



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Adolf Wilbrandt

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

Staat des Mahdi von erstarrten Mächten umgeben ist, zu der vor zehn Jahren, wo Ägypten, Abessinien, die Negervölker geschlagen und zurückgedrängt, Frankreich und der Kongostaat noch nicht nahe genug herangerückt waren, und der Chalifa unbedroht über ein kampfbegieriges, religiös verzüngtes Volk gebot.

Zum Schluß möchten wir auf die zahlreichen Beiträge zur Kenntnis des edeln Gordon hinweisen, die das Buch bringt. Slatin kannte ihn genau und teilt neben seinen eignen Erinnerungen merkwürdige Urteile von Sudanesen und Arabern mit. Seinen Opfertod in Chartum schildert er eingehend. Er kennt auch die Fehler, die Gordon in dieser gewagten Unternehmung gemacht hat. Gordon ist nach unserm Gefühl außerhalb Englands nicht so gewürdigt worden, wie er es verdient. Er gehört nicht bloß seinem Lande an. Als einer der hervorragendsten Kolonialpolitiker aller Zeiten verdient er, daß sein Wirken und seine Grundsätze auch bei uns studirt werden. Das Blatt, auf dem Slatin beschreibt, wie ihm das bleiche Haupt des erschlagenen Gordon nach dem Fall Chartums in sein Zelt gebracht wird, ist das dunkelste und ergreifendste dieses merkwürdigen Buches.



Adolf Wilbrandt

Auf, ins Buch der Welt gesehn!
Licht kann nur der Tag dir geben,
Nur das Leben lehrt verstehen;
Doch Verstehen lehrt auch Leben!

A. Wilbrandt



uch die kühnsten Lobredner unsrer Tage wagen es nicht, ihnen das köstlichste, was guten Kunstzeiten eigen ist: den freudigen Anteil an dem Wachsen und Werden der Erscheinungen, das genießende Verständnis an der Entwicklung tieferer und vielseitigerer Naturen zuzusprechen. Schon das Wort Entwicklung schreckt die Menschen der Gegenwart. Sie lieben und begehren es, von irgend einem Ungeahnten, Mächtigen, plötzlich Aufblitzenden überrascht, niedergeschmettert oder auch nur geblendet zu werden. Gleichviel, ob sich um ein Buch, ein Bild, ein Musikwerk, um Tuberkulin oder X-Strahlen, um den Nordpol oder den Äquator handelt, alles soll, wie das Glück, plötzlich aus der Götter Schoße fallen, nichts soll allmählich gereift, erwartet, gehofft, vorausgesehen sein. Die Hauptsache scheint immer, daß heute alle Welt von etwas spreche, woran gestern noch keiner gedacht hat. Daß unter solchen Umständen niemand schlimmer fährt als das echte, künstlerische Talent, die wahre poetische Natur

