespräch, der Mangel einer stetig und lebendig fortschreitenden, der Katastrophe zu drängenden Handlung und einer dadurch sich fortwährend steigenden Spannung des Zuschauers, infolge der allzuzahlreichen retardirenden Momente und episodischen Szenen, der Umstand, daß, wie Wilhelm Lang mit Recht hervorhebt,^{*)} der Konflikt, der in die Seele des Helden gelegt ist, nicht genügend zur äußern Erscheinung kommt, stehen der Bühnenwirkung namentlich des „Abelchi“ auch bei dem urteilsfähigen Publikum hindernd entgegen.

Allerdings ist „Abelchi“ in weit höherem Sinne ein historisches Trauerspiel als der „Graf von Carmagnola,“ insofern er ein für Italiens Zukunft auf Jahrhunderte hinaus entscheidendes Ereignis, den Sturz der Langobardenherrschaft auf der Halbinsel durch die Franken unter Karl dem Großen, zum Gegenstande hat; er ist es dagegen weit weniger als die erste Tragödie, insofern der Held eine nur aus der Phantasie des Dichters hervorgegangene Gestalt und noch dazu eine solche ist, die weder in den Rahmen der Zeit noch des Stückes selbst paßt. Eine Art langobardischer Hamlet ist der tapfere, hochsinnige, aber von der Liebe und Treue gegen seinen Vater und sein Volk einerseits, der Verehrung der Kirche und des Papstes anderseits, der der Langobardenherrschaft

^{*)} Alessandro Manzoni und die italienische Romantik. Preussische Jahrbücher 1874. Heft 1.

feindlich gegenübersteht und in dem er doch das einzige Heil für die Zukunft Italiens erblickt, hin und hergezogene und dadurch mit sich selbst uneinige Adelskrieger kein tragischer Held. Ebenso unbefriedigend erscheint die Katastrophe mit der thatlosen Ergebung des Helden in den Schluß des Schicksals und dem leidigen Troste, daß man in dieser wilden Zeit nicht König sein könne, ohne selbst wild und grausam zu sein. Im einzelnen dagegen enthält das Trauerspiel noch größere Schönheiten als der „Gräb von Carmagnola“; namentlich gehören die beiden Chöre, so wenig sie mit dem ganzen Geist und Inhalt des Stückes übereinstimmen, nach Form und Inhalt zu dem Schönsten, was die italienische Lyrik der Neuzeit geschaffen hat.

Als Eckermann am 15. Juli 1827 zu Goethe kam, zeigte ihm dieser voller Freude die drei Bände von Manzoni's eben erschienenem Roman *I Promessi sposi*, die ihm der Dichter selbst mit einer Widmung zugesandt hatte. Drei Tage nachher empfing er den jungen Freund mit den Worten: „Manzoni's Roman übersteigt alles, was wir in dieser Art kennen.“ Die Lektüre fesselte ihn so, daß er das Buch fast in einem Zuge durchlas. Und noch lange beschäftigte es seinen Geist. Es erschien ihm „als ein echt menschliches und doch wieder echt italienisches Werk.“ Die Verwicklung wie die Lösung des romantischen Geflechtes sagte ihm außerordentlich zu. Die Angst, die die Tragödie nach der aristotelischen Theorie erregen und von der sie doch auch wieder befreien soll (eine Theorie, die nach Goethe ebenso gut für die epische Poesie und den Roman Geltung hat), erblickt er in den „Verlobten“ in hohem Grade erregt, dann in Rührung aufgelöst und durch diese zur Bewunderung führend. Vier Dinge, meint er, hätten Manzoni besonders in den Stand gesetzt, etwas so Vollkommenes zu leisten: die katholische Religion, die revolutionären Reibungen, durch die er in der Person seiner Freunde gelitten habe, seine genaue Bekanntschaft mit dem Boden, auf dem die Erzählung spielt (der Umgebung des Comersees), endlich daß er ein ausgezeichnete Geschichtsforscher sei. Als er aber weiter las, fand er, daß der Geschichtsschreiber dem Dichter einen bösen Streich gespielt habe. „Manzoni zieht den Rock des Poeten aus und steht eine ganze Weile als nackter Historiker da, beschreibt Krieg, Hungersnot und Pestilenz.“ Was ihm aber als ein Fehler an dem sonst so gepriesenen Kunstwerk erscheint, sucht er zu erklären und zu entschuldigen. „Unsre Zeit ist so schlecht, daß dem Dichter im umgebenden Leben keine brauchbare Natur mehr begegnet. Um sich aufzuerbauen, griff Schiller zur Philosophie und Geschichte, Manzoni zur Geschichte allein. Aber wie im Wallenstein Philosophie und Geschichte dem Werke an verschiedenen Stellen im Wege sind, so leidet Manzoni durch ein Übergewicht der Geschichte.“

