



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Klemperer, Victor: Österreichische Dichterinnen

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

anwenden wie jedes andere therapeutische Mittel, dann wird überhaupt jene bereits von dem Nationalökonom Rümelin befürwortete völlige Trennung des beabsichtigt folgenlosen von dem beabsichtigt fruchttragenden Geschlechtsverkehr realisiert, die das gesamte sexuelle Leben zu sanieren berufen ist.

Jedenfalls ist es ebenso falsch, die Geburtenprävention in Bausch und Bogen zu verwerfen, wie sie in der Form des französischen Zweifindersystems oder gar des amerikanischen Einfindersystems als Instrument des Gattungselbstmordes zu verwenden. Die Geburtenprävention kann eben nicht ohne weiteres dem Belieben des Spießbürgers freigegeben werden. Sie muß vielmehr sorgfältig in allen Einzelheiten ausgebildet werden als eine Art generativer Diät, die den Forderungen des Individuums und denen der Art möglichst in gleichem Maße gerecht wird, im Falle eines unausweichlichen Konfliktes jedoch die letzteren bevorzugen muß.

Erst wenn diese oder ähnliche Gedankengänge Gemeingut aller denkenden Menschen geworden sind und die gegenstehenden Vorurteile verdrängt haben werden, wird die Rationalisierung des menschlichen Artprozesses praktische Bedeutung erhalten.



## Österreichische Dichterinnen

Von Victor Klemperer=Berlin



er siebente der „Harmlosen Briefe eines deutschen Kleinstädters“, mit denen Paul Lindau 1869 debutierte, um bald ein gefeierter und gefürchteter Journalist und Kritiker zu werden, wendet sich mit ebensoviel Gerechtigkeit wie Ungerechtigkeit hohnvoll parodierend gegen Uda Christens „Lieder einer Verlorenen“. Unter diesem Titel und Pseudonym hatte im Jahr zuvor eine vierundzwanzigjährige Wienerin (dem Mädchennamen nach Christine Friderik, in erster Ehe von Neupaur, in zweiter von Breden) nach harten Schicksalschlägen, als Verarmung des Vaters, Wahnsinnstod des jungen Gatten, eine kleine Sammlung düsterer Gedichte herausgegeben, die bei Kritik und Publikum viel Anerkennung finden. Lindau sucht nun die Dichterin lächerlich zu machen, indem er ihre ungemeine Abhängigkeit von Heine herausstellt. Sie plagiiere ihn nicht etwa, betont er immer wieder, sie erinnere sich seiner nur allzuoft und komme ihm in vielen Wendungen bis haarscharf an die Wortwörtlichkeit nahe. Es ist ihm ein Leichtes, vielfältige recht komisch wirkende Belege hierfür zusammenzutragen. Seinen eigentlichen Zorn aber entfesselt die Dichterin durch eine andere Unart, wie er wenigstens

aus der damals verbreiteten Geschmacksrichtung heraus die Sache nennt. Uda Christen gebraucht zu häufig das Wort „Elend“; sie fühlt sich elend, sie bewegt sich in elender Gesellschaft, sie schildert andauernd eigenes und fremdes, materielles und seelisches Elend. Von heiterer und anmutiger Poesie ist in ihren „Liedern einer Verlorenen“ ebensowenig zu bemerken wie in ihren späteren Gedichtsammlungen. Und dieser Mangel erscheint Lindau sehr viel gräulicher als alles Heine-Kopieren, alle Flachheit der Form und Untiefe des Gedankens. Wie bezeichnend für die literarische Geschmackswandlung im letzten Menschenalter ist es nun, daß gerade um dieses scheinbar schlimmsten Mangels willen das Fortleben der wenig genialen Frau gesichert ist, daß man ihre handgreiflichen Schwächen verzeiht um der Leidenschaft willen, mit der sie als eine der zeitigsten unter den Dichtenden die Not der Elenden zum Thema nahm. Mit sicherem Griff hat Richard M. Meyer aus einer Fülle von Versen, die größeren Anspruch erheben und weniger sind, das kleine Gedicht „Not“ (Sammlung: „Aus der Tiefe“) als besonders charakteristisch herausgegriffen:

All euer girrendes Herzeleid  
Tut lange nicht so weh,  
Wie Winterkälte im dünnen Kleid,  
Die bloßen Füße im Schnee.

All eure romantische Seelennot  
Schafft nicht so herbe Pein,  
Wie ohne Dach und ohne Brot  
Sich betten auf einen Stein.

Während sich Uda Christen mit solchen Versen in sozusagen internationaler Weise als eine der ersten Dichterinnen oder doch als Vorläuferin der „neuen Richtung“ gibt, trägt ihre Prosa auch österreichisches Heimatgepräge. Und hier ist ihr neben mehr durchschnittlich gearteten Skizzen und Novellen einmal zum mindesten ein bedeutendes Werk gelungen. Was an ihrer „Vorstadtgeschichte Jungfer Mutter“ größeren Wert besitzt als die Schilderungen aus dem Alltag armer Leute und dem Jammer einer glücklosen Ehe, scheint mir das ungemein gerechte und tiefgreifende Abwägen der Charakteristik zu sein. Ein häßlicher Invalide heiratet das schönste Mädchen des Vorstadthauses; die Flatterhafte entzieht sich ihm bald, und er geht an seiner leidenschaftlichen Liebe zugrunde. Doch nun ist weder die Frau als Teufelin, noch der Mann als Engel gezeichnet, vielmehr besteht Lenes unerotische Sünde in einer völligen Gemütsstumpfheit und einer im Kern nicht unhäßlichen Sehnsucht nach dem Schönen, die nur bei der gänzlich Ungebildeten die abgeschmackte Richtung auf den Fuß nimmt, und der Mann wiederum sinkt in seiner Not zum wirklich häßlichen und rohen Säufer hinab. In diesen seelischen Verkrüppelungen erst liegt doch wohl die eigentlich dichterische Aufgabe der Elendmalerei. Und so reiht sich Uda Christen durch solches Charakterisieren enger und besser der Moderne an, als sich nach manchem ihrer Gedichte vermuten läßt.