und der hochstrebende Schriftsteller, braucht nicht gesagt zu werden. Dichter und Künstler, die, auf jede Entwicklung verzichtend, unablässig das wiederholen, was ihnen zuerst einen gewissen Beifall verschafft hat, sich genau in dem gleichen engen Kreise von Phantasie und Weltauffassung, von Charakteristik und persönlicher Empfindung bewegen, geschickte Spezialisten, die eine kleine Form virtuos und mehr oder weniger manieristisch beherrschen, mögen ihre Rechnung dabei finden. Der Dichter, der Größeres will, der seiner Natur wie seiner Lebensaufgabe nach nicht gleichmäßig das Gleiche hervorbringen kann, dessen Fülle und inneres Wachstum sich in der Verschiedenheit seiner Schöpfungen offenbart, hat gegenüber der Zeitstimmung auf nichts zu zählen. Der Zufall hebt eins oder das andre seiner Gebilde aus der Reihe der andern heraus, selbst äußere Erfolge verbürgen ihm keine innere Teilnahme an seiner Gesamterscheinung, seinem innersten Wollen. Sogar die kleine Gemeinde, die sich noch ein tieferes Interesse an der Litteratur bewahrt hat, steht — wie so oft — unter dem Druck des Augenblicks und der Herrschaft des Schlagworts. Die Unsicherheit, mit der man, da sich kein Schlagwort als zutreffend erweist, einen Dichter wie Adolf Wilbrandt beurteilt, die Überraschung, die man angesichts seiner immer mannichfaltigern, größern und bedeutendern Leistungen verrät, zeigt, wie selten die Neigung, um nicht zu sagen die Fähigkeit geworden ist, einem wirklichen Talent auf allen seinen Wegen zu folgen. Sicher wäre es verfrüht, von Wilbrandt als einem Dichter zu reden, der seinen Höhepunkt überschritten und alle Seiten seiner Phantasie und Gestaltungskraft entfaltet habe. Aber so viel läßt sich doch übersehen, daß es eine eigentümliche und bedeutame Entwicklung ist, um die es sich bei ihm handelt. Wilbrandt ist der hervorragendste unter den neuern deutschen Dichtern, die sich den Schatz künstlerischer Überlieferung und umfassender Bildung, den so viele der jüngern als Ballast hinter sich werfen, zu eigen gemacht haben und dabei doch zur reifsten Selbständigkeit gediehen sind. In dem kritischen Tagesjargon, der Individualitäten und tiefere Unterschiede nicht kennt, einer der „Münchner“ und also mit dem Stempel A (Akademismus) gebrandmarkt, lebt Wilbrandt in dem unsichern Gedächtnis des Publikums bald als der Verfasser eines anmutigen Künstlerlustspiels „Die Maler,“ bald als der unmoralische Dichter des Decadencedramas „Arria und Messalina,“ bald als Urheber wenig spannender, gar nicht aufregender, aber „schwerer“ Romane. Es sind schon literarische Feinschmecker, die sich daneben noch erinnern, daß sie in Heysses „Novellenschatz“ eine vorzügliche und besonders eigentümliche Novelle wie „Johann Dyerich“ und hie und da ein schwungvolles, tieffinniges Gedicht mit dem Namen Wilbrandt gelesen oder von seiner wichtigen Biographie Heinrichs von Kleist gehört haben. In Wahrheit ist er ein Dichter, dessen vielseitige Entwicklung schwer auf eine Formel gebracht werden kann, dessen immer glücklicher entfaltete Kraft und innere Lebensfülle sicher wie manches andre Hemmnis,

so auch den wilden und abgeschmackten Bildungshaß dieser Tage siegreich überwinden wird.

Wenn Wilbrandt litterargeschichtlich (auch in Adolf Sterns „Deutscher Nationallitteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart“) der Münchner Dichterguppe eingereiht wird, so muß es zunächst auffallen, daß er in beiden Münchner Dichterbüchern, dem von 1862 und dem von 1882, fehlt. Wilbrandts Weg in die poetische Litteratur unterschied sich eben von dem Wege der jungen Balladendichter und schüchternen Lyriker. Er hatte eine reiche litterarische Thätigkeit hinter sich, ehe ein Gedicht von ihm das Licht der Welt erblickte. Als er in den Kreisen der „Krokodile“ zuerst auftauchte, war er einer der Redakteure der tapfern Süddeutschen Zeitung A. Braters, die schon zu Anfang der sechziger Jahre in München für die nachmalige Gestaltung der deutschen Dinge eintrat und den Gedanken der deutschen Einigung unter preussischer Führung vor den zurückschauernden Bajuwaren verfocht. Schon damals durfte er sagen: „Aus Pietät ward ich Jurist, aus Neigung Historiker, aus Patriotismus Journalist, aus Naturtrieb Poet,“ als keiner ahnte, daß der Naturtrieb in diesem wie in manchem andern Falle der überwältigende und allmächtige sein würde. In seinem „Gespräch, das fast zur Biographie wird,“ das Wilbrandts Buch „Gespräche und Monologe; Sammlung vermischter Schriften“ (1889) enthält, und das doch auch nun schon vor zwei Jahrzehnten (1875) geschrieben wurde, sagt der Dichter von sich selbst: „Die Logik des Lebens ist oft wunderbar! Ich war fünfunddreißig Jahre alt, als mein erstes Trauerspiel über die Bretter ging; und doch hab ich schon mit zwölf Jahren Trauerspiele geschrieben. Sechsenddreißig war ich alt, als ich „Gedichte“ herausgab, und doch giebt es noch ein kleines Heft mit sinnverwirrenden Zeichnungen und streckversigen Gedichten, die ich als Sechsjähriger meinem Vater zum Geburtstag bescherte. Meine ganze Knabenzeit hindurch fand ich es so selbstverständlich, daß ich dichtete und mich zum Dichter ausbildete, wie etwa ein Kronprinz sich auf den Regenten vorbereitet. Und wie lange Jahre legten sich dann zwischen mich und diesen Beruf! Warum ward der sechsjährige Hauspoet so spät ein Dichter für die Welt? Lieber Freund, wer kann da sagen: ich weiß es! Vielleicht, weil mein Bildungsgang mir (wie so vielen) das naive traumhafte Verhältnis zur Wirklichkeit nahm, das den Dichter bei und in sich selber erhält, vielleicht weil ich ein Mecklenburger bin (Adolf Wilbrandt wurde 1837 in Rostock geboren), und wir langsam reifen; vielleicht weil dieses übermächtige Verlangen in mir war, die Welt von vielen Seiten und auf vielen Wegen zu erfassen. Als ich zwischen achtzehn und neunzehn Jahren zur Universität kam, war ich schon unterwegs, diese geistige Odysee zu erleben. Ich studirte Sprachen und Litteraturen vom Morgen bis zur Nacht; ich warf mich meinem Vater zuliebe auf die Jurisprudenz (wie sonderbar ist mir jetzt zu Mute, wenn ich mich erinnere, daß ich die Institutionen des