Daß die allerdings bis ins einzelste sorgfältig ausgeführten geschichtlichen Gemälde des Romans, in wie innige Verbindung sie auch der Dichter mit seiner erfundenen Erzählung zu setzen versteht, dem Verfasser des „Wilhelm

Meister" und der „Wahlverwandtschaften" nicht zusagten, ist natürlich. Ihm war der Roman ein Kunstwerk, das philosophische Probleme dichterisch lösen oder die Ausbildung und Erziehung eines Charakters durch das Leben bis zur vollen Reife darstellen soll. Die äußern Ereignisse erscheinen da nur als Beiwerk, als Mittel zum Zweck. Ganz anders faßt Manzoni seine Aufgabe auf. Ihm war es vor allen Dingen darum zu thun, seinem Volke dessen eigne Vergangenheit wieder lebendig zu machen. Der historische Roman in Walter Scotts Sinn erschien ihm als die seiner eignen Persönlichkeit, in der sich der Dichter mit dem Geschichtsforscher vereinte, kongenialste und zugleich die geeignetste Form, um seinen Landsleuten das Stück Kulturgeschichte, das er ihnen vorzuführen gedachte, mit samt den Lehren, die es nach seiner Ansicht enthielt, schmackhaft zu machen.

Wenn aber somit in Manzonis Sinne das geschichtliche Element im Vordergrund steht, so ist darum die Fabel nicht minder folgerichtig durchdacht, nicht minder sorgfältig durchgeführt, und die nur der Phantasie des Dichters entsprungenen Hauptfiguren des Romans mit nicht minderer Liebe und Aufmerksamkeit behandelt als die geschichtlichen Personen. Sind die zahlreichen Einzelgestalten, die in dem bunten Gewebe nach einander und mit einander an unsern Augen vorüberziehen, vielleicht alle mehr oder weniger typisch gedacht, so tragen sie doch recht individuelle Züge und sind in so lebendigen Farben ausgeführt, daß wir sie lebhaftig vor uns sehen. Von dem ländlichen Liebespaar, dessen dornen- und thränenreicher Brautstand den Mittelpunkt der Erzählung bildet, und von dem Landpfarrer und seiner Haushälterin, zwei köstlichen Menschenkindern, die niemand wieder vergessen wird, der sie einmal kennen gelernt hat, bis zu dem geheimnisvollen Ungenannten und der „Signora" mit ihrer wilden, mühsam unterdrückten Leidenschaft, sind es lauter Gestalten von Fleisch und Blut, mit echter Orts- und Zeitfarbe, mit genauester Kenntnis der Volkssitte wie der Standesbesonderheiten und Vorurteile gemalt. Wir fühlen uns in ihren Zauberkreis gebannt, wir können nicht umhin, den lebendigsten Anteil an ihrem Thun und Lassen wie an ihren Schicksalen zu nehmen. Auch scheint uns der dem Werke öfters gemachte Vorwurf, daß es an der psychologischen Entwicklung der einzelnen Charaktere fehle, wenigstens nicht durchgehend gerechtfertigt. Die Heldin Lucia selbst ist ein Beweis des Gegenteils. Allerdings tritt in der Art und Weise der Charakterentwicklung ein Mangel und eine Einseitigkeit zu Tage, die in der religiösen Richtung und Weltauffassung des Dichters selbst begründet sind. Manzoni war ein gläubiger, orthodoxer Katholik, ein treuer Anhänger der römischen Kirche. So mußte ihm der Ungehorsam gegen die Vorschriften und Organe der Kirche als das Böse, die unbedingte Unterwerfung unter ihre Ordnungen als das Gute erscheinen. Die notwendige Folge ist der Mangel an freier Selbstbestimmung in den handelnden Personen und eine gewisse Ein-