Auf den modernen Boden, den die 1901 verstorbene Uda Christen tapfer betrat, sah sich eine um zwei Jahrzehnte jüngere, jetzt auf der Höhe ihres Lebens stehende Österreicherin mit solcher Selbstverständlichkeit gestellt, daß man ihr heute jede formale Abweichung von moderner Üblichkeit gern als langweilig und tantenhast altmodisch vorwirft. Marie Eugenie delle Grazie zählte kaum zwanzig Jahre, als sie den Plan zu ihrem Epos „Robespierre“ faßte, in dem die naturalistische Darstellungsweise, zugleich aber auch die jüngste naturwissenschaftliche Weltanschauung wohl zum ersten Male auf ein gewaltiges Thema der historischen Dichtung angewandt werden sollte. Ein Glück, daß die junge Dichterin in ihrer Gewissenhaftigkeit erst einmal Jahre an geschichtliche und philosophische Vorstudien setzte — Jahre, in denen sie reisen durfte; denn sonst hätte im „Robespierre“ doch wohl dieselbe kindliche Unfertigkeit Platz gegriffen, die einer Reihe von Jugendarbeiten M. E. delle Grazie anhaftet. Dem Epos künstlerische Vollendung zu geben, gelang auch der gereiften Dichterin nicht, aber sie ging doch eine so beträchtliche Wegstrecke dem unendlich weit gesteckten Ziel entgegen, daß man ihren „Robespierre“ nicht ohne Bewunderung aus der Hand zu legen vermag.

Im Mittelpunkt dieser Dichtung, in dem „Mysterien der Menschheit“ betitelten zwölften Gesang, malt M. E. delle Grazie mit heißen Farben eine Vision, die der abtrünnige schwärmerische Priester Claude Fauchet im Jakobinerkloster vom Wesen und Werden der Menschheit hat. Er sieht das Entstehen der Erde, der Lebewesen, der Affenmenschen den heutigen Lehren der Wissenschaft entsprechend, er sieht den Wandel alles Lebendigen:

Nun wähnt er, Mensch zu sein — und gleich darauf  
Kriecht er als Wurm aus seinem eignen Grabe,  
In tausend Formen fühlt er sich vergehen,  
In tausend andern wieder auferstehen —  
Unendlichkeit, die wie ein Falter sich  
Im Formgespinnst der Zeit verhüllt . . .

Es ist nichts als eine Wanderung der Materie, irgendwelch Geistiges kommt nicht ins Spiel, in dieses sinn- und ziellose Spiel einer schaffensstollen, brutalen Gottheit, der die Dichterin solche Worte in den Mund legt:

Armseliger! . . . Geschaffner! . . .  
Was bist du mir? Viel weniger als ein Hauch,  
Denn meines Mundes Odem schafft Gestirne! . . .  
Ich träum' nur mich — ich schaff' nur mich, ich kenne  
Nur mich — mein Mantel heißt Unendlichkeit,  
Und meine Arme halten die Myriaden  
Der Sterne über dir im Gleichgewicht!  
Ein Tröpfchen meiner Kraft glitt deine Erde  
Auf meinem Schaffungspfade einst ins Sein;  
Nun ist sie — aber muß ich darum wissen?  
Weiß der Orkan vom Staub, den er aufwühlt,  
Das Meer vom Gischt, den es zum Strande schleudert? . . .

Bei solcher Auffassung des Göttlichen ist es begreiflich, daß die Dichterin in der gesamten Menschheitsgeschichte nur ein „Blutmeer“, in der französischen Revolution nur eine riesenhafte Blutwelle dieses Ozeans sieht. Und an der Trostlosigkeit solcher Anschauung scheint es mir vor allem zu liegen, daß dieses große von Mitleid durchtränkte Werk den Leser nicht durch Zerschmetterung zur Erhebung führt, sondern ihn schließlich nur mit der Unsumme seiner Schreckensbilder abstumpft und belastet. Denn wie soll erheben können, wem selber so gänzlich der Glaube an jede Möglichkeit des Aufwärts fehlt?

Die von der Grundanschauung ausgehende Ermüdung macht sich bei der Lektüre einzelner Abschnitte dadurch noch fühlbarer, daß die gestaltende Kraft M. G. delle Grazie gelegentlich unter der getürmten Masse des wissenschaftlichen Materials zusammenbricht. Aber neben toten Stellen findet sich doch immer wieder stärkstes Leben. Meisterlich sind einzelne hervorragende Gestalten, wie Robespierre, Mirabeau, Danton charakterisiert, glühend tritt der Gegensatz zwischen dem Versailler Hof und den Glendquartieren der Hauptstadt hervor, balladisches Grausen geht von der Schilderung der zum gigantischen Individuum in eins geschmolzenen Masse aus:

Nicht Menschen, 's ist ein fürchterliches Etwas,  
Grau formlos, das sich dehnt und streckt und wie  
In einen Krampf zusammenballt, als wollt  
Es irgendeinen Schreck aus sich gebären.  
Dann wieder schnellst es lange Arme aus  
Wie ein Polyp . . .

und wen es verschlungen, der  
Verliert sein Selbst und scheint ein andrer plötzlich,  
In Miene und Gebärde rätselhaft  
Den Unzählbaren gleich, die mit ihm ziehen.