römischen Rechts wörtlich auswendig gewußt habe!), ich brütete dann in Berlin über der Hegelschen Philosophie, ward „Ägyptolog“ unter Lepsius und als Friedrich Eggers Freund in Franz Kuglers Haus Jünger der Kunstgeschichte. Ich trat in München in Sybels historisches Seminar und gewann mir mit einer Schrift über Gottfried Hagens Heimchronik den Preis. Dann farrirten wir vollends das Gehirn mit buntscheckiger Wissenschaft und klebten ihm den Titel auf: Doktor der Philosophie. Dann kam die politische Zeit. Seit 1848 war ich, eines begeisterten Politikers Sohn, in Vaterlands- und Freiheitsgefühlen aufgewachsen, seit 1853, als der nichtswürdige »Berlin=Rostocker Hochverratsprozeß« uns den Vater in zweijährige Untersuchungshaft hinwegriß, bis man ihn endlich entlassen und »ab instantia absolviren« mußte — seitdem hatte ich tiefer, bitterer gefühlt, was es heißt, ohne Freiheit und ohne Vaterland leben. Nun begann mit 1859 eine neue Zeit, die deutschen Hoffnungen sprangen wieder in den Sattel, ich verlor die Ruhe. Dem mecklenburgischen Soldatenrock war ich durch Freilosung entgangen; dem Dienst des Vaterlands glaubte ich mich schuldig. Als die in München lebenden Patrioten die Süddeutsche Zeitung gründeten und zu meiner Überraschung mich, den Zweiundzwanzigjährigen, dazu warben, warf ich meine neuen poetischen Versuche beiseite und legte mir selber eine freiwillige zweijährige Dienstzeit auf, die Feder statt der Muskete. Damals schien es mir viel nötiger und würdiger, meine Jugendkraft der Wiederaufrichtung Deutschlands zu opfern, als still für mich zu sitzen und zu sagen. Rastlos von Natur, hier zu einer Gründung aus den rohesten Anfängen gestellt, Übersetzer, Korrektor, Kritiker, Theaterreferent, Feuilletonist, Leitartikler, politischer Redakteur, Überwacher der Druckerei, oft Chef und alles zugleich — ich habe für neunhundert Gulden süddeutscher Währung »gedient.« O Dienstzeit! o Dienstzeit — dich vergeß ich nie. An dir ermeß ich meine Freiheit, mein Glück. Thätig war ich wie nie zuvor, noch nachher; und wohl ist Thätigkeit Glück; aber zu dieser war ich nicht geschaffen. Je mehr mir alles gelang, je leichter ich mich von Sattel in Sattel warf, desto heftiger, nagender, unerträglicher ward in mir der Widerwille gegen diesen Beruf. Andre mag alles an ihm erfreuen; bei edler Gesinnung des Unternehmens ist er eines tüchtigen Mannes wert; mir war dies ewige Einerlei des ewigen Wechsels, dies ruheloße Leben von und für den Tag zuletzt wie ein dauernder Selbstmord an Seele und Leib.“

Vielleicht, daß nicht alles in dieser Jugendentwicklung so methodisch und bewußt zugegangen ist, vielleicht, daß der Zufall auch seinen Anteil an der beängstigenden Vielheit und Buntheit der geistigen Interessen gehabt hat. Über die Brücke einer sehr ernstern, in ihrer Weise noch heute unübertroffenen litterarhistorisch-biographischen Arbeit, seines Buches über Heinrich von Kleist (1863), fand Wilbrandt den Rückweg zur Poesie. In dem unglücklichen Dichter, der „seinen vaterländischen Stolz, sein leidenschaftliches nationales

Ghrgefühl durch kein Sophisma der ästhetischen Bildung verwirren läßt," empfand und erkannte Wilbrandt eines der Vorbilder, denen nachzuringen ihm als rühmlich und rätlich galt. Auch in späterer Zeit hat er in seinen Aufsätzen über Hölderlin, Fritz Reuter und Lichtenberg eine kleine Reihe von Lieblingsdichtern und Schriftstellern mit feiner Charakteristik und lebendigem Eindringen in den innersten Kern ihres Wesens und Schaffens zu schildern verstanden. Aber einem so unmittelbar leidenschaftlichen, eindringenden Anteil, wie an der Erscheinung des Dichters der „Penthesilea“ und des „Prinzen von Homburg,“ begegnen wir in diesen Skizzen nicht, so interessante Zeugnisse sie für Wilbrandts feine Empfänglichkeit und Mitempfindung an lebendigen Gestalten, Bildungen und Schicksalen bleiben.

Als Dichter trat Wilbrandt zuerst mit dem dreibändigen Roman „Geister und Menschen“ hervor (1864), der es recht deutlich macht, in welchem Kampfe der werdende Künstler steht, der schon ein Stück eignes Leben in sich trägt, nach dessen Verkörperung verlangt und auf der andern Seite sich doch bewußt bleibt, daß die längst gewonnenen Formen der poetischen Überlieferung nichts Gleichgiltiges, Zufälliges sind, daß sie mit der jeweiligen künstlerischen Aufgabe in einem unlösbaren Zusammenhange stehen. Drängte es nun den jungen Dichter seine Sporen an einem Bildungsroman zu verdienen, der die ganze Weltbreite überschaute und alle die Zeit durchschießenden Strahlen in einem Brennpunkte zu sammeln suchte, so war es gewissermaßen unvermeidlich, daß er ins Fahrwasser des Wilhelm Meister geriet, so riesengroß auch der Abstand zwischen seiner Unreife und der klaren Meisterschaft Goethes, zwischen den hellen, heitern Bildungsinteressen des ausklingenden achtzehnten Jahrhunderts und dem politischen Drange des neunzehnten Jahrhunderts sein mochte. Das Bewußtsein, daß das geplante Weltbild einen groß angelegten, klassisch objektivierten Roman fordere, und der Widerspruch leidenschaftlicher Empfindungen und überreizter Reflexionen mit der gewählten überlieferten Form, macht das Buch zu einer merkwürdig ungleichen Produktion, in der die Bedeutung des Einzelnen die Mißverhältnisse des Ganzen nicht zu beseitigen, das Feuer des eignen Erlebnisses, wirklich poetischer Anschauung die spröden Massen der geistigen Vielseitigkeit, der bloß gelesenen und ersonnenen Dinge nicht zu durchglühen und in Fluß zu bringen vermochte.

Vollgiltigere Zeugnisse seines Talents und seiner künstlerischen Fähigkeit, das Geschaute und Erdachte warm zu beleben, gaben noch in den sechziger und ersten siebziger Jahren, also in der ersten Periode des Dichters, die beiden Bände seiner „Novellen“ (1869) und „Neuen Novellen“ (1870), die kleinen und größern Lustspiele. Und auch da läßt sich genau erkennen, daß noch zwei geistige Strömungen in seiner Natur und Phantasie nebeneinander herliefen. Die Einwirkungen einer an Tieck und andern Klassikern der Novelle geschulten Kunst, das Wohlgefallen am absonderlichen Problem, ohne daß der Dichter

bei diesem Problem völlig warm geworden wäre, beherrschen noch einige seiner ersten Novellen, wie „Die Brüder“ und die Briefnovelle „Heimat,“ selbst die stimmungsvolle Künstlergeschichte „Narcisz“ mit dem Hintergrunde des Untergangs von Pompeji. Aber andre sind schon aus der echten Fülle ureigenen oder mitempfundenen Lebens geschöpft, die tragische Novelle „Die Geschwister von Portonvenere“ kann neben den besten Novellen Paul Heysses genannt werden, noch vollendeter, Wilbrandtscher, zeigt sich die Erzählung „Johann Dyerich,“ in deren prächtige Erfindung und einfache Gestaltung der ganze Heimatzauber norddeutschen Lebens, die wunderbarste Mischung tiefleidenschaftlichen Empfindens und behaglichen Humors hereinquillt; ein bescheidener Teil der guten Mischung erfüllt auch die „Reise nach Freienwalde.“ Hier regt Wilbrandt schon eigne Schwingen. Unter den wohl gleichzeitig entstandnen Lustspielen gehören einige wie „Unerreichbar,“ „Jugendliebe,“ „Durch die Zeitung“ zu der Gattung jener kleinen ein- und zweiaktigen Stücke, als deren Meister Puttitz aus einer vorausgegangnen litterarischen Generation in die gegenwärtige herüberraute. Sie verraten, daß sich Wilbrandt gleichsam Mühe geben mußte, in der heitern Anspruchslosigkeit des Alltäglichen, theatrales Herkömmlichen zu verharren. Völlig eigen war ihm in diesen Stücken nur ein leichter Hauch romantischer Ironie. Tiefer aus dem ihn umgebenden Leben geschöpft, anmutig bewegt und nicht ohne humoristische Charakteristik ist das dreiaktige Lustspiel „Die Maler.“ Freilich wird sich das Künstlergeschlecht von heute in diesem Spiegel nur sehr fragmentarisch erkennen. Von der tragischen Miene, die einen Trockenplatz und ein Stück Kartoffelfeld mit dem Bewußtsein malt, daß sie eine Weltumwälzung vollbringe, ist in der liebenswürdigen Erfindung und der treuen Wirklichkeitschilderung der Wilbrandtschen „Maler“ nichts zu spüren. Die Ateliergenossen, unter denen die junge Heldin und Malerin Else als guter Kamerad lebt, bis ihr das Bewußtsein ihrer Weiblichkeit und ihrer künstlerischen Unzulänglichkeit zugleich kommt, sind die leichtherzig gutmütigen Naturen einer frühern Zeit. Aber warmherzige Menschen und die Freudigkeit, die sie in andern erwecken, sterben nicht aus, und die Wirkung dieses Lustspiels ist sich daher gleich geblieben. Der glückliche Stoff, die lebendige Einzelausführung, der Obem vollen Mitlebens des Dichters trugen dieses Künstlerstück über das Eintagschickal der meisten verwandten Versuche hinaus. Es fehlte wenig, so wäre Wilbrandt auf die Spezialität des Lustspiels, die seiner innersten Natur so gar nicht Genüge that, feierlich verwiesen worden. Ein paar spätere größere Lustspiele des Dichters „Die Wege des Glücks“ und „Die Reise nach Riva“ bestätigen das Verdikt der kritischen Geschwornen nicht, die in ihm einen ausschließlichen Lustspieldichter erkennen wollten.

Das erste größere dramatische Werk Wilbrandts, in dem sich seine volle Selbständigkeit erkennen ließ, war das historische Schauspiel „Der Graf von

Hammerstein.“ Ein Werk von sehr charakteristischem Gepräge, wichtig für Wilbrandts frühe innerliche Trennung von dem, was man (zum Teil mit Unrecht) als das unterscheidende Kennzeichen der poetischen Schule oder Gruppe betrachtete, der man ihn hinzurechnete. Tendenzlose Kunst galt als die Lösung der Münchner. An der Erfindung und Durchführung dieses Schauspiels hatte aber die freiheitliche Gesinnung des Dichters entscheidenden Anteil. Das Recht des Herzens, der Persönlichkeit gegenüber harten, unduldbaren, angeblich heiligen Sagenen, der Konflikt, der aus dem Abschluß einer von der Kirche versagten Ehe erwächst, die unbeugsame Entschlossenheit des Gatten, bei dem erwählten Weibe auszuharren, sie zu schirmen, die im „Grafen von Hammerstein“ zur Empörung wider Kaiser und Reich wird, es waren lauter Lebenserscheinungen und leidenschaftliche Empfindungen, die ohne leidenschaftliche Kraftentfaltung des Dichters, ohne das „Einströmen innerer Mächtigkeit in den Stoff“ nicht verkörpert werden konnten. Freilich von der Weise der rhetorischen Tendenzdichter der jungdeutschen Periode stand die poetische und künstlerische Art Wilbrandts weit ab. Einem ganz äußerlichen Vorgang oder einer beliebigen Theaterfigur die freiheitliche Etikette aufzukleben, wäre dem Schüler Kleists unmöglich gewesen. In die Gegensätze des Dramas selbst, in die ganze Erfindung und Charakteristik mußte der leidenschaftliche Trotz wider die Knechtung des Lebens durch frevelhafte Willkür gelegt werden, der Gang der Handlung selbst zwingt die in der Menschenseele schlummernde dämonische Leidenschaft hervor. Und doch, so energisch der Dichter auch hier nach reiner Gestaltung strebte, so rund und beseelt die Gestalten des Grafen Otto von Hammerstein, seiner geliebten Irmgard von Andernach und ihres schlimmen Gegners, des Bischofs Meinwerk sind, dem alten Fluche, der an dieser Art von Stoffen haftet: das rhetorische Element unvermerkt und unwillkürlich mehr zu verbreitern, als es Charakteristik und Seelenenthüllung fordert, durch die fortgesetzte Wiederholung die Kraft des Motivs zu schwächen, ist auch Wilbrandt nicht ganz entgangen.

Mit den „Malern“ und dem „Grafen von Hammerstein“ faßte Wilbrandt Fuß auf den Brettern, soweit ein Dramatiker Fuß fassen kann, der dem Theater und dem Publikum etwas anderes ansinnt, als das tolle Gelächter, das den blöden Schwank begleitet, und die „Sensation“, die dem Ehebruchsdrama folgt. Eine Reise, die der Dichter in den Jahren 1864 und 1865 unternahm, hatte ihm mehrere Stoffe aus der römischen Geschichte, oder genauer aus der Geschichte des römischen Verfalls, der sterbenden Republik und der ersten Kaiserzeit vertraut gemacht, Zeiten, von denen der Dichter selbst meint, daß sie „die Gegensätze Edles und Schlechtes, Tugenden und Laster zu wunderbarer Höhe entwickelt und sie in unendlich anziehenden, rücksichtslos lebendigen Gestalten verkörpert, die gleichsam zu fragen scheinen: dramatische Dichter, wo seid ihr?“ An die Ausführung dieser Tragödienstoffe ging Wilbrandt

gleichwohl erst, nachdem er im Jahre 1871 von München nach Wien übergesiedelt war. Es würde eine der interessantesten Untersuchungen sein, die unternommen werden könnte, vergleichend zu prüfen, welche historischen Stoffe, namentlich welche Stoffe der römischen Geschichte in dem Odem und dem Lichte verschiedner Zeitstimmungen in den verschiedenen Litteraturen bevorzugt worden sind. Kein Zweifel, daß allein die aus den Büchern des Tacitus stammenden Tragödien höchst charakteristische Unterschiede und Wandlungen verraten würden. Es ist möglich, daß nur subjektive Gründe Wilbrandt nach 1870 zur Gestaltung der schon fünf Jahre früher entworfenen Tragödien „Gajus Gracchus“ und „Arria und Messalina“ drängten. Viel wahrscheinlicher bleibt es doch, daß die schwüle Luft phantastisch schrankenloser und üppiger Genußsucht, die Atmosphäre der Machtgier um der Ausbeutung und des Genusses willen, die nach 1870 hereinbrach, diese Tragödien zeitigen half. Und vollends außer Zweifel ist es, daß der Dichter ein gewisses Makartisches Kolorit, das namentlich in dem letztgenannten Trauerspiel hervortrat, hier zum erstenmal aufwies. Die vorzüglichere, wenn auch nicht die erfolgreichere dieser Römertragödien war „Gajus Gracchus.“ Niemand hätte den Stoff fernliegend nennen dürfen. Im Spiegel römischer Geschichte ließen sich hier Zustände, Leidenschaften, Stimmungen, Handlungen und Konflikte dramatisch verkörpern, die in den letzten Jahrzehnten greifbare, hart andringende, wenn auch noch so unheimliche Wirklichkeit in der Gegenwart, in der deutschen Heimat geworden waren. Die Volkstribunen wuchsen naturgemäß auch bei uns aus dem Boden des Massenelends empor, die Verfechter ewiger, unveräußerlicher Rechte verwandelten sich auch bei uns in dem Kampfe mit der Übermacht entgegenstehender Überlieferungen und Gewohnheiten zu Demagogen. Kein Wunder, daß die Phantasie eines Dichters sich von der größten, menschlich edelsten, gewinnendsten und eben darum tragischsten Erscheinung dieser Art, von Gajus Gracchus, dem Rächer seines Bruders und dem erbarmungslosen Gegner der Optimaten, angezogen und gefesselt fühlte. Mächtiger und farbenreicher zugleich ließ sich das Stück Leben, das eben drohend heraufzog, nicht spiegeln, und trotz all seiner gelehrten Bildung war Wilbrandt frei genug, das unmittelbar Lebendige und Ergreifende in dem antiken Stoff zu schauen, keine dramatisirte Geschichtsstudie wie Freytags „Fabier,“ sondern ein Drama zu schaffen. In klar durchsichtigem Bau, in fester Charakteristik und mächtig gesteigerter Leidenschaft, ja selbst mit einem gewissen romanhaft-theatralischem Zusatz ein höchst wirksames Stück, gehört „Gajus Gracchus“ zu den zahlreichen neuern dramatischen Dichtungen, deren Wirkung hinter ihrem Verdienst zurückbleibt. Möglich, daß selbst diese Erfindung für das Urteil unter die stilgerechten Römertragödien fiel, möglich auch, daß das tragische Pathos der Gracchentragedie zu früh kam, noch hatten wenige den schweren, wuchtigen Ernst der sozialen Frage begriffen. Am wahrscheinlichsten doch, daß das Trauerspiel in Versen auf den Widerstand

traf, den die moderne Bildung dem Adel der gebundenen Rede überhaupt entgegensetzt. Zwischen den Anschauungen Gustav Freytags und denen Dührings ist ein gewaltiger Abstand, aber wenn der erste sagt, daß die Schönheit des Verses lediglich der Schönheit der Kindesformen gleiche, und der andre offenbart, daß es Zeit sei, dem ganzen kindischen Spiel der Poesie ein Ende zu machen, so sieht man bald, wo der Treffpunkt dieser Anschauungen liegt.

„Arria und Messalina“ wurde der „große Erfolg“ Wilbrandts. Die Anlage dieser Tragödie war so tief ernst, das farbenstrogende Sittenbild Roms aus dem ersten Jahrhundert christlicher Zeitrechnung so getreu, daß, trotz der naheliegenden Mißanwendung auf die eignen Tage, auch dieses Drama als akademisch hätte verschrien werden können. Daß es nicht geschah, kam dem Dichter doch nicht eigentlich zu gute. Wilbrandt hatte in den Gestalten der Arria und Messalina die beiden äußersten Pole der Weiblichkeit, in Arria die Matrone in der schönsten Bedeutung des Wortes und in Messalina die Hetäre, die erste im ganzen Stolz ihrer Frauen- und Mutterwürde, die andre im mänadischen Sinnensrausch einander gegenübergestellt. Und seine eigentlich tragische Erfindung war die, daß nun Markus, der Sohn der Arria, dem dämonischen Zauber der üppigen Kaiserin verfällt und erliegt und sich nur durch freiwilligen Tod dieser Verstrickung entwinden kann. Mit Recht sagt Wilbrandt: „Was will die Tragödie? Ihren Helden durch den Untergang von einem Übel befreien, das so übermächtig, so unerträglich ist, daß ihn der Tod beglückt. Diesen tragischen, tödtlichen, letzten Rausch des Glücks, der die höchste Kraft der Menschenseele entzesselt, wie können wir ihn mit dem Helden fühlen, wenn wir nicht den Feind, der die Möglichkeit seines Daseins aufhebt, in seiner ganzen vernichtenden Gewalt gesehen, empfunden und begriffen haben?“ Und gewiß ist, daß, je gewaltiger der Blutstrom des Lebens die Erscheinung Messalinas durchleuchtet, es um so verständlicher wird, daß diese Frau auch in der Brust eines reinen Menschen eine wilde Flamme entzünden kann. Wäre es dem Dichter gelungen, Teilnahme und Spannung auf Gestalt und Schicksal des Markus zu konzentriren, so würde die von ihm beabsichtigte reine Wirkung vollständig erreicht sein. Aber sein Mißgeschick wollte, daß die Gestalt der Messalina ins Übermächtige wuchs, daß die Zeitstimmung in dem phantastischen Drama nur eine Hetärentragödie sah und empfand. Wohl war es ein schnödes Bonmot eines geistvollen Künstlers, daß Wilbrandt zur Arria leider kein lebendiges Modell, zur Messalina nur zu viele gefunden habe. Dennoch ist es unleugbar, daß in der Darstellung die Tragödie auf eine Glorifizierung des wilden Lebensdranges und Sinnensrausches hinauslief, daß die moderne Lebensstimmung der herben Sittlichkeit der Arria ohne Sympathie gegenüberstand und zu dem Opfertode des Markus ungläubig lächelte. Was „Arria und Messalina“ über das Schicksal „akademischer“ Trauerspiele hinaus hob, war nicht die ideale Gesinnung des Hauses der Arria, sondern die virtuose Wiedergabe des un-

gezügelter lechzenden Lebensverlangens, des heißen Blutes und der Genüßgier, die das Dasein bis auf die Schale auspressen will, in der Gestalt der Messalina.

Von gleichem Geiste, von gleichem Widerspruch zwischen der dichterischen Absicht und der farbenlodernden Schilderung unerfüllter Lebensgier und größenwahnsinniger Zehsucht zeigt sich auch die dritte der Wilbrandtschen Römertragödien „Nero“ (1875) erfüllt. Hier ließ sich nicht verkennen, daß die dramatische Verkörperung des Cäsarenwahns, der phantastischen Tyrannei, trotz der hundert vertrauten Züge der unmittelbarsten Gegenwart, die aus dem Bilde herauschauen, für uns etwas fremdartiges behielt. Die ungeheuern Dimensionen des auf Tacitus beruhenden Geschichtsdramas muteten die Menschen unsrer Tage rätselvoll an; man glaubte zu wissen, daß neronischer Trotz, neronische Eitelkeit auf neuern Thronen weder die blinde Unterstützung von Prätorianergarden, noch die riesigen materiellen Mittel zur Verfügung finden würde, die einem Nero zu Gebote standen. Ob der Dichter hier nicht dennoch ein Prophet künftiger Dinge und seinen nüchtern rechnenden Kritikern überlegen war, müssen wir beiseite lassen; es wäre eben auch eine Untersuchung für sich, wie stark neben dem Leben des Tages die Ahnung künftiger Dinge das dichterische Bild vergangner Zeiten und Menschen beleben kann. Auf alle Fälle war der „Nero“ ein vergeblicher Versuch, die Wirkung von „Arria und Messalina“ zu wiederholen oder gar zu überbieten.

Keinem schärfer blickenden Prüfer litterarischer Wandlungen und geistiger Strömungen ist es entgangen, daß gegen den Ausgang der sechziger, den Anfang der siebziger Jahre die Münchner im allgemeinen einen gelegentlichen Zug zu Erfindungen, Gestalten und Künsten verrieten, die der Decadence angehörten oder zuneigten und zum Teil aus französischen Vorbildern und Anregungen stammten. In „Arria und Messalina“ wie in „Nero“ zahlte auch Wilbrandt dieser Neigung seinen Tribut, aber der tiefe Ernst seines Wesens sorgte dafür, daß es ein vorübergehender blieb. Die ganze Reihe seiner nächsten Dichtungen widerlegte die Folgerungen, die man aus den Römertrauerspielen zu ziehen versuchte. Immerhin blieb es bemerkenswert, daß der Dichter um diese Zeit zu dem Bewußtsein kam, daß er auf dem Wege bloßer anmutiger Neugestaltung längst vorhandner poetischer Motive und feinern Formgefühls zur Entfaltung seines innersten Wesens nicht gelangen könne und einigermassen unruhig vorwärtsstrebte, um ganz frei, ganz er selbst zu werden, dem Worte treu: „Wie Tau und Sonnenschein fallen stille Schicksale, zarte Neigungen, tiefe Leidenschaften in unsre wachsende Seele, nähren, formen, entfalten sie, führen sie hierhin und dorthin.“

(Schluß folgt)