förmigkeit in den psychischen Vorgängen, hervorgerufen durch die Anlegung eines gleichartigen objektiven Maßstabes an alle die verschiedenen Persönlichkeiten. Die Frage: entspricht die Gesinnung, die einzelne Handlung den Lehren des Christentums, wie sie die Kirche verkündet, oder nicht? ist die einzig entscheidende. Die Kirche spielt die Rolle der Vorsehung; sie leitet die Gewissen und die Menschen vom Beichtstuhl aus an unsichtbaren Fäden. Gewiß war der Verfasser berechtigt, ihr eine führende Rolle in jener Zeit — dem siebzehnten Jahrhundert — zuzuschreiben und ihren wohlthätigen, säntigenden und ausgleichenden Einfluß dem barbarischen und gewissenlosen Treiben der großen und kleinen weltlichen Machthaber gegenüber hervorzuheben; aber es tritt allzu deutlich hervor, daß der Dichter selbst noch auf dem für unsre Zeit und Auffassung nicht mehr genügenden Standpunkte steht, wo der Streit des Göttlichen und des Ungöttlichen in der Menschenbrust nicht innerlich durch eigne Kraft und aus dem eignen Wesen heraus ausgefochten, sondern nur mit Hilfe der kirchlichen Organe gewissermaßen äußerlich beigelegt wird.

Diesem Mangel aber, der infolge der großen Zahl lebensvoller Gestalten wie der Mannigfaltigkeit ihrer Eigenart und ihrer ursprünglichen Motive dem gewöhnlichen Leser kaum zum Bewußtsein kommt, steht eine Reihe von Vorzügen gegenüber, die geeignet sind, ihn fast übersehen zu lassen. Die wunderbare Kunst der Erzählung, die lebendige Anschaulichkeit der Darstellung, entzückte Goethe so, daß er ihre Klarheit mit der des italienischen Himmels verglich. Ein lebenvolles, farbenhelles Bild folgt dem andern. Und dazu der wundervolle Aufbau! Vom Kleinsten ausgehend erweitert sich die Erzählung gleichsam in konzentrischen Kreisen; wie wir aus den ländlichen Umgebungen des Comersees in die große lombardische Hauptstadt versetzt werden, so erhebt sich die einfache Dorfgeschichte allmählich zu einem bedeutenden und farbenreichen Gemälde der sozialen Zustände des damaligen Oberitaliens, um schließlich, nachdem so großartig schauerliche Gemälde, wie die Schilderung der Pest in Mailand, so mächtige, einflußreiche und eindrucksvolle Persönlichkeiten, wie der Innominato und der heilige Borrömäus, an uns vorübergegangen sind, gleichsam in sich zurücklaufend, als ländliche Idylle wieder zu enden.

Die Kritik, die italienische zumal, hat bei aller Anerkennung seiner vielen Vorzüge, dem Roman zahlreiche starke, oft leidenschaftliche und zum Teil geradezu entgegengesetzte Vorwürfe gemacht. Die einen erblickten darin einen katholisch-reaktionären Tendenzroman, bestimmt, den unbedingten leidenden Gehorsam gegen die Organe der römischen Kirche zu verherrlichen; die andern warfen ihn zu den Todten, weil es kein Tendenzroman sei, weil er — was sie für die erste Pflicht eines jeden patriotischen Schriftstellers erachteten — nicht die Liebe zum einigen und freien Vaterlande, nicht den Haß gegen die geistlichen wie die weltlichen Unterdrücker und vor allem gegen die Fremdherrschaft predige. Thatsächlich sind Manzoni und sein Buch über den einen wie den

andern Vorwurf erhaben. Der Roman ist keine Tendenzschrift, wenn man es nicht eine Tendenz nennen will, in einem vollendetem Kunstwerk, an dem sich noch die Söhne und Enkel der Zeitgenossen des Dichters erfreuen und erheben werden, der Nation einen Spiegel ihrer Vergangenheit vorzuhalten, sie die treibenden Mächte derselben in ihrer wahren Gestalt erkennen und dadurch den Volksgeist sich gleichsam auf sich selbst bestimmen zu lassen, zugleich aber die ewige Wahrheit des endlichen geistigen Sieges des Guten über das Böse zu veranschaulichen und zu zeigen, daß festes gläubiges Gottvertrauen durch die schwersten Prüfungen und Irrungen hindurch schließlich zum Siege führe.