So fehlt es der Überfülle dieser vierundzwanzig Gefänge keineswegs an zahlreichen künstlerisch ganz gelungenen und so auch ganz befriedigenden Einzeldarstellungen; und wen kraftvolles Streben erfreut, auch wo es nicht völlig siegreich ist, den werden auch die unvollkommeneren Abschnitte in ihrem großen Ringen anziehen. Die Dichterin hat sich nach diesem Hauptwerk umgrenzteren Aufgaben zugewandt und namentlich auf dem Felde der Dramatik einige schöne Früchte geerntet. Ihr Trauerspiel „Schlagende Wetter“ sollte gebührenderweise neben Hauptmanns „Webern“ genannt werden; ihre „Schwäne am Land“ befremden, aber befremden in erhebender Weise, durch eine mit Konsequenz zur Grausamkeit geführte Leidenschaft ethischer Forderungen; das symbolische Traumdrama „Der Schatten“ vermag freilich den Leser (und erst recht wohl den Hörer) nicht gänzlich zu befriedigen, aber was hier ins bedrücklich Unklare führt, ist doch wieder wie beim „Robespierre“ ein ehrenvolles Ringen um das Bedeutendste.

Es ist das leise tragische Merkmal Marie Eugenie delle Grazie, daß sie ihr großes Können gern an übergroße Aufgaben setzt, anders ausgedrückt: daß ihr

philosophisches Wollen über ihr künstlerisches Vermögen hinausreicht. Niemandem kann die Tragik dieses Zwiespalts mehr fehlen, als ihrer durch superlativische Verhimmelungen und Verfeinerungen weitaus bekannteren Antipodin, der 1871 in Wien geborenen Enrica Freiin von Handel-Mazzetti. Von ihr wird glaubhaft erzählt, wie sie als etwa Zwanzigjährige beim Kopieren eines Christusbildes den Zeichenlehrer von dem „göttlichen Menschen“ sprechen hört; heftig will sie der blasphemischen Auffassung entgegentreten, aber „die Worte versagen ihr, heiße Tränen rollen über ihre Wangen“. Das muß wohl wahr sein, denn es deckt sich so ganz mit dem Wesen, das sich in ihren Werken spiegelt. Sie hat den allerfestesten und allerfindlichsten Christenglauben, der klösterlich Erzogenen liegt jede andere Denkungsart so weltentfern, daß sie ihr mit hilflos verzweifelndem Nichtbegreifenkönnen gegenübersteht, aber ebenso weltentfern liegt ihr auch alles fanatische Verdammen anderen religiösen Fühlens, der arme Sünder, der im Beharrungsfalle ja ohnedem sein ewiges Heil verscherzt hat, ist ihr nur Gegenstand des tiefsten Mitleids. So ganz ist die Baronin Handel vom leidenschaftlichen Katholizismus beherrscht, daß sie zur Entfaltung ihres dichterischen Könnens Stoffe und Zeiten aussuchen muß, in denen die Frage ob katholisch oder nichtkatholisch die entscheidende und vielleicht einzig weltbewegende war. Man staunt über die Belanglosigkeit einiger in der Gegenwart spielender Geschichten Enrica Handels, man staunt erst recht über das Leuchten, das geradezu plötzlich auftaucht, wenn sie sich in jene ihr kongenialen Zeiten zurückbegibt. Dann weiß sie entschwindenes Leben so mächtig neu zu gestalten, dann weiß sie menschliche Schicksale so ergreifend darzustellen, daß man die Einseitigkeit ihres Denkens und alle daraus resultierenden offensibaren Fehler vergißt und nur noch unter dem Bann einer wirklichen Dichterin steht. Und noch etwas Wunderbares begibt sich bei solcher Zeitflucht Enrica Handels: die am modernen Stoff so befremdlich unmodern Erscheinende trägt in diese Vergangenheiten, vielleicht sich selber unbewußt, einen deutlichsten Hauch aus der Atmosphäre des Heute hinein.

Ein erstes Mal gelingt ihr das in dem Roman „Meinrad Helmpersgers denkwürdiges Jahr“ (bei Jos. Kösel, Rempten; bei eben diesem Verleger erschienen auch die später genannten Romane), obwohl sie hier freilich noch nicht auf völliger Höhe steht. Ich mache diese Einschränkung im Hinblick auf das gräßliche Übermaß einer bluttriefenden Folterszene, sodann um einer Reihe von Stellen willen, durch die Enrica Handel offenbar begeistert fromme Gefühle erwecken wollte, die aber bestimmt jeden nicht streng katholisch und fast klösterlich gesinnten Leser befremden müssen. Aus beiden Überschwänglichkeiten, jener der Folterschilderung und dieser der frommen Gefühle, scheint mir hervorzugehen, daß die Dichterin bei der Ausarbeitung dieses Romans nur erst an ein ihr gleich-, also klösterlich gesinntes Publikum gedacht habe, während ihr später in den Sinn kam, daß sie sehr wohl auch über den katholischen Leserkreis hinaus dichterisch wirken könnte. Dagegen möchte ich in zwei