Als die „Verlobten“ erschienen, stand Manzoni, damals zweiundvierzig-jährig, auf der Höhe des Lebens. Sechszundvierzig Jahre hat er seitdem noch unter den Lebenden gewelt, ohne auch nur das kleinste poetische Erzeugnis wieder zu veröffentlichen; auch aus seinem Nachlaß ist nichts von irgendwelcher Bedeutung zu Tage gekommen. War die dichterische Ader in ihm schon ausgetrocknet? oder schwieg er, was uns wahrscheinlicher dünkt, weil er glaubte, den Ideen, die ihn erfüllten und die seine Dichtwerke befeelen, hinlänglichen Ausdruck gegeben und damit seine poetische Sendung erfüllt zu haben? oder weil er sich nicht im Stande fühlte, größeres zu schaffen, als er bereits hervorgebracht hatte, und vielleicht fürchtete, unter sich selbst herabzusinken? Sein Freund, der florentinische Dichter Giusti, meint, er habe geschwiegen, weil er, je weiter er in der Erkenntnis seiner Kunst fortschritt, um so zaghafter geworden sei. „Die Natur hat den Geistern, denen sie sich sonderlich gnädig erwiesen hat, zugleich ein lästiges Ungeziefer mitgeben wollen, nämlich die Krankheit, nichts auf sich selbst zu halten, während sie den vielen, die sie weniger mütterlich ausgestattet hat, gleichsam als reichen Entgelt ein glückliches Selbstvertrauen spendete und die fröhliche Lust, beständig vor dem Publikum die eigne Ohnmacht glänzen zu lassen.“*)

Die prosaischen Schriften Manzonis, deren Wert und Bedeutung nicht entfernt an die seiner Dichtwerke heranreicht, können wir hier nur kurz berühren. Der Tragödie „Abelchi“ hatte er, gleichsam zu seiner eignen und seines Helden Rechtfertigung, eine Abhandlung angehängt „Über einige Punkte der langobardischen Geschichte,“ worin er, freilich nicht sehr glücklich und erfolgreich, nachzuweisen versuchte, daß das Papsttum dadurch, daß es im Bunde mit den Fremden die Macht der Langobarden brach, Italien vor dem vollständigen Zurücksinken in die Barbarei gerettet habe, wie denn im Mittelalter überhaupt das Papsttum der einzige Halt- und Stützpunkt für die nationale Sache gewesen sei. Die Abhandlung entflammte den alten Streit über die Bedeutung der Langobardenherrschaft für Italien aufs neue, der nun aber von dem wissenschaftlichen auch auf das politische Gebiet hinübergetragen wurde. Die Gegner

*) Fr. Lang, a. a. O. S. 110.

behaupteten jetzt, wie einst Macchiavelli und nach ihm Muratori, daß das Reich des Desiderius sicher allmählich zu einem einheitlichen nationalen Königreiche geworden wäre, da die Langobarden damals bereits fast vollständig italianisirt gewesen seien. Die Theorie Manzonis, die durchblicken ließ, daß er auch jetzt noch das Heil des Vaterlandes von Rom her erwarte, von Rosmini auf dem philosophischen, von Le Maistre auf dem politischen Gebiete begründet, wurde zum Grundstein des Programms der neugueltschen Partei und gewann in ganz Italien, als mit Pius IX. wirklich ein nationalgesinnter und liberaler Papst den Stuhl Petri bestiegen zu haben schien, einen ungeheuern Anhang. Wir wissen, wie rasch die Thatsachen diese uns Nordländern und Protestanten schwer begreifliche Illusion endgiltig zu nichte machten.