schwerere Anklagen gegen das „Denkwürdige Jahr“ nicht einstimmen. Man hat es gelegentlich für einen Akt der Intoleranz erklärt, daß der „Atheus“ Mac Endoll durch ein Berliner protestantisches Gericht für seine philosophische Überzeugungstreue so schrecklich leiden müsse, während Enrica Handels heimischer Katholizismus in mildem Glanze erstrahle, und man hat es zu zweit als arg tendenziös bezeichnet, daß der Sohn des Gottesleugners, eines Pantheisten übrigens, seinen Weg zum Katholizismus hinüber finde. Der erste Vorwurf wurde hinfällig, sobald die Dichterin in späteren Werken auch durch katholische Richter harte Sprüche fällen ließ (wie denn Sünde und Sühne Lieblingsvorstellungen ihrer Phantasie ausmachen). Sie malt harte und milde Richter beider Konfessionen, sie macht kein Hehl daraus, daß sie die Milde der Strenge vorziehe, aber es ist ihr doch eine durchaus geläufige und nicht unliebe Vorstellung, daß irdische Sühne spätere Dualen abwende. Der Vorwurf des Tendenziösen in der Bekehrungsgeschichte wiederum ist haltlos, weil es sich bei dem kleinen Edwin um gar keine eigentliche Bekehrung handelt. Denn bekehren kann doch nur heißen, einen denkenden Menschen von der Schlechtigkeit seiner Meinung zugunsten einer anderen zu überzeugen. Das Kind Edwin aber weiß von dem Wesen des Protestantismus so wenig wie von dem des Katholizismus, und also naturgemäß auch gar nichts von dem Unterschied beider Konfessionen. Es weiß nur, wie viel Liebe es bei Pater Meinrad im Kloster Kremsmünster gefunden, und wie gräßlich die Protestanten seinen stolzen Vater gefoltert haben; so wendet sich Edwin mit begreiflichem Schaudern von einer Kirche ab, an der das Blut seines Vaters klebt, mit begreiflicher Sehnsucht einer Friedensstätte zu, in der ihn ein anderer Vater erwartet. Ich glaube, das Buch besitzt so wenig tendenziöse Schwächen wie philosophische Vorzüge. Enrica Handel philosophiert nicht, sondern sie glaubt, sie polemisiert nicht, sondern sie bemitleidet. Man muß das hinnehmen und sich ihrer dichterischen Gaben freuen. Dichterisch in diesem Roman ist das aufgerollte Kulturgemälde des Klosterlebens, dichterisch ist die ungemaine Fülle der Charaktere, und dichterisch vor allem ist die Darstellung des Knaben und des innigen Verhältnisses zwischen dem kindlich einfältigen Mönch und der ihm anvertrauten Kindesseele. Und gerade in diesem zentralen Punkt des Buches macht sich bei aller historischen Ferne doch die Gegenwart, in der die Dichterin lebt, bemerkbar: da spürt man etwas wie eine Verwandtschaft der frommen Katholikin mit ihrer Antipodin Ellen Rey; auch Enrica Handel lebt im Jahrhundert des Kindes, auch ihr ist das Kind ein Gegenstand fast religiöser Verehrung.

Das Kind und die Mutter — in dieser Erweiterung, mit stärkerer Betonung des Modernen, mit einer unbeschreiblich kunstvollen und dabei vielleicht unbewußten Verquickung im Anbeten irdischer Mutterschaft und Verehren der himmlischen Muttergottes herrscht der gleiche Gedanke in Enrica Handels bedeutend weiter gedehntem und stilistisch bedeutend freier geschriebenem nächsten Werk, dem Roman aus dem Donaulande: „Jesse und Maria“. Von irgendeinem sonderlichen

Verständnis für das Wesen des Protestantismus ist auch hier nicht die Rede: der protestantische Eiferer Jesse steht in seinem Schönheitsdurst dem Katholizismus eigentlich näher als seiner eigenen verstandesklaren Konfession. Aber wie der leidenschaftliche Jüngling den schlichten katholischen Förster dazu zwingt, das häßliche wunderthätige Marienbild zu rauben, wie Maria, die Frau des Försters, den Verführer des Mannes beim geistlichen Gericht denunziert, und wie die Fromme, vom Recht ihres Tuns Überzeugte dennoch unter den schwersten Gewissensqualen fast zusammenbricht, als man den jungen Frevler gefangen setzt und schließlich aufs Schaffot führt, wie sie sein Kind trinkt und ihm selber Botschaft bringt — das ist aus so mitfühlender Seele geschrieben und zu so reiner Menschlichkeit emporgeführt, daß der Sonderstandpunkt der Dichterin wohl niemandem den Genuß des Kunstwerks verbittern kann. Und wie sich hier die Psychologie über die im „Denkwürdigen Jahr“ gebotene erhebt, so übertrifft auch der kulturhistorische Wert dieses Riesengemäldes aus dem Jahrhundert der Glaubenskämpfe in seiner Echtheit und Einheitlichkeit bei weitem die Bedeutung des ersten Handelschen Romans.