Manzoni war ein entschiedener Feind litterarischer Erörterungen. „Es ist bei mir ein alter Voratz, mich außerhalb derselben zu halten und zu schweigen,“ pflegte er zu sagen. Als aber der Historiker Sismondi*) die Moral der römisch-katholischen Kirche angriff, suchte er sie in einer einen ganzen Band füllenden Abhandlung zu verteidigen (1819)**). Er erwies sich darin aber nur allzusehr, wie er sich selbst nennt, als einen „aufrichtigen, aber schwachen Apologeten.“ Klar geht daraus hervor, wie fest er selbst von der Erhabenheit der Kirche, von der Richtigkeit und Unumstößlichkeit ihrer Prinzipien überzeugt war; aber seine Darlegung vermag keinen unbefangenen Leser zu überzeugen.

Seit 1827 nahmen gründliche Studien über die italienische Sprache seine Zeit und sein Interesse hauptsächlich in Anspruch. Er hatte allmählich die Überzeugung gewonnen, daß die italienische Nationalsprache aus dem Florentiner Volkssidiom gleichsam wiedergeboren werden müsse. Er studirte dieses aufs gründlichste und besserte in diesem Sinne unablässig mit ängstlichster Sorgfalt an seinen Werken, zumal an den „Verlobten,“ aus denen er die anfangs ziemlich häufigen Anklänge an den lombardischen Dialekt auszumerzen bemüht war. Sein großes Werk über die italienische Sprache ist nie fertig geworden. Als Referent der im Jahre 1867 von dem Unterrichtsminister niedergesetzten Kommission, die untersuchen sollte, durch welche Mittel sich die Kenntniss und der Gebrauch der reinen italienischen Sprache im Volke verbreiten ließe, gab er ein Gutachten heraus, worin er den oben bezeichneten Satz zu begründen suchte. Er fand aber im ganzen wenig Anklang; die bedeutendsten Sprachkundigen und Litteraten wie Tommaseo, Bonghi, Lambruschini u. a. traten ihm entgegen. Wie vorauszusehen war, führte der Streit, der unendlich viel Staub aufgewirbelt hatte, weder zu einer theoretischen Entscheidung noch zu einem praktischen Ergebnis: es blieb beim alten.

Als sich Manzonis Ideal, die Wiedergeburt des Vaterlandes durch einen

*) Im 127. Kapitel seiner Geschichte der italienischen Republiken des Mittelalters.

**) Sulla morale cattolica. Osservazioni di Alessandro Manzoni.

Bund zwischen Papsttum und Volk seit 1848 als ein unerreichbares Phantasiegebilde erwiesen hatte, schloß er sich, wenn auch nicht mit leichtem Herzen und wohl nach Überwindung schwerer innern Kämpfe, aber mit voller Entschiedenheit dem trotz der Kirche und des Papsttums geeinten und befreiten Italien an. Viktor Emanuel berief ihn, der freudigen Zustimmung der ganzen Nation sicher, 1861 in den ersten Senat des neuen Königreichs. Auch hier bewährte sich die Bescheidenheit des Hochgefeierten in rührender Weise. Als er Arm in Arm mit Camillo Cavour nach der Eröffnungssitzung aus dem Saale trat, der größte Staatsmann und der größte Dichter Italiens, wurde das Paar von einem rauschenden, endlosen Beifallsturm der dichtgedrängten Volksmenge empfangen. „Dieser Beifall gilt Ihnen!“ rief Cavour. Da ließ Manzoni seinen Arm los, klatschte in die Hände, und enthusiastisch folgte das Volk seinem Beispiel. „Sehen Sie jetzt, Herr Graf, wem der Beifall gilt?“*) Nur einmal noch nahm der damals neunundsiebzigjährige Greis seinen Sitz im Senate ein, um für die Konvention mit Frankreich vom September 1864 zu stimmen, von der er zum letztenmal eine Versöhnung mit dem Papsttum hoffte. Als auch diese Hoffnung sich eitel erwies, hat Manzoni, der das höchste Ziel menschlichen Lebens erreichte (er starb erst 1873) auch die Annexion des Kirchenstaates und seiner Hauptstadt gutgeheißen.