Eine noch stärkere Betonung und Verschmelzung irdischer und himmlischer Mutterverehrung findet sich in der jüngsten Schöpfung der Dichterin, der mitten in die Greuel der Gegenreformation führenden Erzählung: „Die arme Margret“. Wer der Dichterin um der Rollenverteilung im „Denkwürdigen Jahr“ willen Ungerechtigkeit vorwirft, muß sich durch dieses Werk eines Besseren belehren lassen; denn diesmal liegt Missetat und Härte auf katholischer Seite, schuldloses Leiden und rührendes Vergeben auf protestantischer. Der blutjunge und wilde Offizier, der die Witwe des Protestanten ihres Glaubens wegen drangsaliieren soll, sucht ihr Gewalt anzutun und wird von dem katholischen Kriegsgericht erbarmungslos bestraft; die protestantische Märtyrerin stützt erbarmend und liebend das Haupt des sterbenden Sünders. Auch hier zu betonen, daß der eigentliche Gegensatz der Konfessionen unberührt bleibt, ist um so weniger unnütz, als damit die völlige Sinnlosigkeit der Vergleichen zwischen dieser Erzählung und Schönherrs „Glaube und Heimat“ offenbar wird. Die arme Margret will in ganz kindlicher Weise einem Glauben Treue halten, für den ihr Mann gestorben ist, der Leutnant Herliberg übt aufs roheste und ohne Nachdenken die Bräuche, die man ihn von früh auf gelehrt hat, und nun wird geliebt, gesündigt, gesühnt, vergeben — nicht katholisch, nicht protestantisch, nicht mohammedanisch, sondern nach Trieb und Menschlichkeit. Insofern ist dies vielleicht Enrica Handels freiestes und Meisterwerk. Und noch in einer anderen Beziehung hat sie hier vielleicht den Gipfel ihrer Kunst erreicht (auch darin ein gänzlicher Gegensatz zu Schönherrs protestantischer Nüchternheit): in der Glut der balladischen Schilderung, in der Pracht und Wucht der zeitmalenden Sprache. Wie sie in Wort und Rhythmus das Düstere und Bunte, das Fanatische, das Entzügelte und Ungeheure der Zeit zum Ausdruck gebracht hat, das erinnert an C. F. Meyer, obwohl wiederum Enrica Handels Gefühlsausbrüche in scharfem Gegensatz zu

der dämpfenden Form des Schweizers stehen. Auch in dieser Sprachkunst und Hinneigung zur Ballade liegen gewiß moderne Beeinflussungen der scheinbar so zeitfremd gläubigen Dichterin.

Welch hinreißende Wirkung von dieser flammenden Kunst auch auf durchaus anders gerichtete und keineswegs leicht beeinflufßbare und zufriedenzustellende Menschen ausgehen kann, darf ich wohl durch einen Ausspruch belegen, den ich selber gehört habe. Als ich im Jahre 1910 die damals achtzigjährige, seit einem halben Menschenalter in steigendem Maße mit Ehren überhäufte Marie von Ebner-Eschenbach besuchen durfte, wies sie mich enthusiastisch auf die Baronin Handel hin und sagte, die „Arme Margret“ sei ein so überwältigendes Werk, daß ihr im Lesen stärkster Zweifel an dem Werte ihrer eigenen Ebnerschen Leistungen aufgestiegen seien. Und doch hat diese stillere alte Dichterin so gar keinen Anlaß, sich jenem jüngeren Talente unterzuordnen. Ich habe mich bemüht, den menschlichen Gehalt des Handelschen Schaffens herauszuheben; dennoch würde ich bei einer Vergleichung dieser heißen Romane mit den schlichten Erzählungen Marie Ebners schließlich einen der Ebnerschen „Aphorismen“ anwenden müssen: „Während ein Feuerwerk abgebrannt wird, sieht niemand nach dem gestirnten Himmel.“ So sehr viel von dem ruhigen Glanz der Sterne, von der Weite des ausgespannten Himmels, von der Tiefe und Kunstfülle, die sich hinter scheinbar Einfachem und Selbstverständlichem verbirgt, ist in Marie Ebners Dichtungen enthalten. Sucht man nach einer ähnlichen Erscheinung in der österreichischen Literatur, so stößt man auf einige Wesensverwandtschaft zwischen der Baronin Ebner und ihrer um sechszehn Jahre älteren Freundin Betty Paoli, der sie selber 1894 den liebevollsten Nekrolog schrieb und später (mit Anton Bettelheim zusammen) in einem Auswahlband des Cottaschen Verlages ein schönes Denkmal errichten half. Aber gerade ein Eingehen auf diese Verwandtschaft lehrt erst so recht die völlige Eigenart und Größe der jüngeren unter den beiden Alten verstehen.

Unter Betty Paolis spätesten Gedichten findet sich die indische Legende: „Der gute König in der Hölle.“ König Açoka muß um eines leisesten Makels willen eilig die Hölle durchschreiten, ehe er des Himmels teilhaftig wird. Wo er vorüberkommt, fänstigen sich die Qualen der Verdammten:

Wie von blütenreichen Borden  
Wogen Düste um uns her,  
Schwert und Pfeil sind stumpf geworden,  
Und die Flamme sengt nicht mehr.  
Eines Gottgeliebten Nähe  
Ist es, die uns Labung bringt,  
Unser namenloses Wehe  
Mit des Friedens Hauch bezwingt.

Wie der „Gottgeliebte“ sieht, welche Hilfe er den Sündern bringt, mag er nicht in den Himmel eingehen; denn „nicht das Paradies hat eine höhere Lust dem Mann zu bieten als die, dem Unglück hilfreich beizustehen.“ Von

Indra auf die Probe gestellt und als ein Ungehorsamer mit ewiger Strafe bedroht, hält er mit ruhiger Willenssicherheit an seinem Entschlusse fest. Dieser Kult des gütigen Mitleids, diese Freude am festen Willen, dieses nicht unbescheidene aber denkerstolze Wesen dem Göttlichen gegenüber ist für beide Dichterinnen charakteristisch. Auch den leisen Konservatismus, den Betty Paoli bei aller Freiheit des Grübelns und Mitleidens in der Nennung jenes leisen Matels an Acola durchblicken läßt — der gute König hat „im Liebesrausch die altehrwürdigen Sagen misachtend“ sein Brahmanenblut mit gemeinerem gemischt — auch diese eigenartige Verschmelzung konservativen und liberalen Empfindens teilt Betty Paoli mit Marie Ebner. Aber während es der jüngeren Dichterin glückt, über Zweifel und Bitterkeit zur Harmonie emporzusteigen, enthalten gerade die letzten Worte Betty Paolis viel Zweifel und Dual, was denn rückwirkend ihren Willensanspannungen ein wenig den Stempel unfreien Gladiatorentums aufdrückt. Dies mag auch der Grund dafür sein, daß dieser Dichterin alles eigentlich Kindliche versagt ist. Wohl meint sie von sich selber:

Mein Geist stürmt auf eiligem Wolkenroß hin;  
Mein Geist spielt mit Kindern mit kindlichem Sinn.