Sollen wir zum Schlusse noch ein Wort über Manzonis Wesenheit, wie sie uns aus seinem Leben wie aus seinen Werken entgegentritt, hinzufügen, so müssen wir in ihm einen der edelsten Charaktere anerkennen, die je den Weg der Dichtkunst gewandelt sind. Voll wahrhaftiger Begeisterung für alles Gute, Große und Schöne, hat er, frei von allem selbstfüchtigen ehrgeizigen Streben und aller Eitelkeit, die Poesie stets als ein ihm anvertrautes Priestertum betrachtet und verwaltet. Treu und unerschütterlich in seiner Überzeugung, hat er den hohen Idealen, die ihn erfüllten, Ausdruck zu geben und Anerkennung zu verschaffen gesucht ohne Furcht der Menschen und ohne andern Lohn dafür zu erwarten, als die innere Befriedigung und das Bewußtsein, nach besten Kräften das Seine zum Siege des Guten, zum Heile der Menschheit und des heißgeliebten Vaterlandes beigetragen zu haben. In allen weltlichen Dingen von einem starken Unabhängigkeitsgefühl erfüllt, hat er äußere Ehren, die ihm angeboten wurden, meist verschmäht. Nur mit großer Schwierigkeit gelang es Alexander von Humboldt, der König Friedrich Wilhelm IV. vermocht hatte, ihm den Orden pour le mérite zu verleihen, ihn zur Annahme desselben zu bewegen. Dem hohen lombardischen Adel angehörig, verschmähte er es, davon Gebrauch zu machen, als die österreichische Regierung verlangte, daß man ihr die Adelsbriefe zur Bestätigung vorlege, und hat auch später seinen bürgerlichen Namen stets beibehalten. Ohne alle Spur von Fanatismus, mit

*) D. Speyer, Graf Camillo Cavour (Neuer Plutarch II, 349 f.)

einer gewissen Scheu, nach außen hervorzutreten und ins praktische Leben einzugreifen, ein Feind jedes gewalttätigen Beginns, wo keine unbedingte Notwendigkeit dazu vorlag, hat er sich von allen revolutionären Bewegungen ferngehalten und auch nach 1859, so nahe es ihm gelegt wurde, keine politische Rolle gespielt, sich aber nie gescheut, wo es galt, frei und offen mit seinem stets achtungsvoll angehörten Worte für die gute Sache und die Freunde einzutreten. So lebte und starb er, der nicht eine einzige äußere That für die politische Wiedergeburt Italiens zu verzeichnen hatte, doch hoch verehrt, von seiner Nation als einer der Vorläufer und Begründer einer neuen und bessern Zeit, von der ganzen gebildeten Welt als einer der edelsten Vertreter echter Poesie und reinen Menschentums.



Amalie von Helwig

Von Adolf Stern



ie Bibliothek der Schriften über die großen Jahrzehnte von Weimar und alles, was mehr oder minder mit dieser Zeit zusammenhängt, ist zwar schon bis zur Unübersichtlichkeit angeschwollen, aber sie wächst noch immer fort, und der Reichtum jener Zeit an Menschen, Schöpfungen und Beziehungen bildet eine schier unererschöpfliche Fundgrube für Biographen und Verfasser von Denkwürdigkeiten, für Kommentatoren und Sammelwürmer. So oft man auch meint mit allem vertraut zu sein, was dieser Litteraturperiode angehört, so oft tauchen neue oder vielmehr vergessene Gesichter, Gestalten und Bestrebungen auf, die eine Erinnerung wohl verdienen und uns die Fülle der Wirkungen vergegenwärtigen, die von den großen und maßgebenden Naturen auf bescheidene Talente ausgeübt wurden. In diesem Sinne ist ein biographisches Denkmal, wie es soeben in dem Buche *Amalie von Helwig* von Henriette von Bissing*) errichtet ward, wohlberechtigt und hochwillkommen. Ein eigentümliches weibliches Lebensschicksal führte die Verfasserin der „Schwestern von Lesbos,“ die Schülerin Goethes und Schillers, nach Schweden, sie ward durch ihre Übertragung der Tegnér'schen „Frithjofsage“ eine der ersten Vermittlerinnen zwischen deutscher und schwedischer

*) Das Leben der Dichterin Amalie von Helwig, geb. Freiin von Imhoff, von Henriette von Bissing. Mit einem Bilde. Berlin, Verlag von Wilhelm Herz, 1889.