Aber die zweite Aussage beruht bestimmt auf Selbsttäuschung, und auch die erste stimmt nur in soweit, als es sich um rein Gedankliches, nicht aber um die dichterische Form handelt. Betty Paolis Verse stürmen niemals einher, sie haben aber auch nur in den seltensten Fällen ein rhythmisch sanftes Schreiten; meist ist etwas Hartes in ihnen, man spürt die Willenskraft, mit der ein stolzer Mensch sein Liebesleid überwindet, die Wahrheit zu suchen und zu ertragen bemüht ist. Milder und dabei altfränkisch grazios scheint die Dichterin nur in ihren lehrhaften Alexandrinern, die manche tiefe Weisheit zumal des Herzens aufs schlichteste ausdrücken. Eine Corneille-ähnliche Verherrlichung des überwindenden Willens steht freilich auch hier im Zentrum:

„Ich kann nicht!“ rufft du aus? das heißt bequem verzagt!  
Sprich! hast du denn auch schon einmal „ich will!“ gesagt?

Aber daneben findet man auch die schöne und auch wirklich angewandte Maxime:

Was du als wahr erkennst, verkünd es ohne Zagen;  
Nur trachte, Wahrheit stets mit mildstem Wort zu sagen.

Während sich Betty Paoli in diesem Grundsatz eng mit Marie Ebner berührt, ist sie ihr weit unterlegen auf einem Gebiete, das für die jüngere Dichterin das ausschlaggebende werden sollte: Betty Paolis Versuche, zu erzählen, die novellistischen wie die balladischen, mißlingen innerlich und äußerlich. Formal scheitern die Balladen an einer gewissen Mattigkeit, die wenigen Novellen an einer Sprödigkeit; innerlich hindert die stoische Willenshaltung ein volles Ausschwingen des Tragischen, und kein leisester Humor trägt zur Sänftigung der reichlich vorhandenen Tragik bei. Dagegen ist Marie Ebner gerade die Kunst des Erzählens verliehen; sie weiß jene „mildeste Form“ zu wahren, auch

wo sie das Tragischste darstellt, sie tut der Tragik keinen Abbruch durch stoisches Benehmen, das der innersten Wahrheit doch nie entspricht, und sie hat den wundervollen, aus heiligem, nicht flachem Optimismus fließenden Humor, der zum Zerschmetternden das Versöhnende fügt.

All dieses, den harmonischen Optimismus, den gütigen Humor, die große Kunst des Erzählens, hat sie erst spät erworben. Der Kindertraum der Komtesse Dubsky, die leidenschaftliche Sehnsucht der Baronin Ebner gilt dem Drama hohen Stils. Sie schafft unter seelischen Dualen manches Bühnenwerk, ohne einen starken Erfolg, vor allem aber ohne eine völlige innere Befriedigung zu gewinnen. Nicht eines ihrer Dramen hat sie in ihre gesammelten Werke aufgenommen oder auch nur im Buchhandel gelassen. Sie leidet schwer unter ihren Bemühungen und vermag nicht davon abzustehen. Unter ihren wenigen Gedichten ist eins, in dem die zärtlichen Angehörigen sprechen: „Das Dichten reibt dich auf. Wir bitten, laß es! Tu es uns zuliebe.“ Die gequälte Antwort lautet: „Ich diene ja, seht ihr, bin willenlos in meines Dämons Macht.“ Marie Ebner ist fünfundvierzig Jahre alt, als sie 1875 tief niedergeschlagen dem Schaffen für die Bühne entsagt. Sie fühlt ihre eigentliche Jugend bis auf den letzten Rest verschwunden, sie glaubt ihre besten Kräfte vergeudet zu haben, glaubt den ständigen Enttäuschungen nicht mehr gewachsen zu sein. Aber ganz vermag sie dem „Dämon“ nicht zu entinnen. Sie nimmt die Novellistik auf wie ein Surrogat. Als sie nach manchem stolzen Drama die erste schlichte Erzählung niederschreibt, ist ihr kaum anders zumute als Raimunds Fortunatus Wurzel, von dem die Jugend Abschied genommen, und der nun vom Wein zu Tee und Süppchen übergehen muß. Aber der Vergleich stimmt auch weiter. Wie Fortunatus zu neuen Kräften gelangt, sobald er den seinem Naturell widersprechenden Prunk los und wieder ein Bauer geworden ist, so leistet Marie Ebner nun erst, da die prunkende Tätigkeit des dramatischen Schaffens hinter ihr liegt, als schlichte Erzählerin ihr Wertvollstes. Und nun, da die innere Befriedigung sich eingestellt hat, kann der äußere Erfolg entbehrt und in guter Ruhe erwartet werden. Schließlich, wenn auch zögernd, stellt er sich doch ein. Die Fünzigjährige hat eine winzige Gemeinde, die Sechzigerin wird mit großen Ehren genannt, der siebzigste Geburtstag bringt stürmische, der achtzigste unendliche Lobpreisungen. Und was das Einzigartige an dieser schließlichen Ruhmesfülle ist: die begeisterteste Anerkennung ist nicht auf eine Partei beschränkt, sondern alle, die Altmodischsten wie die Jüngstmodernen, rühmen und lieben von Herzen Marie Ebners Kunst.

Es mag der gleiche Grund sein, der das Späte und das Böllige dieser Anerkennung hervorbrachte. In einer drolligen Parabel: „Die Ausgestoßenen“ eifert die Dichterin einmal gegen die Bedanterie der Literaturhistoriker. Sie könnten nur gebrauchen, was sie in „Fächer und Fächerchen, Läden und Lädchen“ einordnen, was sie glattweg zu registrieren vermöchten. Für „Mißgebilde, die sich in gar keine Kategorie einteilen lassen“, sei keine Verwendung. Das ist

gewiß noch von der unbeachteten Dichterin geschrieben worden. Ihr stand eben im Wege, daß sie sich nirgends einregistrieren ließ. Zwar rechnet sie selber sich im „Spätgeborenen“, jener ersten Erzählung, die die ganze Bitterkeit der Enttäuschungen, die ganze Trauer über scheinbar verlorene Jahrzehnte enthält, zu den Unmodernen. Sieht man aber genauer hin, so ist ihr unmoderner Dramendichter Andreas gar nicht in Bezug auf irgendeine Zeit unmodern. Sondern ihm würde in jeder Zeit der Erfolg fehlen, weil sein stilles Wesen und großer Idealismus sich in kein Tagesgetriebe einfügen und ein für allemal den schrecklichen Vorzug der „Aktualität“ entbehren. Auch befehlet Marie Ebner, weder hier noch in mancher ähnlich gerichteten Novelle, wie etwa in „Verschollen“ und im „Bertram Vogelweid“, keineswegs eine bestimmte „neue Richtung“, tritt vielmehr immerfort nur gegen alles literarische Krämertum, gegen alle unheilige, im Kern unsaubere Kunstübung auf. Ihr Katechismus, wie sie ihn in „Agave“ straff zusammenfaßt, fordert ein reines Kunstwerk, das auf genialem Einfall basiert mit ernsthaftem Fleiß durchgebildet sei, dem man die reine Hand, das reine Herz, dem man auch ein voll durchlebtes Menschenschicksal des Bildners anmerke. Marie Ebner nennt das den Katechismus der „alten Schule“. Aber hierin irrt sie; denn bei jeder Kunstrichtung findet man Menschen, denen diese Sittlichkeit im Ästhetischen etwas Selbstverständliches, und andere, für die sie nicht vorhanden ist. Der Unterschied zwischen der „alten“ und der in den siebziger Jahren aufkommenden neuen Schule muß auf anderem Gebiete gesucht werden. Im letzten Grunde ging der Kampf der beiden Richtungen doch wohl darum, ob die Kunst der Schönheit oder der Wahrheit zuzustreben habe, ob also das Häßliche um jeden Preis, selbst um den der Verengung, der Verschleierung und schließlich der Lüge aus dem Kunstwerk zu verbannen sei, oder ob es als wahr seine Berechtigung habe. Wahrheit über Schönheit heißt die tiefste und umfassendste Parole der neuen Schule; die sozialen Themen, die radikalen Gedankengänge, die als Reaktion verständliche bisweilen ausschließliche Darstellung des lange vernachlässigten Häßlichen waren nur Folgen und Begleiterscheinungen jenes Kernpunktes. In ihm aber steht Marie Ebner, bei aller Gepflegtheit ihrer klassisch schönen Sprache, bei all ihrer Freude am Schönen, doch ganz offenbar den Modernen näher als den „Alten“. Immer und auf jedem Gebiete räumt sie dem Häßlichen und selbst dem Widerlichen sein volles Recht ein. So schildert sie in: „Er laßt die Hand küssen“ die entsetzlichen Mißstände der Leibeigenschaft mit fürchterlicher Deutlichkeit. So scharft sie in einem ähnlichen Zeitbilde, dem „Erstgeborenen“, auch vor dem Abstoßenden auf präkärstem, dem erotischen Gebiet, keineswegs zurück. So setzt sie sich um der Wahrheit willen nicht nur über das üblich Schöne und anerkannt Schickliche weg, sondern weicht auch gelegentlich von allgemeinen ethischen Anschauungen und Werturteilen ab und nimmt „das feine Abwägen“ vor „zwischen Einsicht und Vermögen, äußerem und innerem „Zwang und so vielem noch, aus dem das Sollen eines Menschen sich konstruiert“. Sie schildert derart im

„Reisegefährten“ einen Arzt, der einen zu rettenden Kranken nach reiflicher Überlegung tötet, um einige junge liebenswerte Menschen von zerrüttender Tyrannei zu erlösen, einen Vater (im „Schädlichen“), der den Tod seiner Tochter verhindern könnte und geschehen läßt, weil er von ihrer „Schädlichkeit“, ihren unausrottbar verderblichen Instinkten, überzeugt ist. Dabei machte sich die Dichterin dieses Schauerliche keineswegs leicht, denn sie gab dem schädlichen Geschöpf den vollen Reiz des sündhaft Schönen, entlastete die Sünderin auch gewissermaßen durch die betonte Ererbtheit ihres bösen Wesens. So zieht denn Marie Ebner in jeder Hinsicht, in ästhetischer wie ethischer, alle Konsequenzen aus dem Dienst der Wahrheit, dem Grundsatz, wahre Menschen zu schildern. Und dennoch kann man sie der „neuen Richtung“ nicht einordnen, kann sie auch keineswegs nur um der strengen Formschönheit willen als abseits stehend bezeichnen. In einem wesentlichsten Punkt vielmehr trennt sie sich wiederum von den „Neuen“. Die Schönheitsfreudige stellt Wahrheit über Schönheit, aber die Anhängerin des Wahren hat ein Ideal, dem sie die Wahrheit opfert. Sie schreibt in ihren „Aphorismen“: „Wenn du durchaus nur die Wahl hast zwischen einer Unwahrheit und einer Grobheit, dann wähle die Grobheit; wenn jedoch die Wahl getroffen werden muß zwischen einer Unwahrheit und einer Grausamkeit, dann wähle die Unwahrheit.“ Knapper gesagt heißt das: stelle über die Wahrheit die Güte. Und diesem Satz hat Marie Ebner die äußerste Treue gehalten. Daß die Dichterin in „Ihr Traum“ einer unglücklichen Frau den lindernden Wahn erhalten sehen will und die hanebüchene Art des Arztes als Gemütsroheit geißelt, wird vielen eine Selbstverständlichkeit sein; Maria Wolfsbergs Verhalten in „Unfühnbar“, ihr qualvolles Verschweigen eines Fehltritts, um den zu wissen den Gatten unglücklich machen müßte, dürfte auf stärkeren Widerspruch stoßen; ganz unbegreiflich aber muß Marie Ebner den Anhängern Zolas und Ibsens in ihrer fast programmatischen Erzählung „Glaubenslos?“ erscheinen. Hier findet ein katholischer Priester seine Ruhe und Befriedigung darin, bei dem zu verharren, das zu lehren, was er selber nicht mehr glauben kann, was also von ihm aus, subjektiv, zur Lüge geworden ist. Er sagt sich, nur als Priester könne er der geistesarmen dörflichen Gemeinde ein wenig Licht bringen, aus Mitleid, Pflichtgefühl, Güte also, bleibt er, was er innerlich nicht mehr ist . . .

So paßt Marie Ebner in keine Kategorie, ist nicht modern, nicht unmodern, ist unregistrierbar. Und da nun in diesen Tagen, die auf allen Gebieten eine starke Uniformierung, ein rasches Verblaffen aller Sonderheit sehen, in naturgemäßer Gegenstrebung nichts so hoch bewertet wird wie eben das Unregistrierbare, das eigenartig Persönliche, so steht Marie Ebner aus eben dem Grunde, der ihre Anerkennung lange aufhielt, in der höchsten Gunst der Gegenwart. Es kann dies aber unmöglich eine vorübergehende Gunst sein, denn sie gilt keinem künstlerischen Feuerwerk, sondern stilleuchtenden schlichten Dingen. Die Dichterin erzählt, öfter behaglich als in erregender Straffheit, vom Adel, von den Bürgern

und Bauern ihres Vaterlandes, am liebsten ihrer mährischen Heimat, sie bringt selten stoffliche Überraschungen, sie reizt nicht durch gewollte Dunkelheiten. Klar und ruhig fließen ihre Geschichten hin, aber sie haben alle wirklichen Fluß, Fortbewegung zu einem Ziele, man erfährt wahrhafte Schicksale, und zumeist ist einer da, den das Schicksal reinigt und durch Selbstüberwindung aufwärts führt. Dabei fehlt alles Moralisieren, alles Schulmeistern — Marie Ebner malt das Leben wahrheitsgemäß ab und läßt es eben nur auf Menschen wirken, denen sie von ihrer eigenen Stärke, Reinheit und Anlage zur Harmonie mitgeteilt hat.

Woraus dann ohne weiteres das im besten Wortsinne Erbauliche ihrer Novellen resultiert, dazu der unbeschreibliche Reiz des Originalen.



## Karl Salzer

Ein Roman

Von Richard Knies

(Dritte Fortsetzung)

5.

Karl sitzt dumpf brütend auf dem Stuhl, von dem seine Tante aufgestanden ist. Er sucht in dem Wirrwar seiner Gedanken nach einem Punkt, auf dem er stehen und alles überblicken könnte, aber er findet nichts. Da verläßt er den Stuhl und geht ins Zimmer zur kranken Schwester.

Das Mädchen ist wieder ein wenig ruhiger. Die Märzen hat sich Tante Settchens Strickstrumpf hervorgeholt und naddelt emsig. Bisweilen bleibt der graue Wollfaden in den Rissen ihrer verarbeiteten Hand hängen. Sie fragt Karl, der, die Hände in die Hosentaschen bohrend, vor ihr steht, neugierig:

„Sag mal, Karl, wie ist denn alles kommen?“

„Märzen!“ antwortet Karl, „seid mir eben still davon wegen dem Mäde. Nachher, wenn wir in der Scheuer Gummere zählen, will ich Euch ja alles sagen, was ich weiß. Die Tante ist nauf aufs Rathaus, und ich muß jezert nach Worms in die Apotheke für die Sophie. So lang müßt Ihr noch bei der Sophie hocken bleiben!“

Der Bursche wendet sich der Kranken zu. Sie liegt, still und teilnahmslos nach den Fenstern starrend, in den Rissen. Karl fühlt bei dem Anblick ein Weh. Die Bruderliebe, die noch nie einen Anlaß gehabt hat, aus der tiefsten Quelle zu dringen, sprudelt in ihm auf, und er ruft mit aller Bärtlichkeit, die ein rauhes Bauernherz aufbringen kann: