

Viertes Buch

Das deutsche Lied

Erstes Kapitel Romantisches Spiel

In den Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, die er 1801 bis 1804 in Berlin gehalten hat, spricht A. W. Schlegel über die höchste lyrische Gattung, die pindarische Ode, eine Ansicht aus, die der Hymnendichtung des Sturms und Drangs gerade zuwiderläuft. Man solle die Oden-Begeisterung nicht mit der mythischen bacchischen verwechseln, und es sei eine falsche Ansicht, die Ode als ein unmittelbares, blind- und tolles Ausstrudeln leidenschaftlicher Gefühle aufzufassen. Gerade in dieser höchsten lyrischen Form, wie sie Pindar gepflegt, sei der Dichter völlig zu Ruhe und Besonnenheit zurückgekehrt. Sein Geist schaue sich selber an und scheine sich im Spiegel seines Innern mit frohem Erstaunen in edler Freude zu betrachten. Die Ode gebe Bewußtsein des Bewußtseins, Gemütsbewegung über die Gemütsbewegung, Idealtät des Gefühls, alles Irdische sei abgelegt. Es ist die romantische Philosophie, die so ihren Einzug hält in die Ästhetik der Lyrik. Die Philosophie hat die „Selbstanschauung des Geistes“ gesteigert, die nun auch in die Poesie, im besondern in die höchste lyrische Gattung, übergegangen ist. Oder, was dasselbe ist, auch in der Lyrik soll die romantische Ironie als die heitere Besonnenheit und Selbstherrschaft des Genius herrschen. Auch sie wird so aus der Region des Dumpf-Gefühlsmäßigen in die des Bewußt-Intellektuellen, aus der stoffbefangenen Anschauung in den reinen Gedanken gezogen. Der Geist entschwingt sich dem Dunstmantel irdischer Atmosphäre in die freie Unendlichkeit des klaren Äthers. „Alles Irdische ist abgelegt.“

Der Impressionismus Villenbruns lehrt, daß das bloß erregte Stammeln der Gefühle noch kein lyrisches Gedicht ist. Kunst ist Abrückung durch geistige Verarbeitung des Erlebnisses. Die Form mit ihren Elementen, Komposition, Symmetrie, Klang, Takt usw., ist

Abstraktion des Wirklichen. Auch die gefühlteste Form habe etwas Unwahres, hat Goethe in der leidenschaftlichsten Zeit seines Lebens gesagt. Erst wenn alles Stoffliche restlos in der Form gelöst ist wie Salz im Wasser, ist das Kunstwerk in jene Ewigkeit des Geistes eingegangen, aus der es empfängliche Gemüter für alle Zeiten zu ergreifen vermag, indes das Werk, durch das aufdringlich der Dunst eines Wirklichkeitsaugenblickes sich verbreitet, mit dem Augenblick dahingeht. So haben Goethe und Schiller geschaffen. Die Ganzheit ihres Wesens, das neben dem schärfsten Verstand auch das leidenschaftlichste Gefühl umfaßt, bewahrte sie vor der Kälte abstrakter Reflexion.

Wilhelm Schlegel, wie seinem Bruder, fehlt diese Ganzheit des echten Künstlers. Darum ist jene starke Betonung der Besonnenheit in der Lyrik nur die Hälfte einer Wahrheit. Das Halbe offenbart sich sofort, wenn man zu seinen eigenen Gedichten greift, die er 1800 und vermehrt 1811 herausgab. Der gebildete Geschmack des Reichbelesenen vermag die fehlende zweite Hälfte nicht zu ersetzen. Sie leuchten nur (und nicht allzu hell), sie wärmen nicht. Und zwar leuchten sie planeten- oder eher trabantenhaft. Sie leben von dem Ideen-, Bilder- und Formenschatz der Weltliteratur, die Schlegel als Kritiker und Übersetzer mit so gewandtem Urteil und elastischem Sprachsinn beherrschte. Die Romanze „Arion“ verrät jedem Schulkinde ihre Abstammung von Schillers „Kranichen des Ibykus“ (Schlegel selber will die Anregung durch den „Ring des Polykrates“ bekommen haben) und — dem Strophenbau nach — von Goethes „Braut von Korinth“, und in der Zeile „Der Lieb' ist nichts so eigen“ („Warnung“) klingt Simon Dachs Lied von der Freundschaft nach. Gebildete Gewandtheit und geläufige Sprachsicherheit ohne lyrischer Herzschlag ist das Wesen von Schlegels Versen.

Das Lob der Besonnenheit als der heitern Selbstbespiegelung des Geistes führte ihn in Verbindung mit seiner Sprachbegabung zur Überschätzung der äußern Form. Oder vielmehr der Formen. Das starke Erlebnis, wenn es nach dichterischem Ausdruck ringt, erzeugt die künstlerische Form aus sich selber als ein durchaus neues und ursprüngliches Gebilde, dessen Wesen die aus dem Erlebnis kristallisierte Idee oder Gefühlsanschauung bestimmt. So schuf Goethe aus der erlebten Idee: Altertum und Christentum die eigentümliche Strophenform seiner „Braut von Korinth“, so aus der Sehnsucht nach Ruhe das völlig neue Formgebilde von Wanderers Nachtlied

„Über allen Gipfeln“. Damit entsteht eine Einzigkeit der Form, die der Ursprünglichkeit des Erlebnisses entspricht. Wo aber das Erlebnis der Stärke entbehrt oder wo es überhaupt fehlt, bleibt jenes Gefühlsmäßige stumm, das das Treibende im schöpferischen Gestaltungsprozesse ist. Das Gestalten erfolgt nicht mit der Notwendigkeit des Naturgeschehens, sondern es ist ein bewußtes Wählen. Nicht aus einer Seele wächst ein Körper heraus, sondern ein Gedanke sucht eine sichtbare Gestalt und kann sie nur unter bereits geschaffenen finden. Neben die von innen herauswachsende Form des ursprünglichen Dichters tritt die Menge der Formen, über die der Nachbildner verfügt — Formen, von früheren Dichtern geschaffen, aber längst im Gebrauch zur fertigen Hülle erstarrt. Sie können ohne ausgeprägte Eigenart sein, bloße Versreihen, durch Metrum und Zahl der Versfüße bestimmt, wie der jambische Fünffüßler, einfache Strophengebilde, wie die kreuzweise gereimten vierzeiligen trochäischen oder jambischen Strophen; beliebiger Stoff mag sich in ihnen frei ergehen, und sie sind großer Wandelbarkeit fähig. Sie können aber auch kunstvoll zusammengesetzte Gebilde sein, die von vornherein die Klangfarbe des Gefühls, Umfang und Entwicklungsrhythmus des Gedankens mitbestimmen. Den germanischen Literaturen ist die individuelle Freiheit der Strophenbildung eigen, den romanischen die freiwillige Unterwerfung unter den Zwang als klassisch anerkannter Strophenformen. Vielleicht, daß in diesem umgekehrten Verhältnis, in dem Freiheit und Zwang zu dem nördlichen und dem südlichen Temperament stehen, das unbewußte Streben wirkt, das regere Temperament durch den stärkeren Zwang zu bändigen und das verhaltene durch die Freiheit hervorzuloden, um so zur künstlerischen Harmonie von Idee, Stoff und Form zu gelangen.

Bei Wilhelm Schlegel freilich war es nicht Regsamkeit und Fülle des Temperaments, was seinen Blick auf die romanischen Strophen lenkte, sondern einfach das wählerische Suchen des erlebnisarmen Enkels einer reichen Kultur und zugleich das Bedürfnis, durch Kunst der Form zu ersetzen, was dem Stimmungsgehalt gebrach. In seinen Berliner Vorlesungen, bei der Charakteristik des Petrarca, erörtert er ausführlich das Wesen des Sonetts, der Ranzone und der Sestine, die geeignet sind, der „durch die Philosophie gesteigerten und so auch in die Poesie übergehenden Selbstanschauung des Geistes“ als Geß zu dienen. Das Verstandesmäßig-Kühle, was diese Kunstformen

in das lyrische Gedicht bringen, wird ihm so zum Lob. Überschwenglichen Preis schenkt er, hier durch seinen Lehrer Bürger angeregt, dem Sonett, „das in seiner Konzentration einen Gipfel der Reimverskunst“ darbietet. Seine Zweitteilung wird aus dem doppelten Charakter des Reimes, zu verbinden und zu trennen, abgeleitet. Als Versmaß wird gegenüber früheren Versuchen deutscher Sonette unbedingt der durchgehende Blankvers gefordert. Den weiblichen Reimen wird der Vorzug gegeben, die Stellung der Reime zum Teil mit Hilfe von Zahlenmystik erklärt. Durch seine bestimmte Gliederung wird das Sonett so „gewaltig aus den Regionen der schwebenden Empfindung in das Gebiet des entschiedenen Gedankens gezogen“. Es steht auf dem Übergange vom Lyrischen zum Didaktischen und ist zuweilen ganz epigrammatisch. Seine vorgeschriebene Beschränkung zwingt den Dichter, den Augenblick zu nützen und ihn „mit dem Bedeutsamsten, was nach Maßgabe des Gegenstandes in seiner Gewalt ist, auszufüllen“. „Daraus geht der Charakter gedrängter und nachdrücklicher Fülle hervor.“

Die Ranzone unterscheidet sich formal vom Sonett durch ihre geringere Bestimmtheit nach Zahl der Verse und Strophen und Stellung der Reime. Sie ist die moderne Form der pindarischen Ode, wie diese künstlerisch geklärter Ausdruck der philosophischen Selbstbeachtung des Geistes. Nur daß sie nicht den Volkssfesten dient, sondern den Dichter in die Abgründe seines eigenen Gemütes niedersteigen läßt. Die Sestine endlich, die auf Reime verzichtet, dafür aber die Schlußwörter der Verse im symmetrischen Wechsel in sechs sechszeiligen Strophen wiederholt und in einer dreizeiligen Schlußstrophe nochmals zusammenfaßt, soll „den träumerischen Zustand des Gemüts darstellen, wo gewisse Bilder, denen es sich gern überläßt, in ihm auf- und abgaukeln“. Sie ist entweder eine sehr ätherische und zarte Dichtart, oder gar nichts. „Denn sie soll ein Phantasieren des Phantasierens, eine träumerische Darstellung des Träumens sein. Wessen Phantasie nun nicht im wachenden Zustande im Lichte der Schönheit bis zur Durchsichtigkeit klar geworden, liebevolle Mysterien zu enthüllen hat, dessen Träume können uns wenig anziehen.“ Man sieht, wie Schlegel immer wieder den Sinn der romantischen Ironie in die romantischen Formen hinein-deutet.

In seinen eigenen Gedichten hat Schlegel neben den Terzinen, der Stanze, den spanischen Romanzenversen, der Ranzone, dem

Triolett u. a. vor allem das Sonett kunstvoll gepflegt. Es sagte seiner verstandesmäßigen Art zu und hat seiner Sprachkraft willkommene Klippen. Gedrängte und geistreiche Charakteristiken hat er in dieser Miniaturform entworfen. „Geistliche Gemälde“ im prestonitische Augenblicksaufnahmen von Situationen aus der heiligen Geschichte: Christi Geburt, die Anbetung der Könige. Dann Dichterporträts, wie sie dann bei den Späromantikern und ihren Epigonen bis hinunter auf Leuthold beliebt waren: Petrarca, Boccaccio, Tasso, Fleming (der sich einer der ersten, im Sonett versuchte), und besonders Cervantes. Ihnen gesellen sich eigentliche Gemäldebeschreibungen bei: die Kleopatra von Guido Reni, die Peda von Michelangelo. Ein berühmtes Sonett vollbringt das Kunststud, das Sonett selber zu charakterisieren (freilich nicht so geistvoll und schlagend wie Schillers Definition des Distichons in Distichonform!). Ein anderes handelt von Reim und Poesie. Die Lyrik ist für Schlegel zur metrisch bewegten und gereimten Kritik, Ästhetik, Literatur- und Kunstgeschichte geworden. Die romantische Souveränität jongliert über Grenzen geistiger Gebiete hinweg.

Damit ist die Brücke zu den Reim- und Klangspielereien Tiecks geschlagen.

Wadenroder war auch hier der Anreger. In den „Phantasien über die Kunst“ erzählt er von einem Einsiedler im Morgenlande, der, an einem Flusse haufend, unaufhörlich das Rauschen des Rades der Zeit zu hören meint. Er verzehrt sich in qualvoller Verzweiflung. Einst, in einer klaren Mondnacht, fahren zwei Liebende auf dem Flusse an der Höhle des Einsiedlers vorbei und lassen in einem ätherischen Liede ihre süßen Gefühle zum Himmel schweben. Mit dem ersten Tone, den er hört, entschwindet dem Heiligen die qualende Vorstellung von dem faufenden Rade der Zeit. Die Musik hat den Zauber gelöst, „den verirrten Genius aus seiner irdischen Hülle befreit“. Der Einsiedler ist zum Engel geworden; der, der Erde entrückt, auf weißen Wolken in himmlischer Seligkeit tanzend schwebt.

Das Märchen verkündet die Macht der Musik. Sie löst alles irdisch Gebundene und Qualende in uns in himmlische Harmonie auf. Sie hebt uns in „das Land des Glaubens, wo alle unsere Zweifel und unsere Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren . . wir begrüßen und umarmen fremde Geisterwesen, die wir nicht kennen, als Freunde, und alle die Unbegreiflichkeiten, die unser Gemüt bestürmen, und die die Krankheit des Menschengeschlechts sind,

verschwinden vor unsern Sinnen, und unser Geist wird gesund durch das Anschauen von Wundern, die noch weit unbegreiflicher und erhabener sind“. So ist die Musik die wunderbarste der Künste, an Kraft der Offenbarung des Unbegreiflichen im Gefühlsleben der Poesie überlegen. Denn wie armselig ist die Sprache! Sie ist das „Grab der inneren Herzenswut“. Sie vermag die Verwandlungen des geheimnisvollen Stromes in den Tiefen des menschlichen Gemüthes zu zählen, zu nennen, zu beschreiben; die Tonkunst aber „strömt ihn uns selber vor. Sie greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunkeln Welt bestimmte dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an, — und die Saiten unsres Herzens erklingen, und wir verstehen ihren Klang“.

Tieck nimmt diese zarten und schwebenden Gedanken auf und streift ihnen mit den derben Tastorganen seiner bei aller Phantastik recht verstandesmäßig gerichteten Seele ihren flimmernden Duft ab. In dem Aufsatz über die Töne, den er in die Phantasien über die Kunst einfügte, übersetzt er das Lob der Musik aus der mystischen Gefühlsprache Wackenroders ins Begriffliche. Wie wunderbar rührt uns oft, wenn wir einsam und sehnüchtig durch den Wald gehen, ein einziger Ton, ein ferner Hornklang: „Wir fühlen, wie auf den Tönen die fremde Sehnsucht uns auch nachgeilt ist.“

Weht ein Ton vom Feld herüber,
Grüß' ich immer einen Freund,
Spricht zu mir: was weinst du, Lieber?
Sieh, wie Sonn' die Liebe scheint:
Herz am Herzen stets vereint,
Gehn die bösen Stunden über.

Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles was sie will verschönen.
Drum ist ewig uns zugegen,
Wenn Musik mit Klängen spricht,
Ihr die Sprache nicht gebriht,
Holbe Lieb' auf allen Wegen,
Liebe kann sie nicht bewegen,
Leihet sie den Odem nicht.

Das Rationalistische in Tieck zeigt sich darin, daß er hier nicht stehen bleibt. Nicht nur die Tiefen des Gemüthslebens schließt die Musik auf, wo die Wortkunst vor verschlossenen Türen steht, auch die Geheimnisse der Vernunft, die Gedanken philosophischer Systeme

vermag sie wiederzugeben, vollkommener als die Sprache. Denn da unsere innersten Gedanken immer nur noch ein Organ sind, unsere Vernunft und ihre Schlüsse immer noch unabhängig sind von dem Wesen, das wir selbst sind, und dem wir in unserem hiesigen, irdischen Leben nie ganz nahe kommen werden: ist es da nicht gleichgültig, ob wir in Instrumentestönen oder in sogenannten Gedanken denken? Der Mensch „kann in beiden nur hantieren und spielen, und die Musik als dunklere und feinere Sprache wird ihm gewiß oft mehr als jene genügen“.

Indem Tied so der Seichtigkeit und Unzulänglichkeit der reinen Verstandessprache entfliehen will, die er in sich selber spürt, merkt er nicht, daß doch die bare Logik sich des Wackenroderschen Musikerlebnisses bemächtigt und es damit ad absurdum geführt hat. Uhland, in seiner unbestechlichen Ehrlichkeit, hat das Lächerliche dieser Folgerichtigkeit gefühlt und die Verse „Liebe denkt in süßen Tönen“ in den bekannten Strophen glossiert, während Wilhelm Schlegel sie, ebenfalls in Form einer Glosse, mit vollem Ernste erläutert hat. So versagt sich Tied denn auch den letzten Schritt nicht. Novalis spricht in seinen Fragmenten einmal von Gedichten, „bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang — höchstens einzelne Strophen verständlich“. Tied greift den Gedanken in „Franz Sternbalds Wanderungen“ auf. „Warum,“ entgegnet Ludoviko einmal auf eine Frage Florestanz, welches der Inhalt seines Liedes sein solle, „warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichtes ausmachen?“ In dem zusammenhängenden Inhalt eines Gedichtes sieht der Dichter, verstandesmäßig gerichtet, wie er nun einmal ist, wesentlich das Begrifflich-Verstandesmäßige. Da aber Poesie, im besondern das Lied, Gemütsoffenbarung sein soll, ist es nicht logisch, das Inhaltliche, soweit es geht, preiszugeben und es durch musikalische Elemente, Klang, im besondern Reim in allen seinen Formen, und Takt zu ersetzen?

Die lyrischen Einlagen im „Sternbald“, in „Genoveva“, „Kaiser Oktavianus“ und „Prinz Zerbino“ leben von solcher musikalischen Koloristik. Alliterationen werden gebildet:

Alfonzen:

Wohnt im Wald die Dunkelheit.

Drauf gebär sie nach neun Monden,

Liebe mit dem Heilgenglanze,

Aber sie ward eingeschlossen

In der Felsenklüfte Spalten.

Binnenreime:

Ein nett honett Sonett so nett zu drehfeln
Ist nicht so leicht —

wobei noch die Steigerung nett, =onett, Sonett zu beachten ist.

Grammatische Reime:

Denkt, sechzehn Groschen machen einen Gulden; — —
Man sagt vergolden, aber auch vergulden.

Tonmalerei, wenn die Geige spricht:

O weh! o weh!
Wie mir das durch die ganze Seele reißt!
Ins Henkers Namen, ich bin keine Flöte!
Wie kann man sich so quälen,
Alle meine Töne unterdrücken
Und kneifen und schaben und kratzen,
Bis ein fremd quinkelierendes Geschrei herauschnarrt!

Zusammengesetzte Wort- und Klangspiele:

Ein Unterschied ist zwischen einem Rettich
Und ritt' ich, rutsch' ich, rumpl' ich oder rett' ich.

Die metrische Gliederung der rein lyrischen Gedichte ist so gestaltet, daß Versmaß und Strophenform nicht durch ein ganzes Gedicht die gleichen bleiben, sondern je nach Stimmungsgehalt wechseln. Nicht das Gefühl gehorcht der Kunstform, sondern die Kunstform soll vom Gefühl gelenkt werden. In dem Mondscheinlied des „Sternbald“ wechseln vierzeilige Strophen mit zwei sechszeiligen und einer fünfzeiligen. Die Reime sind an den entsprechenden Stellen bald weiblich, bald männlich, bald gekreuzt, bald gepaart, bald umschlingend. Die Zahl der Versfüße schwankt zwischen zwei und fünf. Jamben, Trochäen, Daktylen und Anapäste lösen sich ab. Zuerst wird in schwebenden Takten der Beginn der Nacht geschildert:

Träuft vom Himmel der kühle Tau,
Tun die Blumen die Kelche zu,
Spätrot sieht scheidend nach der Au,
Flüstern die Pappeln, sinkt nieder die nächtige Ruh'.

Die zweite Strophe malt das bewegte Spiel der Schatten und den langsamen Zug der Wolken:

Kommen und gehn die Schatten,
Wolken bleiben noch spät auf,
Und ziehn mit schwerem, unbeholfnem Lauf
Über die erfrischten Matten.

In der dritten schaffen das flimmernde Bliken der Sterne und das ruhige, gleichmäßige Dunkel des Waldes den metrischen Gegensatz:

Schimmern die Sterne und schwinden wieder,
Blicken winkend und flüchtig nieder,
Wohnt im Wald die Dunkelheit,
Dehnt sich Finster weit und breit.

Romantische Sehnsucht spricht sich gern in kurzen gereimten Versen mit einer oder zwei Hebungen aus, wobei die Kürze der Zeilen Klangfülle und schwebende Bewegtheit, auch hüpfende Munterkeit erzeugt; so in einem Liede des „Sternbald“:

Wohlauf und geh in den vielgrünen Wald,
Da steht der rote frische Morgen,
Entlade dich der bangen Sorgen,
Und sing ein Lied, das fröhlich durch die Zweige schallt!
Es blizt und funkelt Sonnenschein
Wohl in das grüne Gebüsch hinein,
Und munter zwitschern die Vögelein. —

— Ach nein! ich gehe nimmer zum vielgrünen Wald,
Das Lied der süßen Nachtigall schallt,
Und Tränen,
Und Sehnen
Bewegen die bange, die strebende Brust,
Im Walde, im Walde wohnt mir keine Lust,
Denn Sonnenschein,
Und hüpfende Vögelein
Sind mir Marter und Pein!

Im dritten Akt des „Zerbino“ spricht der Jäger die romantische Forderung der spielenden Mischung von Scherz und Ernst so aus:

Mit Leiden
Und Freuden
Gleich lieblich zu spielen
Und Schmerzen
Im Scherzen
So leise zu fühlen,
Ist wen'gen beschieden.
Sie wählen zum Frieden
Das eine von beiden,
Sind nicht zu beneiden:
Ach, gar zu bescheiden
Sind doch ihre Freuden
Und kaum von Leiden
Zu unterscheiden.

Vollständig hat, wie A. W. Schlegel wollte, die romantische Ironie hier die Lyrik durchseht und zerseht. Man lasse sich nicht durch Tiecks Sprachvirtuosität blenden. Was sie gibt, ist auch für jene Zeit gar nichts so sehr Neues. Alle diese Formmittel, von der Tonmalerei bis zum durchkomponierten Metrum, das sich der Stimmung an-schmiegt, finden sich schon bei Früheren, und Goethe hat sie zur Meister-schaft geübt. Was Tieck von ihnen unterscheidet, ist die Bewußt-heit der Kunstübung, die einseitige Betonung dieser Elemente und die Verschwendung, die er mit ihnen treibt. Altdeutsche Einflüsse melden sich z. B. in dem eben angeführten Gedichte aus dem „Stern-bald“, das als „Lied eines alten Sängers“ eingeführt wird: die strenge Regelmäßigkeit antiker Versfüße ist gebrochen, und die Sen-kungen sind je nach Stimmungsbedürfnis und Sprachzwang zwischen die Hebungen gestreut. Auch die Strophenform ist eine Nachbildung deutscher Strophen des Mittelalters. Tieck hat „Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter“ bearbeitet und 1803 herausgegeben. Mit den deutschen Klängen mischen sich aber noch romanische, italienische und spanische; die Allsonanzen z. B. hat Tieck, wie er selber gesteht, dem Calderon nachgebildet. Vor allem der „Kaiser Oktavianus“ brilliert durch den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Formen. „Es schien mir gut,“ erklärt der Dichter später, „fast alle Versmaße, die ich kannte, ertönen zu lassen, bis zu der Mundart und dem Humor des Hans Sachs hinab, . . . um den ganzen Umfang des Lebens und die mannigfaltigsten Gesinnungen anzudeuten.“ Aber ist das alles nun viel mehr als angewandte Literaturgeschichte? Das Geschlecht der Tieck und Schlegel, neuschüchtig durchaus und mehr genialisch als genial, vor allem aber wesentlich intellektuell begabt, mochte diese weltliterarischen Formübungen um der Neuheit und Virtuosität willen, die ihnen innewohnt, als Lyrik bewundern; auch der alte Goethe sie im zweiten „Faust“ pflegen, weil er die tönenden Gefäße mit reichem Gehalt zu füllen wußte. Wenn aber Tieck wähnte, in die begriffliche Kargheit seiner poetischen Sprache dadurch die lyrische Klangfülle der Musik hineinzubringen, daß er leere und gewöhnliche Vorstellungen von Sonderzierungen umwuchern läßt, so war es der Irrtum einer im Grunde unlyrischen Natur. Wohl ver-gißt man in der „Zauberflöte“ über Mozarts Musik die Banalität von Schikaneders Versen, wohl birgt manche berühmte Liedkompo-sition den fadeften Text; aber in der Musik ist der Ton Herr und das Wort Knecht. Nicht so in der Dichtung. Hier ist das Wort (mit

seinem Vorstellungsinhalt) Herr und der Ton der Knecht. Musik des Wortes bedeutet hier etwas wesentlich anderes als in der Tonkunst. Die kunstvolle Gliederung nach Tonlänge und -höhe, der ganze sinn- bestrickende Zauber der Melodie und Harmonie fehlt, und die musikalische Stimmung muß, wie etwa Mörike meisterhaft zeigt, in erster Linie aus den Tiefen des gedanklich=anschaulichen Fühlens, also aus geistigem, nicht aus klanglich=sinnlichem Grunde hervorbrechen. Bei dem echten Lyriker schimmert die Ursprünglichkeit des Gemütes wie eine echte Goldader durch die Form und schafft reinen und vollen Klang, indes bei einem spielenden Formkünstler wie Tieck, wenn man das Gebilde in die Hand nimmt, die „musikalische“ Form wie knisterndes Schaumgold abgestreift wird und aus Ton geknetete Bögelein übrigbleiben, die nicht singen und fliegen können.

Zweites Kapitel

Des Knaben Wunderhorn

Wohl hatte Tieck der Lyrik der Zeit eine wichtige Quelle aufgezeigt: das alte deutsche Lied. Aber der Rationalist vermochte nicht selber aus ihr zu schöpfen und ihr Wasser in neue Kanäle zu leiten. Es bedurfte dazu, was ihm gebrach: Liebe und Begeisterung. Mit Liebe und Begeisterung schufen Achim von Arnim und Clemens Brentano ihre Volkslieder Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“.

Im Sommer 1801 lernten sich die beiden als Studenten in Göttingen kennen. Arnim war damals zwanzigjährig, Brentano zählte dreiundzwanzig Jahre. Arnim stammte väterlicherseits aus altem märkischem Adel, in den durch die Mutter seiner Mutter ein Zuschuß bürgerlichen Blutes gekommen. Er war lutheranisch und königstreu. Als Zwölfjähriger hatte er an der Hochzeit der späteren Königin Luise Pagendienste getan und einen unauslöschlichen Eindruck von ihrer Schönheit empfangen. Er war ein lecker, fröhlicher Student, aber dabei männlich fest, selbstsicher bis zum Eigensinn, von hohem Wuchs und auffallender Schönheit. Bettina Brentano schrieb später von ihm: „Der Arnim sieht doch königlich aus; er ist nicht in der Welt zum zweitenmal.“ In Berlin aufgewachsen und gebildet, hatte er das Studium der Rechte, für das er bestimmt worden, in Wahrheit kaum je ernstlich getrieben; denn die geheim-

nitzvollen Gründe der aufstrebenden Naturwissenschaften, der Mathematik und Physik, lockten ihn mächtig wie Novalis, und als Achtzehnjähriger schon hatte er von Halle, wo er zuerst studierte, einen Versuch einer Theorie der elektrischen Erscheinungen ausgehen lassen. Sein Geist war aber durchaus auf das Sinnliche und Wirkliche gerichtet, und die Philosophie verachtete er tief. In Göttingen, wo er zu Ostern 1800 sich immatrikulieren ließ, hatte die schöne Literatur seine Neigung gewonnen, und im Juni 1801 hatte er dem durchreisenden Goethe als Führer einer Studentenschar ein Lebehoch gebracht. Ein Neffe von Leisewitz und August Restner, der Sohn von Goethes Lotte, der schon damals Volkslieder sammelte, waren seine Freunde, und bereits begann er sein jugendliches Erleben in einem Roman, „Hollins Liebeleben“, zu schildern, den er Goethes „Werther“ nachdichtete. Da trat Clemens Brentano in sein Dasein.

Er war der Sohn der von Goethe geliebten Maximiliane La Roche, die 1774 den mehr als zwanzig Jahre ältern Kaufmann Brentano aus Tremezzo geheiratet hatte. Es war eine wenig glückliche Ehe geworden: neben dem Alter trennte die Gatten die ganze Bewertung des Lebens. Brentano war ein nüchterner Geschäftsmann; seine Frau aber war in einem gefühlvollen und geistig angeregten Kreise aufgewachsen. Die Verschiedenheit der Eltern, aber auch die Unseligkeit ihrer Ehe scheint in Clemens sich verkörpert zu haben. Äußerlich klein, von südlichem Aussehen, war er hochbegabt, voll Ideen, aber stets unglücklich. Eine unendliche Unruhe und Sehnsucht verzehrt ihn. Wenn er es nicht mehr aushalten kann, so geht er spazieren. „Ich sehe dann im Gehen immer an die Erde, und oft drehe ich mich um und sehe traurig zurück. Wenn ich an den Himmel sehe, kommen mir Tränen in die Augen; im Himmel und im eilenden Wasser wohnt eine Sehnsucht, die alles mit sich hinabzieht, wie eine Sirene. Darum sehe ich, möchte ich sagen, immer in mich hinein und spreche mir allerlei Wiegenlieder vor, damit das weinende Kind in meinem Herzen endlich schweige.“ Es kommt ihm vor, als ob die guten Gaben, die Gott von oben spendet, gar häufig „erstickt und verunstaltet oder vergiftet seien von dem, der nächtlich das Unkraut unter den Weizen sät“. Seine Unruhe trieb ihn, bis er im Schoße der katholischen Kirche Zuflucht fand, von Ort zu Ort, von Plan zu Plan, von Stimmung zu Stimmung und schleuderte ihn zwischen den Extremen hin und her. 1804 riß sie ihn nach Berlin, indes sein geliebtes Weib in Heidelberg zurückblieb. Und kaum war

er von ihr fort, so verzehrte er sich in leidenschaftlichster Sehnsucht nach ihr. „Soll ich weinend oder lachend antworten?“ schrieb sie ihm darauf. „Einen größern Don Quixote wie Dich trug gewiß nie die prosaische Erde! Zu Hause sitzt sein treues Weib, liebt ihn, lebt eingezogen, arbeitsam, trägt ihn in und unter dem Herzen und ist ganz zufrieden. Er reist ganz lustig durch die Welt zu einem geliebten, wunderholden, einzigen Freund; er könnte ganz ruhig und glücklich sein. Aber weil er nun gar nichts weiß, ihm gar nichts fehlt, so kämpft er gegen Windmühlen.“ Eine tiefe, fast weiche Sentimentalität war, wie Eichendorff berichtet, der Grundton seines Wesens. Aber indem er sie kannte, suchte er sie durch die Genialität seines Witzes aufzuheben. Er war die entfesselte romantische Ironie: ohne Respekt gegen sich und die Torheiten der andern schonungslos aufdeckend. Diese sprunghafte Unruhe zerstörte auch sein dichterisches Schaffen. Ein überströmender Reichtum war in ihm. „Wenn ich alle meine poetischen Ideen reimen wollte, ich müßte Fabriken anlegen,“ schrieb er Arnim einmal. Aber es fehlte ihm die Stetigkeit und Ordnung, die dem Ärmern höhere Erfolge eintragen. „Die Planmäßigkeit ist mir selbst leider sehr gegen die Natur, da meine Natur sehr unordentlich ist.“

Ursprünglich zum Kaufmann bestimmt, zeigte er sich für einen praktischen Beruf unfähig, und so war er nach dem Tode des Vaters 1797 nach Halle gegangen, um hier Berg- und Kameralwissenschaften zu studieren. Aber auch ihn trieb es in die Literatur, und als er im Frühjahr 1798 nach Jena ging, war er nicht nur bei Goethe und Wieland fast als Familienglied willkommen, sondern suchte auch Anschluß an Friedrich Schlegel und Tieck. Hier ward ihm die Schriftstellerin Sophie Mereau, die geschiedene Frau eines Jenaer Professors, als Freundin und Geliebte zu eigen. Und auch ihn drängte es, sich und der Welt in einem frühreifen Roman, „Godwi“, von seinem Jünglingserleben Rechenschaft zu geben. Daneben flossen andere Werke aus seinem sprudelnden Geiste.

Der Bund, den Arnim und Brentano in der Folge miteinander schlossen, ist schon etwa mit einer Ehe verglichen worden. Aber es war eine Ehe auf Zeit, wie sie der Beweglichkeit des romantischen Temperaments entsprach. Arnim, der besonnen-feste, märkisch bedächtige, war der männliche Teil, Brentano, der sprunghafte, sinnliche, der weibliche. Mit seiner weichen Gefühlskraft rankte er sich an dem Freunde empor und sog sich an ihm fest. 1802 schrieb er ihm:

„Gestern sehnte ich mich unendlich nach Dir und Bettinen, ich habe außer Euch keine Sehnsucht mehr, Ihr seid die Dualität, die mich konstruiert. . . Ich kann nur dann wieder aufleben, wenn ich alle meine Bewegungen um ein neues Leben herumlege, das mich nicht wieder von sich stößt, das ich ungestört und in der Nähe lieben darf, das zu mir herabsieht wie zu einem ewigen Kind, und zu dem ich hinaufsehe wie zu einem ewigen Vater. Ich habe auf Erden keinen Menschen gekannt, der mir das sein könnte, außer Dich.“ 1803: „Wenn ich einen Brief von Dir erhalte, so ist es, als wäre ich lange in dichten Wolken geflogen und hätte nicht gewußt, wer mich trägt. . . Aber plötzlich ergießt sich der Flug aus dem trüben Gewölke in den klaren, blauen Himmelsplan, und ich sehe wieder auf den Spiegel eines klaren Lebens, aus dem der Himmel mich anblickt, und sehe, daß Du es bist, der mich trägt!“

Ende 1801 trat Arnim mit seinem Bruder die dreijährige Kavallerie-reise an, die ihn nach Süddeutschland und Österreich, der Schweiz, Frankreich und England führte. In dieser Zeit entstand sein wunderlicher „Roman“ Ariels Offenbarungen, eine kunterbun'e Mischung von Drama, Epos, Lyrik und Memoiren. Die Begeisterung für deutsche Vorzeit und ein unklarer dichterischer Enthusiasmus hatten das Werk geschaffen: ein „Heldenlied von Hermann und seinen Kindern“, und eine Art Lehrgedicht über Wesen und Wert der Dichtung, „Heymars Dichterschule“, sind seine wesentlichen Bestandteile. Über seine Gehaltlosigkeit vermag eine virtuose Gabe der Versbildung nicht zu täuschen, die sich in den Bahnen von Schiller und Matthiſson bewegt, aber auch Tiecksche Reimklingeleien nachbildet.

Unterdessen trieb sich Brentano bald da bald dort umher. Er hatte mit Sophie Mereau eine kurze Zeit des Glückes in Marburg verlebt, hatte sie dann im Juli 1804 nach Heidelberg gebracht und war selber für einige Zeit nach Berlin gegangen. In diesen Jahren wächst allmählich der Plan des „Wunderhorns“ in den Freunden empor. Die romantische Liebe zur älteren deutschen Literatur, zu vergilbten Blättern und verschollenen Drucken, lebte in beiden. Aus dem Februar 1802 hören wir, wie Brentano sich mit älterer deutscher Poesie beschäftigt. Im Sommer kauft er in Koblenz „viele seltene alte Bücher und einige Manuskripte spottwohlfeil“. Arnim fordert er auf, in der Schweiz viel Volks-sagen und Lieder und alte Bücher zu kaufen. Inzwischen taucht jener auf seinen Fahrten tief

ins Volksleben unter. Auf dem Marktschiff auf dem Rhein lauscht er dem Gesang der Schiffer, zieht mit Schauspielern und Prozessionen und hört Bänkelsängern zu. „Ich möchte wohl gut dichten und gut singen können, um mein Leben auf dem Marktschiff zwischen Frankfurt und Mainz zu versingen.“ Am 20. April 1803 hat Brentano die Idee, eine gemeinschaftliche Sammlung von (eigenen) Liedern zu veröffentlichen. „Vergiß die ‚Liederbrüder‘ [so soll der Titel der Sammlung lauten] nicht!“, bittet er den Freund ein paar Monate später. Noch im November 1804, wo er mit Arnim in Berlin zusammentraf, spricht Brentano von dem Plan. Aber je tiefer die Freunde in den Born der Volksdichtung untertauchten, um so mehr trat der Plan einer gemeinsamen Herausgabe eigener Gedichte vor einem neuen, der Sammlung von Liedern des Volkes zurück. Bei der Geburtsfeier des Kapellmeisters Reichardt (25. November) singt Brentano auf Arnims Wunsch das Schweizerlied Simelisberg, das er in sehnächtiger Erinnerung an Sophie leicht ändert. Aber in die eigentlichen, noch im Gesang lebendigen Volkslieder drängen sich immer wieder ältere Kunstschöpfungen in Vers und Prosa ein, wie der „Tristan“ und Reuters „Schelmuffsky“. Das Interesse erscheint noch durchaus gespalten und der Plan eines gemeinschaftlichen Unternehmens unklar. Aber er lag in der Luft. Im dritten Teil seiner Berliner Vorlesungen (1803/04) hatte A. W. Schlegel ausführlich den Wert der Volkslieder hervorgehoben und den Begriff gegen Herder scharfer abzugrenzen gesucht. Auch auf den Reichtum an deutschen Volksliedern hatte er hingewiesen und ihre Quellen. „Es fehlt uns noch an einer Sammlung dieser Art, wie die Perchsche, welche sich auf einheimischen Volksgesang beschränkte, und sorgfältig alles, was wahren Gehalt hat, sei es Ganzes oder Fragment, zusammenstellte.“ 1803 war Scotts Sammlung: „Minstrelsy of the Scottish Border“ erschienen, die Arnim in London kennen gelernt hatte. Warum sollten die beiden Freunde sich nicht berufen fühlen, den Deutschen Perch und Scott zu werden? Und so schrieb denn im Januar 1805 Arnim seinen Aufsatz „Von Volksliedern“, den er nachmals dem ersten Bande des „Wunderhorns“ beigab.

Aber erst am 15. Februar 1805 taucht der bestimmte Plan als Vorschlag Brentanos auf: sie wollen zusammen mit Reichardt ein wohlfeiles Volksliederbuch unternehmen, welches „das platte, oft unendlich gemeine Mildheimsche Liederbuch [1799] unnötig macht.

Für den Anfang sollen hundert Lieder genügen. Es muß „zwischen dem Romantischen und Alltäglichen schweben und geistliche, Handwerks-, Tagewerks-, Tagezeits-, Jahrzeits- und Scherzlieder ohne Zweck enthalten“. Daß aber Brentanos Plan nicht neu war, sagt Arnims Antwort vom 27. Februar: „Über das Volksliederbuch, denke ich, sind wir lange einig; nicht ohne Dich und mit keinem andern als mit Dir möchte ich es herausgeben.“

Nun hebt ein planmäßiges Sammeln an. Zeitschriften und Almanache, ältere Liederfassungen und Dichtwerke werden durchstöbert. Fliegende Blätter werden aufgebracht, Freunde in Kontribution gesetzt, und auch etwa die Leute des Volks belauscht. Ende Mai 1805 traf Arnim in Heidelberg ein, wo Brentano weilte. „Um Gotteswillen eile,“ hatte Brentano gedrängt, „eile, ehe alle die Bäume hier abblühen... hier ist es unendlich schön.“ In den folgenden Wochen wurde das Gesammelte gesichtet, ergänzt und umgeformt. Im Juli war die Arbeit fertig. Im August ging Brentano zur Kur nach Wiesbaden, Arnim nach Frankfurt, um dort den Druck des Werkes zu überwachen. Zur Michaelismesse 1805 erschien „Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder“ mit einer Widmung an Goethe. Auf dem Titelblatte ist das Bild eines auf sattellosen Pferde dahinsprengenden Knappen, der ein Horn schwingt. Das einleitende Gedicht von Arnim nach einer von Elwert in seiner Sammlung „Ungedruckte Reste alten Gesanges“ (1784) bearbeiteten altfranzösischen Romanze verfaßt, gibt die Deutung des Titels: Ein Knabe sprengt mit einem Wunderhorn auf der Kaiserin Schloß. Hundert Glocken von Gold hängen daran. Eine Meerfei hat es der Kaiserin gesandt zum Preis ihrer Weisheit, Schönheit und Reinheit. Ein Druck des Fingers macht die Glocken ertönen, süßer als Harfenklang, Frauensang und Vogellied.

Der Band war als erster Teil einer umfassenderen Sammlung gedacht. Die Voranzeige Arnims, am 22. September in Beckers Reichsanzeiger gedruckt, spricht bereits von einer Fortsetzung, und am 17. Dezember erschien ebenda, von Arnim mit seiner vollen Adresse unterzeichnet, die förmliche Bitte an „Vorgesetzte und Beamte jeder Art, Pfarrer, Schullehrer u. a. mehr“ um „Mitteilung der Überbleibsel“ des Volksgesanges. Rasch verzweigte sich nun die Sammeltätigkeit. Überall zeigten sich Freunde, die sie förderten. Im Sommer 1806 ließ Brentano ein Rundschreiben drucken, das, in Menge verteilt, die breitesten Kreise zur Einlieferung von

Liedern, gedruckten und ungedruckten Sammlungen auffordern sollte. „Das gewaltsame Vordringen neuer Zeit und ihrer Gesinnung droht diese Nachflänge alter Kraft und Unschuld ganz mit sich fortzureißen, und es scheint sich uns eine gute Gesinnung in dem Vorhaben zu bewähren, wozu wir Sie einladen, wir wollen nämlich literarisch zu befestigen suchen, was wir moralisch als beinahe untergegangen voraussetzen dürfen, jene frische Morgenluft altdeutschen Wandels, die noch in diesen Liedern weht.“

Aber die politische Lage, die Gründung des Rheinbundes, die Bedrohung Preußens durch Napoleon und der im Herbst ausbrechende Krieg, störte die Ausführung des Planes. Scharf treten jetzt die Charaktere der beiden Freunde auseinander. In Arnim erglühete sein Preußentum. „Wer des Vaterlandes Not vergißt,“ rief er aus, „den wird Gott auch vergessen in seiner Not!“ War ihm schon das Sammeln der Volkslieder vor allem auch eine patriotische Tat gewesen, so dachte er nun an die Herausgabe einer politischen Zeitung: „Der Preuße, ein Volksblatt“, dichtete Kriegslieder und litt unter der Schmach von Jena. Brentano aber lebte auch jetzt nur aus der eigenen Unruhe und Not. „Du weißt nicht,“ schrieb er Arnim, „wie es mich erschreckte, wärst Du Soldat; o, sei keiner, der untergeht, keiner, der siegt: sei ein Mensch hoch über der Zeit und falle nicht in diesem elenden Streit um Hufen Landes.“ Er hatte damals auch genug an eigenem Unglück zu tragen. Es war, als ob Arnims Wort sich an ihm erfüllte. Um dieselbe Zeit, da Preußen bei Jena sank, starb ihm Sophie Mereau an der Geburt des dritten Kindes, an das er Hoffnung und Liebe gehängt. So klangen in dem Erleben der beiden Freunde zum ersten Male deutlich zwei Richtungen der Romantik auseinander: eine ältere, individualistische, kosmopolitische, ästhetisierende, und eine jüngere, nationale, praktische. Erst ein Jahr später sahen sie sich wieder. Im November 1807 lebten sie einige Tage zu Weimar unter den Augen Goethes. Jetzt durften sie wieder vom „Wunderhorn“ sprechen. Es war jene Zeit nach dem Frieden von Tilsit, wo in Preußen patriotische Männer an den Wiederaufbau des Vaterlandes gingen. Und eine Tat der Erneuerung sollte auch das „Wunderhorn“ sein. Allerhöchste Schätze wollte es aus den Tiefen des deutschen Volkstums ans Licht der Gegenwart tragen. In Rassel bearbeiteten sie im Wint 1807/8 den Stoff zum zweiten und dritten Teil. Im Januar 1808 begann der Druck, von Arnim in Heidelberg geleitet. Im April erschien

auch Brentano. Noch einmal genossen sie den romantischen Zauber von Heidelbergs Leben und Landschaft. In einem „herrlichen kleinen Haus am Schloßberge“ hatten sie gemeinsames Quartier gefunden, „mitten im Grünen, über uns Apfelblüte, unter uns die lustige Bürgerschaft beim Biere“. Und ein Kreis geistprühender und jugendfroher Menschen hatte sich um sie gesammelt: Josef Görres, der Herausgeber der deutschen Volksbücher, gehörte dazu, der Mythologe Creuzer, der Philologe Boeckh und der Maler Ludwig Grimm, der Bruder von Jakob und Wilhelm. In der „Zeitung für Einsiedler“ legten sie die Stimmungen und Einfälle ihres genialen Bundes nieder. Aber die wertvollste Frucht dieses Heidelberger Frühlings und Sommers waren der zweite und dritte Teil des „Wunderhorn“, die noch im gleichen Jahre die Presse verließen.

Damit war aber auch der geschichtliche Zweck ihres Bundes erfüllt. Arnim ließ sich 1809 in Berlin nieder, wo er sich 1810 mit Bettine verlobte, und widmete sich einer regen poetischen und journalistischen Schriftstellerei. 1814 siedelte er nach seinem Erbgut Wiersdorff über, wo er 1831 starb. Brentano aber trieb sein ruheloses Wanderleben weiter. Innerlich hatte er Ruhe gefunden, als ihm 1817 die junge Luise Hensel den Weg zur katholischen Kirche zurückwies. Nun schenkte er sich völlig ihren Wundern dahin. In dem westfälischen Dülmen zeichnete er die Gesichte der stigmatisierten Nonne Anna Katharina Emmerich auf. Die Einkünfte aus seinem Vermögen verehrte er zum großen Teil den Armen. In Aschaffenburg ist er 1842 im Hause seines Bruders Christian gestorben.

Weder Arnim noch Brentano haben mit ihren eigenen Gedichten an einem Orte die Entwicklungslinie der deutschen Lyrik bestimmend geleitet. Wohl gelangen ihnen ein paar Gedichte, die noch heute gekannt oder gesungen werden, so vor allem Brentano die Lieder „Nach Sevilla“ und „Die lustigen Musikanten“ mit der an Tief gemahnenden tonmalerischen Schilderung der Musik:

Es brauset und fauset
Das Tamburin,
Es prasseln und rasseln
Die Schellen drin;
Die Becken hell flimmern
Von tönenden Schimmern.
Um Kling und um Klang,
Um Sing und um Sang

Schweifen die Pfeifen und greifen
 Uns Herz
 Mit Freud' und mit Schmerz.

Aber seine geistlichen Gedichte reichen an die des Novalis nicht von ferne, und seine Romanze „Lore Lay“ ist durch Heines Lied verdrängt worden. Wie Tieck, Fouqué und andere werden auch Arnim und Brentano von der Hochflut literarischer Interessen, wie sie nach 1800 herrschte, getragen. Ideenreichtum und Leichtigkeit des Formens scheinen sie zu Dichtern vorbestimmt zu haben. Aber beides, Ideen und Formen, ist bei ihnen weniger Erlebnis als Überlieferung, und es gebriecht, bei aller lauten Betonung des Originellen, ihrem eigenen Schaffen an jener Gemütsursprünglichkeit, die letzten Endes den Künstler macht und die auch der forcierte Witz nicht zu ersetzen vermag. Sie wissen zu viel. Sie suchen durch Klang und Einfall in ihren Gedichten zu ersetzen, was ihnen an Stimmungsfracht abgeht. So kommt auch in ihre Formgebung jenes Absichtliche, das ihre Gedichte, sogar Brentanos „Romanzen vom Rosenfranz“, letzten Endes langweilig macht.

Aber das aus eigener Bildungsübersättigung entspringende Heimweh nach dem Natürlichen, Ursprünglichen und Einfältigen machte sie zu prädestinierten Sammlern von älteren Dichtungen, vor allem Volksliedern. Aus Wissen und Liebe schufen sie ihre größte Tat: Des Knaben Wunderhorn. Hier, wo sie sich zu der Rolle der Diener bequemen, wurden sie wahrhaft Herren, die weit ins 19. Jahrhundert hinein den Gang des lyrischen Lebens bestimmten.

Als Herder ein Menschenalter früher seine Volkslieder sammelte, tat er aus der Überzeugung heraus, daß die Poesie die Muttersprache des menschlichen Geschlechtes sei. Der kühlen Regeldichtung der Aufklärung, die voll Gelehrtendümel auf das ungebildete, weil ungelehrte Volk herabsah, stellte er die dichterischen Zeugnisse der ursprünglichen Empfindung der Völker und des Volkes gegenüber, je wilder desto echter. In Europa und in den überseeischen Ländern suchte er sie, im Altertum wie in der Neuzeit, und die deutschen Lieder umfassen nur etwa ein Sechstel der ganzen Sammlung. Sie atmet so den weltbürgerlichen Geist des 18. Jahrhunderts.

In der mythischen Unklarheit des Begriffes Volkslied sind Arnim und Brentano eins mit Herder. In dem „Wunderhorn“ stehen neben dem Emmentaler Kuhreihen und dem Simeliszberglied gelehrte

Kunstgedichte wie Opizens „Ich empfinde fast ein Grauen“, das sich den Herausgebern als „Überdruß der Gelahrtheit“ empfahl, und das überkünstlich-frostige Meisterfingerlied in des Regenbogen überlangem Ton „Der Traum“. Oft genügt die Sprachpatina des Alters, um der Herausgeber, vor allem Brentanos, Freude am Kuriosen, Unkonventionellen zu befriedigen und einem Liede Ausnahme zu gewähren. Der Riß geht auch äußerlich sichtbar durch den ersten Band. Der Titel heißt „Alte deutsche Lieder“, worunter doch wohl nicht nur Volkslieder zu verstehen sind; Arnims Aufsatz aber, der den Band beschließt, handelt „Von Volksliedern“.

Aber gegenüber Herders weltliterarischer Sammlung wollen Arnim und Brentano deutsch sein. Das ist die tiefe Kluft, die das „Wunderhorn“ von Herders Volksliedern trennt. Das erwachende Vaterlandsgefühl der Deutschen kündigt sich in ihm an. Die Schlacht bei Jena fällt zwischen den ersten und den zweiten und dritten Teil. Erst nach Jena setzt in Preußen die Selbstbesinnung und die Sammlung der Kräfte ein. Aber in den Herausgebern des „Wunderhorns“ ist bereits der Geist der kommenden Dinge lebendig. Welch trostvolle Fügung der Geschichte: Noch bevor das deutsche Volk seine tiefste Demütigung erleidet, singt ihm das „Wunderhorn“ seine Lieder von der alten Kraft und Tüchtigkeit alles dessen, was deutsch heißt (denn auch die deutsche Schweiz schenkte manche tief empfundene Weise), von der durch die dunklen Berge der Jahrhunderte sich hinziehen den Goldader des deutschen Gemütes. War sie denn in der Gegenwart erschöpft? Kann sie jemals sich erschöpfen, solange es ein deutsches Volk gibt? Das war die Frage, die das Buch jedem auf die Lippe drängte und zugleich beantwortete. Und in der Antwort mußte Hoffnung und Stärke und Selbstvertrauen in die Herzen fließen. Der Gang war nur verschüttet. Die Goldader des Gemütes war noch da. Aus ihrem Reichtum konnte auch der Wiederaufbau des Staates bestritten werden. Denn alle Form, wenn sie lebendig sein soll, muß von innen herauswachsen, auch die politische.

Laut verkündet Arnim in seinem Aufsatz diese politische Erneuerungskraft der Volkslieder und knüpft das lyrische Leben an die öffentlichen Zustände an. In oft verworrener Darstellung, fehlende Kenntnisse durch Intuition ersehend, Klüfte durch Begeisterung überbrückend, sucht er den Niedergang des Volksliedes aus dem Gang der gesellschaftlich-staatlichen Dinge abzuleiten. Zersplitterung, Veräußerlichung, Verödung, Ernüchterung ist ihm der Sinn der neue-

ren Entwicklung des deutschen Kulturlebens. Unfrohe Unsicherheit und Lebensfurcht treten zu Ausgang des Mittelalters ins Volk, und „der edle Gemütsston“ verstummt. Die Regierungen, um den Jammer zu stillen, verhehlen dem Volke die Lasten der Verwaltung. Eine Spaltung zwischen Regierung und Regierten erscheint. „Der Staat sollte nicht mehr für die Einwohner, sondern als Idee vorhanden sein; manches Volk kannte seinen eigenen Namen nicht mehr.“ So zerfällt die alles umfassende Form des Staates, und damit ihr Inhalt. Die Stände und Klassen trennen sich voneinander. Die Ausübung des Berufs veräußerlicht sich. Wo früher das Glück des Berufes das Lied unmittelbar geschaffen hat, tötet es die grämliche Pflicht. Eine Scheidung zwischen Freude und Bedürfnis tritt ein. Die Poesie des Kriegerstandes, des Bauern, des Bettlers schwindet. Der Nährstand breitet sich immer weiter aus und fördert Nüchternheit und praktischen Sinn. Die Volksfeste, die Stätten der Einheit und der sangfrohen Freude, gehen ein. Dem Nährstand sind sie „zu lange Ausrufungszeichen und Gedankenstriche“. Seine Bedürftigkeit wird den andern Ständen Gesetz. Wer in einem unbestimmten Geschäfte umherschwärmt, wird als Taugenichts verbannt. Der Handwerker, der Krieger, der Student beschränkt seine Fahrten. Man bleibt zu Haus und ersetzt, was nun die Anschauung in weiter Welt nicht mehr spendet, durch gelehrtes Studium in der Heimat. So verarmt das Volk innerlich immer mehr; es ist als schöpferische Einheit untergegangen. Es besitzt auch keine gemeinsame Sprache mehr, und die Bildungssprache der Gelehrten scheidet sich von den Dialekten. So gibt es auch keine echten Dichter des ganzen Volkes mehr; die Poeten sind gebildet geworden. Nur da und dort noch bei wandernden Handwerksburschen, aus Studentenmund und in Wachtstuben ertönen die Klänge verschollener Volkspoesie.

Es ist das den Befreiungskriegen vorausseilende Wehen, wenn Arnim im Zorn über die laue Kleinfrämerei des deutschen Lebens aus dem Kriege den Zusammenschluß der Stände und die Erneuerung des Volkes prophezeit: „Es wird eine Zeit kommen, wo die drückende langweilige Waffenübung allen die höchste Lust und Ehre ... ausdrücket.“ Den Geist des Volkes als nationaler Einheit zu wecken, dient die Sammlung des „Wunderhorn“. „Wo Deutschland sich wiedergebietet, wer kann es sagen? Wer es in sich trägt, der fühlt es mächtig sich regen. — Als wenn ein schweres Fieber sich löst in Durst, und wir träumen, das langgewachsene Haar in die

Erde zu pflanzen, und es schlägt grün aus und bildet über uns ein Laubdach voll Blumen, die schönen weichen den späten schöneren: so scheint in diesen Liedern die Gesundheit künftiger Zeit uns zu begrüßen.“

So singt Arnim, der erste so weit vernehmlich, das Hohelied von der Wiedergeburt des deutschen Volkes. Gewiß, die politische Erneuerung ist ihm zunächst noch nur Mittel zum Zweck, denn er fühlt sich als Dichter und nicht als Staatsmann, und er vergißt auch, oder will vergessen all den dichterischen Reichtum, den das 18. Jahrhundert geschaffen, und daß er in Verbindung mit Philosophie und Wissenschaft den Boden für die nationale Bewegung und die Freiheitskriege bereitet. Aber das Große und Neue ist, daß nun die Dichtung wieder zum deutschen Volksempfinden zurückkehrt in einer Zeit, wo wählerischer Literatengeschmack nach allen Zonen schweift, und daß diese Verbindung des Poetischen und Nationalen mit solcher Begeisterung ausgesprochen wird.

Diese Stimmung wirkte auch in dem Inhalte der Sammlung. Die deutschen Lieder in Herders Sammlung handeln, mit wenigen Ausnahmen, vom Erleben des Einzelmenschen; denn der Mensch des 18. Jahrhunderts ist Privatperson, und die Liebe ist sein bedeutendstes Erlebnis. Im „Wunderhorn“ aber kündigt das erwachende Gemeingefühl sich mächtig an. Neben Liebe, Natur, Beruf, Trinken, Kinderleben nehmen die beiden großen Angelegenheiten des als Einheit sich fühlenden Volkes, Religion und Krieg, Pflege des himmlischen und des irdischen Vaterlandes, den breitesten Raum ein. In den geistlichen Liedern haben Brentanos Katholizismus und Arnims Luthertum eine Ehe eingegangen. Innigzarte Marien- und Jesulieder, so Jakob Baldes „Lobgesang auf Maria“ und „Die mystische Wurzel“, singen von dem Verhältnis der Einzelseele zum göttlichen Wunder. Die protestantischen Lieder aber sind Kampfgesänge des christlichen Volkes, dem das Kruzifix auch Waffe werden kann. Im ersten Teil ragt Luthers herrliches „Kriegslied des Glaubens“ „Ein' feste Burg ist unser Gott“ zwischen Liebesliedern wie ein erratischer Block zwischen Backsteinen auf. Die Lieder aus dem „Anmutigen Blumenkranz aus dem Garten der Gemeinde Gottes“ atmen die Glaubenszuberst und den Kampfesmut des auserwählten Volkes, dem Gott im Kriege auch gegen den weltlichen Feind zur Seite geht, und alte Bilder der Bibelsprache bekommen neuen Glanz, wenn der Deutsche in der Zeit der napoleonischen Bedrückung singt:

Auf, auf, auf, ihr Helden, waget Gut und Blut,
 Würget mit vereinten Kräften Babels Brut!
 Eure Feldposaunen,
 Trommeln und Posaunen,
 Lasset tönen und erwecken Löwenmut.

Zu diesen geistlichen Kriegsgeängen gesellen sich dann die weltlichen: Veit Webers Lied auf die Schlacht bei Murten, Halbsutters Sem-pacherlied, ein Tellenlied, das Kriegslied gegen Karl V., das jüngere Hildebrandslied, des Schlachtlied von Weckherlin, Lieder vom Lands-knechtleben. Sie alle künden von dem alten kriegerischen Geist des deutschen Volkes, das Napoleon, wie Wolfgang Menzel später in giftigem Hohn gegen Goethe bemerkte, nur nach dem „Werther“ beurteilte und für gänzlich weich und weibisch halten mußte. Vor allem wenn man diese Kampflieder liest, so versteht man jenes spätere Wort des Freiherrn vom Stein: in Heidelberg habe sich ein gut Teil des Feuers entzündet, das nachher die Franzosen verzehrte.

Wenn Arnim in seiner Abhandlung die Zersplitterung des deutschen Volkes nach Stand, Beruf und Sprache beklagt, so ist die Einheit im „Wunderhorn“ wenigstens geistig wiederhergestellt. Einer deutschen Landschaft von Dürer läßt es sich vergleichen, die einen verschwenderischen Reichtum von Naturgebilden, Menschen und Menschenwerk vor uns ausbreitet. Im grünen Wald, der vom Gesang der Vögel herrlich erschallt, läßt der Jäger sein schmetterndes Horn ertönen. Durch Feld und Flur ziehen singend der Wandersbursche und der Student. In der Schenke zecht und spielt der Krieger. Der Müllergefell flagt dem rauschenden Bach und dem klappernnden Mühlrad im Tale sein Liebeslied, der Schäfer seinen Tieren. Hoch zu Roß, in glänzender Rüstung, sprengt der Ritter nach seiner ragenden Burg, und am Weg sitzt weinend die verlassene Maid. Auf der Straße singen die spielenden Kinder ihre Rehrreime. Am plätschernden Brunnen stehen die Mägde. In den Spinnstuben jchnurren die Räder, klingen die Lieder und wandern Sagen, Märchen und Scherze vom Mund zum Ohr, indes unterm Lindenbaum beim funkelnden Sternenschein zwei Liebende kosen. Die Nonne in ihrer einsamen Zelle hört Singen, Lachen und Liebesgeflüster und härmst sich vor Sehnsucht zu Tode. Über seinen Büchern brütet der sinnende Gelehrte. Fürsten wägen die Geschicke der Völker, Heere ziehen in die Schlacht, und in der Kirche betet die Gemeinde zu dem Herrn über Leben und Tod. So reiht sich Bild an Bild, soviel

Lieder, so viel Stimmen, ein unendlicher Segen, in der Breite und Enge, in Höhen und Tiefen, von Jahrhundert zu Jahrhundert gewachsen, und doch alle aus einem Boden und alle deutsches Wesen in sich tragend.

Dieser Reichtum blühenden Lebens aber füllt das „Wunderhorn“ mit eitel Sonnenschein. Es ist ein Buch der Gesundheit und Freude. Beklagt Arnim den Untergang der Volksfeste: das „Wunderhorn“ ist ein solches Volksfest, wo alt und jung, vornehm und gering, Mann und Weib an glänzenden Tischen sitzt. Aus allen Kehlen jauchzt unererschöpfliche Kraft und Lust zum blauen Frühlingshimmel. Wohl hört man auch bittere Klänge, und das Lied vom Scheiden und Weiden und die Klage der Verlassenen klingt nicht fröhlich. Aber der Grundton bleibt doch die unversieglige Herzensheiterkeit alles Tüchtigen, die selbst dem Bittersten, dem Tode, gewachsen ist. Mit welchem ingrimmigem Humor, mit welchem Mut tritt die im Glauben gefestigte Seele dem Unabwendbaren entgegen in dem herrlichen „Erntelied“:

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
Hat Gewalt vom höchsten Gott,
Heut weht er das Messer,
Es schneidt schon viel besser,
Bald wird er drein schneiden,
Wir müssen's nur leiden.
Güte dich, schönes Blümlein!

Demütigste Ergebung in die Armseligkeit menschlichen Seins, wie sie schon griechische Dichter die Geschlechter der Menschen mit den Geschlechtern der Blätter vergleichen läßt, hat das Bild vom Schnitter und den Blumen geschaffen. Aber wo die Griechen als Inhalt des ach! so kurzen Lebens nur den Genuß seiner Güter kennen und das Ende gelassen hinnehmen, erhebt sich der deutsche Dichter zum fröhlichen Trotz jenes Dürerschen Ritters, der zwischen Tod und Teufel seines Weges zieht. Denn er weiß, daß der gewaltige Tod nur ein Knecht des Allerhöchsten ist, und die Zuversicht des himmlischen Jenseits wandelt die Angst in Freude — romantische Ironie in christlichem Kleide!

Troz! Tod, komm her, ich fürcht' dich nicht,
Troz! eil' daher in einem Schnitt.
Werd ich nur verletz't,
So werd' ich versetz't

In den himmlischen Garten,
Auf den wir alle warten.
Freu' dich du schöns Blümlein.

Soll man nun, staunend vor diesem von innen herausquellenden Reichtum, einstimmen in die vorwurfsvolle Klage, daß die Herausgeber, vor allem Arnim, die Lieder nicht wortgetreu veröffentlicht, wie sie aus Buch und Volksmund sie aufgezeichnet? Die Germanisten Büsching und Von der Hagen, die 1807 eine Sammlung deutscher Volkslieder erscheinen ließen, sprachen in der Vorrede mit deutlicher Anspielung an das „Wunderhorn“ von „poetischer Fälschmünzerei, wofür die Historie keinen Dank weiß“. Jakob Grimm klagte 1809: „Warum mögen sie fast nichts tun als kompilieren und die alten Sachen zurecht machen?“ Ja, auch Brentano war oft mit Arnims Willkür in der Bearbeitung unzufrieden: „Wenn wir alte Lieder der Zeit näher rücken, müssen wir es ganz gleichmäßig, sonst fallen sie um wie Mauern, die aus der senkrechten Linie kommen... In einem poetischen Fieber von 1808 nahnst Du hintereinander alle Saecula vor und gabst ihnen oft wider Willen und ohne Not von Deiner Hippokrene.“

In der Tat, Arnim schaltet mit souveräner Willkür. Er ist romantischer Geniemensch auch gegenüber dem Gute des Volkes. Seine Beweglichkeit kennt keine Treue und scheidet nicht mein und dein. Wie sollte er auch? Ist nicht der schöpferische Geist überall und ewig und die geschaffene Form wechselnd und brüchig, und lebt der Geist nicht in ihm und raunt ihm zu, wie die Form ursprünglich gedacht war und wie sie sein soll?

Als Arnim im Herbst 1820 nach Schwaben reiste, wollte er Waiblingen besuchen, den Hauptschauplatz seines drei Jahre früher erschienenen Romanes „Die Kronenwächter“. Mit klopfendem Herzen stand er vor dem Tore der Stadt, die er nie zuvor gesehen, und schaute hinein. „Aber“, erzählte er Bettina, „es sah mir ganz anders aus, als ich es mir gedacht habe. Da ließ ich weiter fahren nach Schorndorf; es muß so gewesen sein, wie ich es mir dachte, drei Jahrhundert ändern viel.“ Genau so steht er dem Text der Volkslieder gegenüber: „Was Du über Restauration sagst,“ erwiderte er einst auf die Einwände Brentanos, „ist im allgemeinen recht schön: es könnte wohl so sein, aber es ist nicht... Von dem berühmtesten Gemälde Raffaels — die Transfiguration — ist es zweifelhaft, wieviel er daran gemacht hat. Von dem berühmtesten epischen Ge-

dichte, der Iliade, ist es zweifelhaft, was jeder einzelne daran gemacht.“ Wenn jedes der hundert und tausend Herzen, durch die die Lieder gegangen, sie anders gefühlt, jeder Mund sie anders gesungen, jede Hand sie anders aufgezeichnet, warum sollte ihm, dem Dichter, einzig verboten sein, sie so umzuschaffen, wie der Geist es ihm eingab? Ihnen die poetisch wirksamste Gestalt zu geben? Und so „restaurierte“ er denn die Lieder des „Wunderhorn“.

Er erneuerte im Gegensatz zu dem konservativen Brentano die alte Sprache und glich Mundartgedichte dem Hochdeutschen an. Von dem „Alten Reim“, der in Johann Taulers Nachfolgung des armen Lebens Christi (1621) steht, lautet der Anfang:

Der Vatter vom Himmelreich spricht:
Mensch, stand still und fürcht' mich!
Gastu für dich,
So thustu thörlisch,
Min rechte Hand die schlecht dich.

Arnim änderte um:

Der Vater vom Himmelreich spricht,
Mensch steh still und fürcht mich,
Gehst du für dich,
So thust du thöricht,
Mein' rechte Hand die schlägt dich.

Daher fehlen dem ersten Band, den Arnim allein bearbeitete, reine Mundartgedichte, wie sie Brentano dem zweiten und dritten einfügte.

Ähnlich werden Versmaß und Reim erneuert. So wurde in dem „Lied vom alten Hildebrandt“, d. h. dem jüngeren Hildebrandtsliede, daß die Herausgeber in Eschenburgs „Alten Denkmählern“ fanden, gleich die zweite Zeile metrisch geglättet:

Eschenburg: Ich will zu Land ausreiten,
Sprach sich Meister Hildebrandt.

Wunderhorn: Ich will zu Land ausreiten,
Sprach Meister Hildebrandt.

Die erste Strophe des „Englischen Grußes“ lautete in der Vorlage:

Es wollt gut Jäger jagen,
Wollt jagen ins Himmels Thron,
Was begegnet ihm auf der Heiden?
Maria, die Jungfrau schon.

Arnim erneuerte das ältere „schon“ in „schön“, mußte dann aber auch den Reim ändern:

Es wollt gut Jäger jagen,
Wollt jagen auf Himmels Höhn,
Was begegnet ihm auf der Heiden,
Maria, die Jungfrau schön.

Zu diesen Änderungen der Form gesellen sich aber nun auch Änderungen des Inhaltes. Das berühmte Lied „Zu Sträßburg auf der Schanz“ handelte ursprünglich von einem verwegenen Söldner, der von den Franzosen desertieren wollte, um es bei den Preußen zu probieren. Er wird „eine halbe Stunde in der Nacht“ eingebracht, nicht aus dem Rhein aufgefischt. Wie er die Spießruten vor sich sieht, ruft er trotzig:

Haut zu, daß das Blut rausprijt.

Arnim macht aus dem rauen Landsknecht einen heimwehkranken Schweizer, der — mehr poetisch=rührend als wahr — „das Alphorn drüben wohl anstimmen“ hört, und „in das Vaterland hinüberschwimmen“ muß.

Allzulange Gedichte wurden verkürzt, so wurde das Lied von dem Schnitter Tod von sechzehn Strophen auf sechs zusammengezogen, andere, wie das Eingangsglied, erweitert. Und endlich gestaltet Arnims souveräne Phantasie völlig um und dichtet weiter. Die Vorlage zu dem Liede „Abschiedszeichen“ zählt sechs Strophen. Arnim läßt die beiden letzten aus, läßt das Rosenmotiv der vierten Strophe zu einer neuen Situation auswachsen und erweitert sie zu zweien:

Vorlage:

Wolt Gott ich solt ir wünschen
Dreh rosen auff ein zweig!
Solt ich auch trewlich warten
Auff jren graden leib,
Wer meins herzen frewdt.
Ich muß mich von dir scheiden;
Alde mein schöne maid.

Wunderhorn:

Ich werf mit Rosenblättern
In Liebchens Fenster ein:
Ey schlafe oder wache,
Ich möchte bey dir sehn!

Das Fensterlein steht auf
Wie bey dem Vogelsteller,
Ich wag mich nicht hinauf.

Wollt Gott, ich sänd im Garten
Dreh Rosen auf einem Zweig,
Ich wollte auf sie warten,
Ein Zeichen wär's mir gleich;
Das Morgenroth ist weit,
Es streut schon seine Rosen,
Adie meine schöne Maid.

So muß sich das Volkslied durchaus der Anschauung beugen, die die Romantik von dem Wesen der Poesie hat. Es wird der Sprache der Zeit angenähert; denn Arnim weiß, daß das Volk kein gelehrtes Interesse an Archaismen hat und alles ihm Unverständliche abschleift, bis es ihm mundgerecht ist. Es wird gekürzt, wenn Bild oder Stimmung durch allzu breite Redseligkeit an Kraft verlieren; es weitet, wenn sich der nachschaffenden Phantasie ein Motiv beut, das die Situation noch tiefer auszuschöpfen vermag. Erweichung des Rohen und Derben zum Gefühlvollen und Lieblichen, Milderung des Erotischen fordert das zartere Empfinden einer gebildeteren Zeit. Aber wetterleuchtend zuckt nicht selten auch romantisch-barocker Witz über die schlichte Welt dieser Lieder, so wenn das Lied: „Ich ging wohl bei der Nacht“, worin das Mädchen den Liebhaber zum Kammerfenster „naus schmeißt“, den Titel erhält: „Ein gut Gewissen ist das beste Ruhekitzen.“

Alles das ist, streng wissenschaftlich betrachtet, gewiß Willkür, wenn man will Fälschung des Überkommenen. Dafür aber ist es Leben. Denn das wirkliche Leben begnügt sich niemals mit der Abschreiber- und Sammlerrolle des reinen Gelehrten; es zeugt und blüht und trägt Früchte und ist ein unaufhörliches Umbilden des Gewordenen. Wo es stille steht, ist es auch schon gestorben. Und ist nicht gerade dem Volksliede diese Kraft rastloser Umgestaltung und Selbsterneuerung eigen? Was heißt überhaupt Volkslied? Wer hat je diese sich wandelnde Schöpfung der Sing- und Dichtlust des Volkes begrifflich zu fassen vermocht? Wer will sagen, welches die echte, erste Form eines Volksliedes ist? Sie wissenschaftlich festhalten hieße eine Welle herausheben aus einem lebendigen Strome! Man mag es tun, aber die Welle ist dann ein Tümpel toten Wassers.

So läßt Arnim vom Strome sich treiben und treibt selber mit. So fühlt er, der in seinem Aufsatz die Zersplitterung und Überbil-

dung des Volkes so beweglich beklagt, sich selber als Teil der einen schaffenden, umbildenden Volkskraft. Dem Volke ist das Lied herrenloses Gut; denn es ist über Literaturgeschichte und Kritik erhaben. Kein Geringerer als Goethe, in seiner berühmten Anzeige des ersten Bandes des „Wunderhorns“ in der Jenaischen Literaturzeitung, hat Arnim Recht gegeben. Er lehnt das Recht der Kritik auf diese Arbeit ab. „Wer weiß nicht, was ein Lied auszuweisen hat, wenn es durch den Mund des Volkes, und nicht etwa nur des ungebildeten, eine Weile durchgeht! Warum soll der, der es in letzter Instanz aufzeichnet, mit andern zusammenstellt, nicht auch ein gewisses Recht daran haben? Besitzen wir doch aus früherer Zeit kein poetisches und kein heiliges Buch, als insofern es dem Auf- und Abschreiber solches zu überliefern gelang oder beliebte.“

Hier scheiden sich ganz einfach Wissenschaft und Kunst, d. h. Leben. Die Wissenschaft hat nach dem „Wunderhorn“ kritisch bereinigte Sammlungen von Volksliedern herausgegeben; sie hat die landschaftlich abweichenden Fassungen ein und desselben Liedes aufgezeichnet und ist dem Wandern der Stoffe und Formen nachgegangen. Das ist ihr Recht und ihre Pflicht. Aber die Wirkung dieser Sammlungen, auch der Ludwig Uhlands, auf das lebendige Lied und das Schaffen der Dichter läßt sich mit der des „Wunderhorns“ nicht von ferne vergleichen. Je wissenschaftlicher eine Volksliedsammlung, desto weiter zieht sich das lebendige Lied davon zurück. Es scheut das Gespenst, das um Gräber schwebt.

Das „Wunderhorn“ aber, dank der innigen Liebe, dem dichterischen Sinn und der Unkritik Arnims, wurde zum Volksbuch. Nicht in der „ursprünglichen“ Fassung, sondern in der Umdichtung drangen „Zu Straßburg auf der Schanz“ und „Morgen muß ich weg von hier“ in den Volksgefang ein. Arnim wußte, daß mit der Zeitstimmung auch das Volkslied sich ändert. So gab er seiner Zeit ihre Volkslieder. Sie liebte nicht mehr die rauhen und derben Lieder früherer Geschlechter, so „echt“ sie sein mochten, sondern die zarten und wehmütigen Weisen. Denn nach der nüchternen Verständigkeit der Aufklärung, nach der strengen Größe des Klassizismus und der spielenden Ironie der frühen Romantik verlangte in dem deutschen Volke das Herz sein Recht. Der Verstand trennt, das Gemüt eint. Arnim hatte in seinem Aufsatz von der Zerteilung des Volkes gesprochen. Die einende Kraft, die aus dem „Wunderhorn“ quillt, ist das Gemüthvolle seiner Lieder. Das innige Gefühls-

leben, das diesen Büchern entströmte, ergoß sich wie ein belebendes Wasser über vertrocknete Fluren. Es ist kaum zu viel, wenn man sagt: durch das „Wunderhorn“ wurde das deutsche Gemüt geschaffen. Wie ein Lied ewiger Jugend tönt es durch seine Blätter: Waldeßrauschen und Quellsang, Frühling und Wandern, Lieben und Scheiden. Eine süße Seligkeit ergreift das Herz, eine unnennbare Sehnsucht nach verschollenem Glücke.

Zu der Zeit, als die Deutschen im Kampfe gegen Napoleon sich die Freiheit errangen, zum erstenmal seit Jahrhunderten wieder ein einziges Volk, flog ihr größter Lyriker, der mit seinen Jugendliedern sich ins Herz des Volkes gesungen, in den Orient und schuf den West-Östlichen Diwan — Kaviar fürs Volk. Es war, bei aller inneren Glut, zuviel Wissen und romantische Ironie in diesen Gedichten; ein Greis hatte sie geformt. Wessen aber das Volk bedurfte, d. h. die Jugend, das schenkte ihm das „Wunderhorn“. Bei den geliebtesten Liederdichtern der Deutschen, bei Eichendorff und Uhland, Wilhelm Müller, Mörike und Heine, klingen seine Weisen nach.

Drittes Kapitel

Die Lyrik der Befreiungskriege

Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts war der deutsche Dichter, wie jeder Bürger, eine Privatperson. Die Reformationszeit hatte jene leidenschaftliche öffentliche Erörterung von Tagesfragen der Politik und der Religion in Vers und Prosa gekannt. Auch der lyrische Dichter nahm Partei in den Kämpfen um Kirche und Staat, und sein Gedicht ward eine Waffe. Das Flugblatt, darauf es zu Hunderten und Tausenden übers Land flatterte, trug seinen Namen in aller Mund. Ein Lied wie Ulrichs von Hutten „Ich hab's gewagt mit Sinnen“ war eine öffentliche Tat.

Aber mit dem Durchbruch der absolutistischen Ideen in Staat und Kirche zu Ende des 16. Jahrhunderts verlor sich das öffentliche Leben. Ein Gesamtdeutschland gab es nicht mehr. Die Sorge für das weltliche Heil übernahm die Regierung, die Sorge um das geistliche die Kirche. Der Bürger kümmerte sich um das tägliche Brot, und der Dichter, das gepriesene Vorbild des Horaz vor Augen, bildete nach Stoff und Form die Muster eines verschollenen Klassizismus nach, wurde Höfling und war glücklich, wenn ihn die Huld

eines großen oder kleinen Herrn besonnte, dessen Ruhm er ohne Männerstolz vor Fürstenthronen besang. Nur ein großes Landesunglück, wie der Dreißigjährige Krieg, konnte für einen Augenblick ihm das Dasein eines allgemeinen Lebens in die Erinnerung rufen. Aber nicht mehr gewohnt, Partei zu nehmen, vermochte er sich nur, wie Martin Opitz, zu einem „Trostgedichte in Widerwärtigkeit des Kriegeß“ aufzuraffen.

Die Aufklärung bringt auch hier die Wendung. Fragen der Erziehung und der Moral, in Wochenschriften eifrig erörtert, dringen in die Dichtung ein. Wenigstens der Mensch, wenn auch noch nicht der Staatsbürger, fühlt sich als Glied eines großen Ganzen, dessen Geseze er zu erforschen, innerhalb dessen er glücklich und gut zu werden strebt. Politik aber ist zunächst nach wie vor verbotenes oder von Geschmacksvollen gemiedenes Land, und ein politischer Rannengießer, wie ihn Holberg in seinem Lustspiel (1722) gezeichnet, bedeutete in einer Zeit, wo der Bürger nicht die mindeste Möglichkeit hatte, dem Wort die Tat folgen zu lassen, so viel wie ein öder Schwächer. Erst der Siebenjährige Krieg, der für die künftige Entwicklung Deutschlands die Schicksalsfrage wurde, ließ auch das politische Interesse aufflammen und zog die Dichter wieder in die Weite staatlichen Lebens. Gleim dichtete seine Kriegslieder, Lessing schrieb die „Minna von Barnhelm“ und Wieland den „Goldenen Spiegel“. Aber gerade diese drei zeigen: Politik ist diesem Geschlecht Fürstensache, nicht Volksache. Für Gleim ist der Krieg ein Zweikampf der Könige. Seine Lieder tragen den Namenszug Friedrichs wie dessen Grenadiere auf der Achselflappe:

Ich bin ein Preuße! stolz bin ich,
 Daß ich ein Preuße bin!
 Der Landesvater Friederich
 Ist Held im großen Sinn!

In der „Minna von Barnhelm“ ist es der König, der wie ein Gott die Schicksale der Menschen in den Händen hält und die getrennten Liebenden wie die feindlichen Völker verbindet. Und auch Wieland kann sich eine Besserung der öffentlichen Zustände nur durch eine geeignete Erziehung des Fürsten denken, und so führt auch der größte politische Journalist unter den deutschen Dichtern jener Zeit, Schubart, seinen Kampf nicht gegen den württembergischen Staat, sondern gegen die Person des Herzogs Karl Eugen. Für das ganze 18. Jahrhundert gilt Branders „Ein garstig Lied! Psui! Ein po-

littisch Lied!“ Je größer gegen den Schluß des Jahrhunderts das politische Elend wurde, um so weiter flohen Dichtung und Philosophie aus der armseligen Wirklichkeit in das Reich der Ideale.

Solange den absolutistischen Staat ein weiser und großer Herrscher wie Friedrich der Große in sich verkörperte, konnte sich auch der Bürger ohne politische Rechte behelfen. Er konnte sich auch behaglich fühlen unter einem gütigen und kleinen Herrscher, solange kein äußerer Feind den Frieden störte. Dem dämonischen Erobererwillen Napoleons aber waren weder Staatsform noch Herrscher mehr gewachsen; bei Jena brach Preußen, bei Wagram Österreich zusammen. Ein politisches System war zerstört. Es hatte sich gerächt, daß die Regierungen jahrhundertlang den schöpferischen Kräften des Volkes die Aufgaben des Staates verschlossen.

Aber da waren sie dennoch. Gerade jetzt feierten sie die höchsten Triumphe. Nun mußte es sich erweisen, ob die so glänzende klassische Dichtung und Philosophie die unfruchtbare Tat von Nachgeborenen und Nachahmern war, oder ob die Ideale der geistigen Welt auch Wirklichkeit zu zeugen vermochten. Nur dann waren sie lebendig und wahr. „Besiegt sind wir; ob wir nun zugleich auch verachtet und mit Recht verachtet sein wollen, ob wir zu allem Verluste auch noch die Ehre verlieren wollen: das wird noch immer von uns abhängen. Der Kampf mit den Waffen ist beschlossen; es erhebt sich, so wir es wollen, der neue Kampf der Grundsätze, der Sitten, des Charakters.“ So verkündete Fichte in seinen „Reden an die deutsche Nation“ (1807/8).

Eine neue Auffassung des Staates, seines Wesens, seiner Aufgaben bildete sich. Das Wort „Nation“ bekam einen feierlichen, religiösen Klang. In den Reden an die deutsche Nation forderte Fichte eine nationale, geistige, sittliche und körperliche Erziehung der Jugend. „Bis jetzt ist der bei weitem größte Teil der Einkünfte des Staats auf die Unterhaltung stehender Heere gewendet worden. Den Erfolg dieser Verwendung haben wir gesehen.“ Würde dagegen der Staat die vorgeschlagene Nationalerziehung einführen, so brauchte er keines besonderen Heeres mehr. „Jeder einzelne ist zu jedem möglichen Gebrauche seiner körperlichen Kraft vollkommen geübt und begreift sie auf der Stelle, zu Ertragung jeder Anstrengung und Mühseligkeit gewöhnt... In seinem Gemüte lebt die Liebe des Ganzen, dessen Mitglied er ist, des Staats und des Vaterlandes und vernichtet jede andere selbstische Regung.“

Noch kühner als Fichte, moderner, umfassender umschrieb Adam Müller 1809 in seinen „Elementen der Staatskunst“ den neuen Staatsbegriff. Ihm war der Staat nicht mehr nur, wie den Staatsrechtslehrern der Aufklärung, rationaler Zweckverband, sondern die höhere Lebensgemeinschaft der Nation, auf der Gesamtheit ihres Kulturbesitzes gegründet.

Bereits waren die Männer der Tat an der Arbeit. In Preußen sprengte die Not der Zeit brüchig gewordene Fesseln der staatlichen und wirtschaftlichen Ordnung, von Heer und Gesellschaft. Die Reformen Steins und Hardenbergs, die Aufhebung der Erbuntertänigkeit, die Einführung der Gewerbefreiheit und die neue Städteordnung, kündeten den Geist einer neuen Zeit und leiteten die Kräfte des Volkes in die Adern des Staatskörpers. Zu gleicher Zeit verknüpfte Scharnhorst durch die allgemeine Wehrpflicht den einzelnen mit Gut und Blut dem Staate. Die Untertanen, indem die Freiheit einen Teil der Verantwortlichkeit auf ihre Schultern lud, begannen zu Bürgern zu werden.

Nun fielen auch die Schranken zwischen Staatsleben und Dichtung. Schon Fichte hatte es ausgesprochen, daß Sprache und Literatur eines Volkes entarten durch den Verlust politischer Selbstständigkeit. „Was will denn,“ hatte er ausgerufen, „der vernünftige Schriftsteller und was kann er wollen? Nichts anderes denn eingreifen in das allgemeine und öffentliche Leben und dasselbe nach seinem Bilde gestalten und umschaffen; und wenn er dies nicht will, so ist alles sein Reden leerer Laut zum Rißel müßiger Ohren.“ Diese Ansicht mochte wohl den Tempel des Klassizismus umstürzen. Begreiflich, daß Schillers Freund Körner damit nicht einverstanden war. Im Dezember 1808 schrieb er an seinen Sohn, er liebe es nicht, daß man seine Dichtungen an die wirkliche Welt anknüpfe. „Eben um den drückenden Verhältnissen des Wirklichen zu entgehen, flüchtet man sich ja gern in das Reich der Phantasie.“ Adam Müller aber verkündet im „Phöbus“: „Die Poesie ist eine kriegsführende Macht, bei allen großen Welthändeln zugegen, alle Wunden der Menschheit nicht etwa streichelnd oder überfliegend, sondern durch ihren allmächtigen Zauber besänftigend und heilend.“ Zwei Welten stoßen hier zusammen.

Und die Poesie wurde eine kriegsführende Macht. Am Schlusse der Reden an die deutsche Nation hatte Fichte in flammender Erhebung den Schatten Hermanns des Cheruskers beschworen: „Denket,

daß in meine Stimme sich mischen die Stimmen eurer Ahnen aus der grauen Vorzeit, die mit ihren Leibern sich entgegengestemmt haben der heranströmenden römischen Weltherrschaft, die mit ihrem Blute erkaufte haben die Unabhängigkeit der Berge, Ebenen und Ströme, welche unter euch den Fremden zur Beute geworden sind. Sie rufen euch zu: vertretet uns!“ Das klang anders als Klopstocks platonische Begeisterung für Hermann und Thusnelnda. Der zündende Funke fiel in die Seele eines Dichters, die die wundenüberströmte Walfstatt war aller sich zerfleischenden Mächte der in sich entzweiten Zeit: Heinrichs von Kleist. Dem in Samaschendienst erstarrten preußischen Heeresdienst hatte sein Adlergeist sich in die Freiheit des Denkens entronnen. Aber die Kantische Philosophie hatte ihn aus der Naivität des realistischen Wahrheitsfuchers der Aufklärung hinausgeworfen in die Nebelwelt zweifelnden Ringens. Aber auch er hatte, ein Sohn der romantischen Zeit, eine neue Welt des Geistes in sich erbaut. Notdürftig zu erneutem Selbstvertrauen genesen, hatte er die Krallen des französischen Geiers am eigenen Nacken gespürt. Elend über Elend. Und doch nicht groß genug, um den Feuergeist zu besiegen. Immer deutlicher sah er, wo der Feind lauerte. Fichte brauchte es ihm nicht zu sagen, daß der Schriftsteller eine nationale Aufgabe habe. Er hatte es an sich selber erlebt. So dichtete der Preuße, an der Tatkraft seines Königs verzweifelnd, 1808 für Österreichs Kaiser seine „Hermannsschlacht“, die grandiose Verherrlichung eines neuen Heldentypus, der nicht mehr moralisch, sondern politisch war, das große Vorspiel zu den nachfolgenden Gefängen der Befreiungskriege, das geistvollste und hinreißendste Kampfdrama, das jemals ein Dichter geschrieben, eine Armee von Versen, aus dem Boden gestampft, nein, nicht Verse, glühende Pfeile in die Herzen der Feinde und der Lauen in den eigenen Reihen. Aber wirkungslos verfliegend, verlöschend, weil die Distanz noch zu groß war zwischen dem Schützen und dem Ziele.

Doch sein Eifer erlahmte nicht. Im Frühjahr 1809, als sich in Österreich das Kriegsgewitter gegen Napoleon zusammenzog, als die Erzherzöge Karl und Johann die deutschen Stämme zum Kampfe gegen den französischen Bedränger aufforderten, sprudelte Kleist Lied für Lied aus kochender Brust hervor. Er ruft Franz I. zu:

O Herr, du trittst, der Welt ein Retter,
Dem Mordgeist in die Bahn;
Und wie der Sohn der dustgen Erde

Nur sank, damit er stärker werde,
Fällst du von neu'm ihn an!

Er beschwört, wie im März der Ausbruch des Krieges sich verzögert, den Erzherzog Karl, „das heilige Vaterland“ zu wagen:

Sein Panier wirf, wenn die Scharen beben,
In der Feinde dicht'sten Lanzenstand.

Er feiert die Rückkehr Friedrich Wilhelms III. nach Berlin. Er preist den spanischen Helden Palafox, der 1808 und 1809 Saragossa gegen die Franzosen hielt. Aber wie alle diese Einzelpersonen nur um des Ganzen willen da sind, wie der Dichter selber sein Ich auf dem Altar des Staates aufflammen läßt, so übertönt all diese Einzelslieder gewaltig das eine große aus ganze Volk gerichtete: „Germania an ihre Kinder“. Was die „Hermannsschlacht“ gefordert, Einigung der deutschen Stämme, verlangt auch Germania. Den Deutschen am Main und an der Elbe, an der Donau und der Oder, am Rhein und Mittelmeer, am Riesengebirge, an der Ost- und Nordsee — ihnen allen gilt der Ruf:

Zu den Waffen! Zu den Waffen!
Was die Hände blindlings raffen!
Mit dem Spieße, mit dem Stab,
Strömt ins Thal der Schlacht hinab!

Wenn Arnim in seiner Abhandlung über die Volkslieder die Zersplitterung der Stände beklagte, Kleist ruft sie wieder zusammen: den Gewerbsmann und den Gelehrten, das Volk der Schnitter und den Adel. Was für eine wilde Flut aufgedämmten Hasses ergießt sich, grandiose Bilder formend, durch die Strophe:

Alle Tristen, alle Stätten
Färbt mit ihren Knochen weiß;
Welchen Rab' und Fuchs verschmähten,
Gebet ihn den Fischen preis;
Dämmt den Rhein mit ihren Leichen;
Laßt, gestäuft von ihrem Wein,
Schäumend um die Pfalz ihn weichen,
Und ihn dann die Grenze sein!

Das ist Rhetorik. Aber nicht jene Schillersche Rhetorik des leuchtend in die Unendlichkeit des Himmels ausblickenden Geistes, der unter der Not der Erde verzweifelt, nein, die glühende Zornesrede eines Kriegers, eines Feldherrn, der in klirrender Rüstung über die verwüsteten Fluren stampft und mit stahlharter Stimme die Scharen

zum Kampf aufruft. Glauben ist darin, nicht Entsagung; Wirklichkeit, nicht Traum. Das Ideal schwebt nicht so hoch in den Wolken, daß er es nicht mit der Spitze des Schwertes auf die Erde herunterholen könnte.

Aber was Kleist mit glühender Seele sang, verhallte im leeren Wind. Die Tragik seines Lebens war, daß er nicht warten konnte, bis die Dinge reif waren. Sein ungestüm drängender Wille mühte sich, Knospen aufzuzerren. Er war auch jezt seiner Zeit vorausgeeilt. Umsonst, daß er diese Lieder jedem überließ, „der sie drucken will“. Es fand sich niemand, und sogar den harmlosen Strophen auf Friedrich Wilhelm weigerte der Berliner Zensor zuerst das Imprimatur. Im Sommer 1809 kam auch der Zusammenbruch Österreichs. Die Verzweiflung zog in Kleists Herz ein, und er dichtete das von Todesweh überschattete „Lezte Lied, nach dem Griechischen, aus dem Zeitalter Philipps von Macedonien“. Den Untergang freier Kulturstaaten kündigt es an und das Ende des Sängers, in Stanzas, deren strengen Bau das namenlose Leid durchhallt, wie der Todeschrei eines Sterbenden die festgefügtten Gewölbe eines Kerkers:

Und du, o Lied, voll untrennbarer Wonnen,
 Das das Gefühl so wunderbar erhebt,
 Das, einer Himmelsurne wie entronnen,
 Zu den entzückten Ohren niederschwebt,
 Bei dessen Klang, empor ins Reich der Sonnen,
 Von allen Banden frei, die Seele strebt;
 Dich trifft der Todespfeil; die Parzen winken,
 Und stumm ins Grab mußt du darnieder sinken.

Erst nach Kleists Tode (1811) war die Zeit zur Freiheit reif. Die Reformen im Innern hatten Mut, Zuversicht und das Gefühl der Tüchtigkeit geweckt. Die Niederlage Napoleons in Rußland zeitigte die Hoffnung des Gelingens auch bei den Bedächtigen. Noch bevor das Jahr 1812 sich schloß, brach General Vork das Bündnis Preußens mit Frankreich durch den Vertrag von Sauroggen mit den Russen, und nun folgten sich zu Beginn 1813 die Ereignisse Schlag auf Schlag: der Aufruf Friedrich Wilhelms zur Bildung freiwilliger Jägerabteilungen, das Bündnis Preußens mit Rußland, der Einzug Vorks in Berlin, die Stiftung des Ordens des Eisernen Kreuzes, die Aufrufe des Königs „An mein Volk“ und „An mein Kriegsheer“. „Es ist“, heißt es in dem erstern, „der letzte entscheidende Kampf, den wir bestehen für unsere Existenz, unsere

Unabhängigkeit, unseren Wohlstand. Keinen anderen Ausweg gibt es als einen ehrenvollen Frieden, oder einen ruhmvollen Untergang.“

Jetzt war auch der politischen Dichtung die Bahn freigegeben. In der Zeit der Erniedrigung in dem von den schwächlichen Herrschern verlassenen Volke herangewachsen, durch die Kräfte genährt, die aus deutscher Vorzeit in Lied, Geschichte und Sage in die Gegenwart strömten, durch die eigene glänzende Kultur getragen, war ein deutsches Nationalgefühl hervorgebrochen. In Österreich war es das Habsburgische Haus, das das bunte Völkergemisch zusammenhielt:

Habsburgs Thron soll dauernd stehen;
Östreich soll nicht untergehen!
Auf, ihr Völker! bildet Heere!
An die Grenze! fort zur Wehre!
Solchen Ruf ließ Franz erschallen
Aus der Ahnen Kaiserhallen.

So sang, treuherzig und doch nicht des Schwunges bar, Josef von Collin in seinen „Wehrmannsliedern“. An die Personen des Kaiserhauses, vor allem den Kaiser selber, klammert sein Dichten sich an. In den bekanntesten Liedern der deutschen Freiheitsdichter sucht man umsonst nach Namen von Fürsten. Wie hätte, vorab in Preußen, die zaudernde Ängstlichkeit des Königs das Volk zum Kriege begeistern können? Wirken doch sogar die königlichen Aufrufe vom 17. März 1813 mehr als endlich eingetretene Tatsachen denn durch die Kraft von Inhalt und Sprache. So tritt denn auch in den Freiheitsliedern zum erstenmal in der deutschen Geschichte das Volk als einheitliche politische Macht auf den Plan, und wo der einzelne hervorragte, da wird er nur genannt als der vom Volke getragene Held.

Unter den deutschen Freiheitsdichtern steht Ernst Moritz Arndt durch männlichen Ernst, Tiefe der Freiheitsidee, Feuer der Vaterlandsliebe und Kraft der Sprache allen voran. 1769 als Sohn eines erst leibeigenen, dann freigelassenen Pächters auf der damals noch schwedischen Insel Rügen geboren, hatte er als Privatdozent der Geschichte und Philosophie in Greifswald durch seine „Geschichte der Leibeigenschaft in Pommern und Rügen“ den schwedischen König bestimmt, die Leibeigenschaft aufzuheben. Nach der Demütigung Deutschlands durch Napoleon kämpfte er mit Wort und Schrift gegen den Feind. 1812 rief ihn Stein nach Petersburg, um von

dort für Deutschlands Befreiung zu wirken. Nun erhielt sein Schaffen erst Rückhalt, Weihe und Schwung. Nun strömte Flugschrift auf Flugschrift, Lied für Lied aus seiner Brust. Sie erschienen als „Lieder für Deutsche“ „im Jahr der Freiheit“ 1813. 1814 folgten noch „Kriegslieder“ und „Deutsche Wehrlieder“.

In Urndt scheint der Volksgeist der Zeit selber verkörpert zu sein. Wie ein zähnefletschender Löwe wandelt der Zorn durch seine Gedichte. Er kämpft mit einem Ingrim, in dem altgermanische Kriegsfreude wieder erstanden ist, und scheut sich nicht, die Feinde Henker und Banditen zu schimpfen. Er hat es nicht nötig, wie Arnim, sich an Kampfliedern der Vorzeit aufzurichten; er trägt selber, was die Vorzeit groß gemacht, als Mark in seinen Knochen. Um so tiefer aber spürt er die Schwäche und Feigheit der Gegenwart. In dem „Aufruf an die Deutschen bei der Nachricht von Schills Fall 1809“ singt er:

O Deutsche, nicht mehr Deutsche,
Nicht Männer, eitel Weiber!
Was krümmt ihr tief die Leiber
Dem Schlag der Sklavenpeitsche?
Was kriecht ihr gleich dem Hunde
Vor Henkern und Banditen,
Und lernt die Worte hüten
Des Zorns vom freien Munde?
O eure tapfern Väter!
O eure großen Ahnen!
Die Helden! die Germanen!
Das waren kühne Säter . . .

Die Not des Volkes hat er nicht nur als Teil des Ganzen, sondern als persönliches Schicksal getragen. Er wußte, als Sohn seines Vaters, was Knechtschaft war, und er kannte, auf deutschem Boden unter fremdem Herrscher herangewachsen, die Schmach der Zersplitterung Deutschlands. So wuchsen aus seinem Erleben die beiden Grundtöne seines Gesanges: Freiheit und deutsche Einheit. In seinen beiden berühmtesten Liedern schlägt er sie mächtig an:

Der Gott, der Eisen wachsen ließ,
Der wollte keine Knechte,
Drum gab er Säbel, Schwert und Speiß
Dem Mann in seine Rechte,
Drum gab er ihm den kühnen Mut.
Den Zorn der freien Rede,
Daß er bestände bis aufs Blut,
Bis in den Tod die Fehde.

Was ist des Deutschen Vaterland?
 Ist's Preußenland? ist's Schwabenland?
 Ist's, wo am Rhein die Rebe blüht?
 Ist's, wo am Belt die Möwe zieht?
 O nein, nein, nein!
 Sein Vaterland muß größer sein....
 Das ganze Deutschland soll es sein!
 O Gott vom Himmel, sieh darein!
 Und gib uns rechten deutschen Mut,
 Daß wir es lieben treu und gut.
 Das soll es sein!
 Das ganze Deutschland soll es sein!

Kein Wunder, daß solche Lieder im Augenblick durch die Lande flogen. Arnim und Brentano hatten in einer Zeit, wo es kein Volk gab, alte Volkslieder gesammelt. Ein paar Jahre, und der Hammer des Kriegeß hatte die Deutschen zum Volk zusammengeschweißt, und mit dem Volk war das Volkslied wieder erstanden.

Alles, wovon das Volkslied lebt, ist in Arnolds Gedichten. Einfachheit, Allgemeinheit und Lebendigkeit des Geschehens. Die Kriegszeit prägte Ereignisse und Helden, wie sie das Volk liebt. „Das Lied vom Schill“ („Es zog aus Berlin ein tapferer Held“), „Das Lied vom Gneisenau“ („Bei Rolberg auf der grünen Au“), „Das Lied vom Dörnberg“ u. a. sind Balladen, die es mit den besten Stücken des „Wunderhorns“ aufnehmen.

Denn man spürt: sie sind alle erlebt und geschaut. Allen, den Liedern wie den Balladen, ist jene einfache Schlagkraft eigen, die unmittelbar hinreißt. Wie verblüffend einfach ist die Logik der Verse:

Der Gott, der Eisen wachsen ließ,
 Der wollte keine Knechte.

Wie sprüht die Sprache von volkstümlicher Anschauung und drastischem Witz in dem Gneisenaulied:

Da donnert's aus Kanonen,
 Da sät man blaue Bohnen,
 Die nimmer Stengel treiben,
 Bei Rolberg auf der Au.

Jenes Wort, das Bismarck später zu einem geflügelten machte, hat Arnold geprägt:

Sie [die Deutschen] fürchteten Gott und nichts weiter.

Gewiß, auch das Arsenal der Rhetorik wird geplündert. Die „Fahne der Freiheit“ weht auch bei Arndt; aber es ist eine wirkliche Fahne. Dem Tyrannen wird, wie zur Zeit des Göttinger Hains, der Sklave gegenübergestellt, aber jetzt spürt man das geknechtete Herz in dem Gegensatz zittern. Denn unter allen Redegebilden in seinen Liedern fehlt nur eins: die Phrase. So stark die Segel gebläht sind, es ist der heiße Atem der Wirklichkeit, der sie schwellt. Man hört Trommelwirbel, Kommandoton, Trompetenfanfaren und den Taktschritt marschierender Regimenter in seinen Liedern; man sieht Fahnen in ihnen wehen.

Dem etwa zwanzig Jahre älteren Arndt steht Theodor Körner gegenüber wie der Jüngling dem Manne. Oder wie der Romantiker dem Demokraten. Denn romantisch ist der Grundton seines Wesens. Die klassische Kultur, die die andern als allgemeines Gut der Zeit bekamen, war ihm sozusagen durch seinen Vater Privaterbe. Jenes weiße Wohlwollen, jene feine Lebens- und Menschenkenntnis, jene ausgebreitete und philosophisch vertiefte Bildung, womit der wirtschaftlich unabhängige Mann dem jungen Schiller Trost und Stab wurde, er übte sie auch in der Erziehung seines einzigen Sohnes. „Wohl mir, wenn Du ausführst, was ich gewollt hatte.“ Dieses Wort, wenige Monate vor Theodors Tod geschrieben, bezeichnet das Ziel seiner Sorge um den Sohn.

1791 in Dresden geboren, wuchs dieser in einer Fülle äußeren Wohlstandes und inneren Reichtums auf. Friedrich Schiller hieß der Stern, der über dem Körnerschen Hause stand. Ihm galt schrankenlos die Liebe und Verehrung der Eltern. Eine kraftvolle und eigenwüchsige Natur hätte aus dieser Schillerbegeisterung wohl für ihr Leben lang Abneigung gegen den Umfeierten gezogen. Nicht so Körner. Auch ihm wurde Schiller der leitende Stern. Mit seinen Augen lernte er das Leben ansehen; ihm wählte er den Beruf nach; mit seinen Ideen und Formen übte er ihn aus. Und das beweist doch wohl eine große Weichheit und Schwäche, die man nicht seiner Jugend, sondern seiner Natur zuschreiben muß.

Er war durchaus ein Epigone. Der Schillersche Idealismus tanzte als Irrlicht in seiner Brust. So wurde er ihm zum Euphoriontrieb und stieß ihn in frühen Tod. Aber nicht in einen Tod, den, wie bei Kleist, die Größe tragischen Heldentums überschattet. Er drängt uns nicht das Gefühl der Notwendigkeit auf; wohl aber trägt er die Farbe des Unbesonnenen, jugendlich Überstürzten und darum

Zufälligen. Denn im Grunde war Körner nicht ein Held, sondern ein liebenswürdiger junger Mann, der sich für alles Gute und Schöne leicht begeisterte, der überall, besonders in guten Häusern, wohlgelitten war, und dem die jungen Mädchen den Hof machten, wenn er als Troubadour mit buntbebänderter Guitarre (seiner „Leier“) eigene Lieder nach eigenen Weisen vortrug.

Nach dem Willen des Vaters hatte er zuerst die Bergakademie in Freiberg bezogen. Dann war er Student in Leipzig geworden, ein flotter Student, der in der Fehde zwischen den neu aufkommenden bürgerlichen Landsmannschaften und den Adelligen als Mitglied der „Thuringia“ mit Feuereifer mitsocht und daneben auch in privaten Zweikämpfen keine Schmarre scheute. Die drohende Relegation, der er doch nicht entgehen konnte, trieb ihn nach Berlin. Schließlich fand der Vater, der den Seitensprüngen des Sohnes gütigstes Verständnis schenkte, doch eine längere Entfernung vom akademischen Treiben für geraten und sandte ihn im August 1811 nach Wien. Durch seine Verbindungen und angenehmen Manieren erschloß er sich hier rasch die ersten Häuser, durch seine geschickt gemachten Theaterstücke die Gunst des Publikums, durch Liebenswürdigkeit und Dichterruhm das spröde Herz der lieblichen Schauspielerin Antonie Adamberger, mit der er sich, mit freudiger Billigung der Eltern, 1812 verlobte. So schüttete das Glück ihm alle seine Gaben in den Schoß.

Da brach der Krieg aus. Edelgesinnt und begeistert, riß er Körner an sich. Seine Heimat Sachsen hatte Napoleon als Glied des Rheinbundes an seinen Triumphwagen geschirrt. So schaute er nach Preußen aus. Noch vor dem Aufruf Friedrich Wilhelms war er entschlossen: „Ja, liebster Vater, ich will Soldat werden, will das hier gewonnene, glückliche und sorgenfreie Leben mit Freuden hinwerfen, um, sei's auch mit meinem Blute, mir ein Vaterland zu erkämpfen.“

Am 15. März 1813 verließ er Wien. Am 17. war er Lühowscher Jäger. Am 26. August fand er seinen Tod bei Gadebusch, als er, in seinem Eifer das Sammlungs-signal überhörend, mit einer Handvoll Reiter in ein Gehölz eindrang, das die Franzosen besetzt hielten. So schenkte das Glück ihm noch das Größte: den Heldentod auf dem leichterflommenen Gipfel jungen Ruhms. Denn, so boshaft es gesprochen ist, das Wort der Dorothea Schlegel bei Körners Anstellung als Theaterdichter in Wien wäre wohl doch Wahrheit ge-

worden: „Er wird nun früher noch, als sonst geschehen wäre, recht sanft wieder eindämmern in die allerkozebueschte Gewöhnlichkeit.“ Er hatte bis dahin noch nichts erlebt. Er hatte sich damit begnügt, der „zweite Schiller“ zu sein, wie man ihn in Wien nannte. Nun brachte ihm der Krieg das Erlebnis. Der tändelnde Dichter, der 1810 seine frühreifen Erstlinge „Knospen“ herausgegeben, wurde damit zum Kriegsgefangener der Lützower. Seine Gedichte, bei seinen Lebzeiten von Mund zu Mund wandernd, durch Abschriften und Einzeldrucke verbreitet, veröffentlichte der Vater 1814 unter dem Titel „Feuer und Schwert“. Eine kleinere Sammlung, „Zwölf freie deutsche Gedichte“, hatte schon im November 1813 ein Freund der Familie, Wilhelm Runze, veröffentlicht.

Körners Gedichten hat, neben dem Heldentod ihres Verfassers, ihr Schillerscher Ton den Ruhm gegeben; denn Schiller lebte schon damals tiefer in den Herzen des Volkes als Goethe. Der Erfahrene und Kritische mochte lächeln, wenn die Abhängigkeit von Schiller so weit ging, daß ganze Vorstellungs- und Wortreihen übernommen wurden, wie in dem berühmten „Bundeslied vor der Schlacht“, wo die Verse aus der „Glocke“:

O zarte Sehnsucht, süßes Hoffen,
Der ersten Liebe goldne Zeit!
Das Auge sieht den Himmel offen,
Es schwelgt das Herz in Seligkeit —

nachklingen in den Zeilen:

Vor uns liegt ein glücklich Hoffen,
Liegt der Zukunft goldne Zeit,
Steht ein ganzer Himmel offen,
Blüht der Freiheit Seligkeit.

Die Menge ließ sich von dem edeln Feuer und dem jugendfrischen Schwung dieser Verse hinreißen. Denn, keine Frage, eine Welle aus der Brandung der Zeit wogte auch in ihnen. Aber mehr eine schäumende, spritzende, als eine felsenzerbrechende. Das Mark Arndtscher Gedichte fehlt ihnen. Es fehlt die Erfahrung, die formbildend wirkte. Sie knirschen und stampfen nicht, sie sind blitzende Säbel, über den Häuptern geschwungen, und manchmal auch nur biegsame Gerten zum Treiben der Pferde.

Ihr Gedankenkreis ist ungemein eng. Nur der Dreiklang Freiheit, Vaterland, Krieg erklingt in ihnen. Das ist das Allgemeinste der Zeitbewegung, was damals jeder erlebte, und womit sich auch

Rörner begnügte. Seine Freiheitsbegeisterung ift ein vager und unbestimmter Nachhall jenes „In tirannos“ des Dichters der „Räuber“. In dem „Aufruf“ fordert er das Volk auf:

Recht, Sitte, Tugend, Glauben und Gewiffen
Hat der Tyrann aus deiner Bruft geriffen;
Errette fie mit deiner Freiheit Sieg!

Gott ift „der Freiheit Gott“ („Troft“); ihm wird in dem „Gebet“ gedankt, „daß wir zur Freiheit erwachten“. Immer wieder wird die Freiheit der Tyrannenmacht gegenübergestellt.

Noch blaffer bleibt die Vorftellung Vaterland, vor allem wenn man an die verworrenen Verhältnisse des damaligen Deutfchland denkt, und es ift bezeichnend, wie gern Rörner von den „deutfchen Eichen“ fpricht, die Klopftock und die Göttinger in die Literatur eingeführt. Aber was dem Begriff an Klarheit fehlt, erfetzte jenen Kämpfern die Begeisterung. Sie fühlten die Macht des Vaterlandes im Herzen, wenn fie fie auch nicht vor Augen fahen.

Die beftimmteften Bilder hat das Kriegsleben gezeugt. Mit ftudentifchem Schwung, wie zur Menfur, hatte fich Rörner in den Kampf geftürzt. Aus ihm fchöpfte er das kräftigfte Erleben. Mit der Büchfe als Jäger durchs Land ftreifen, den Flammberg fchwingen, das Schwert wie eine Braut zur Linken blinken fehen, das ift feine Luft, und man begreift, wenn man die fette Begeisterung diefer Lieder lieft, daß ihr Sänger den todsprühenden Gewehren der Feinde entgegenfprengte.

Ob es auch Leichtfinn war, es war doch auch Opfermut und Selbftlofigkeit darin. Und diefe fittlichen Werte geben bei aller Armut eigenen Gehaltes — was hätte ein Zweiundzwanzigjähriger in den Verhältniffen Rörners erfahren können? — den Gedichten doch den Silberklang der Echtheit. Auch Rörners Rhetorik kennt die Phrafe nicht, und felbft wo er Schiller nachdichtet, ift Schillers Form ihm Gefühl geworden. Und ein paarmal gelingt es auch ihm, für ein Volkserlebnis den unmittelbar treffenden und hinreißenden Ausdruck zu finden, fo wenn er in „Männer und Buben“ feinen Kampfesmut der Laubeit feiner fächfifchen Landsleute entgegenftellt:

Das Volk fteht auf, der Sturm bricht los;
Wer legt noch die Hände feig in den Schoß?
Pfui über dich Buben, hinter dem Ofen,
Unter den Schranzen und unter den Jofen.

Oder in dem machtvollen „Aufruf“, in dessen Takt man den Marschschritt ausziehender Bataillone hört:

Frisch auf, mein Volk! — Die Flammenzeichen rauchen,
Hell aus dem Norden bricht der Freiheit Licht.
Du sollst den Stahl in Feindesherzen tauchen;
Frisch auf, mein Volk! — Die Flammenzeichen rauchen,
Die Saat ist reif; ihr Schnitter, zaudert nicht!

Nur schade, daß die meisten auch dieser kraftvollen Gesänge durch lange Strophenreihen hindurch zu rhetorischer Reflexion verstanden und daß ihr künstlerischer Schwerpunkt am Anfang liegt. Sie sind mit dem kurzen hellen Aufflammen des Gefühls ein treues Abbild des Dichters selber.

Noch weicher, zarter klingt das Lied von dem Freiheitskampfe bei Max von Schenkendorf (1783—1817). Wie bezeichnend ist sein Gedicht auf Schill. Arndt stellt in seinem berühmten „Lied vom Schill“ den Auszug, Kampf, Verrat und Tod des Tapfern in volkstümlichem Balladenstil unmittelbar packend dar. In Schenkendorfs Gedicht spricht Schill als Geisterstimme zu dem Volke:

Klaget nicht, daß ich gefallen,
Lasset mich hinüberzieh'n
Zu der Väter Wolkenhallen,
Wo die ewigen Freuden blüh'n.

So ist überall bei ihm das Wirklichkeitsgeschehen in die Ferne romantischer Vergeistigung gerückt. Auch er besingt den Kampf für die Freiheit; aber man steht, auch wo er uns mitten hineinführt, doch nicht unmittelbar drin wie bei Arndt und Körner. Man hört nicht gellende Signale dicht am Ohr. Man spürt nicht die Schwerter die Luft durchsausen. Man fühlt keine Wunde brennen. Alles Kampfgetöse hallt von weitem zu uns, gedämpft. Oder es ist längst verhallt, wie in dem Liede auf Scharnhorsts Tod. Oder es hat noch nicht angehoben, wie in dem stimmungsvollen, Fouqué gewidmeten „Soldaten-Morgenlied“:

Erhebt euch von der Erde,
Ihr Schläfer, aus der Ruh!
Schon wiehern uns die Pferde
Den guten Morgen zu.
Die lieben Waffen glänzen
So hell im Morgenrot;
Man träumt von Siegeskränzen,
Man denkt auch an den Tod.

Wer so singt, ist nicht ein kämpfender Held, sondern ein weicher Träumer, der die Außenwelt mit der innigen Gefühlskraft seiner Seele durchdringt und ihre Härte auflöst. Novallis, wenn er diese Zeit erlebt hätte, hätte wohl solche Kampfeslieder gesungen. Ihm steht Schenkendorf am nächsten. Ihm hat er auch den „Erneuten Schwur“ an Ludwig Jahn nachgesungen:

Wenn alle untreu werden,
So bleib' ich euch doch treu,
Daß immer noch auf Erden
Für euch ein Streiter sei.

So schweift auch sein berühmtestes Lied „Freiheit, die ich meine“ (= minne) zuerst in alle Weiten der Welt, singt von der Freiheit am Sternenzelt, bei den grünen Bäumen des Waldes, bevor es zu den Menschen in ihre „harte steinerbaute Welt“ niedersteigt, zu dem deutschen Volke, in dessen Brust die Freiheit sich senken möge. Doch man hat Mühe, an politische Freiheit zu denken, wenn sie der Dichter „Süßes Engelsbild“ und „Holdes Wesen“ nennt. Aber gerade wegen dieser zarten Innigkeit mag man ihn nicht unter den Dichtern der Freiheitskriege missen; denn auch diese Weichheit des Gemütes war jenen Männern und Jünglingen eigen und eine der Quellen, aus der sie ihre beste Kraft schöpften.

Die Lyrik der Freiheitskriege ist politische Tendenzdichtung. Diese Offenbarung des Weltgeschehens wird man nicht bei ihr suchen. Goethe wußte, warum er sich fernhielt. Und doch war ihr eine wichtige geschichtliche Stelle zugewiesen. Sie hatte auszusprechen, was alle bewegte oder bewegen sollte. Sie hatte die Schläfer zu wecken, die Dumpsen zu leiten, die Schwachen zu stärken und die Starken zu sammeln. Auf die Allgemeinheit der Masse war sie angewiesen. Wo diese fehlte, verhallte sie ungehört. Darum tat Kleists vor-eilende Dichtung keine Wirkung. Darum ersaßte das Lied Urndts, Körners, Schenkendorfs und der andern, wie Collin, Rückert, Förster und Stägemann, aller Herzen, ob es auch künstlerisch nicht an Kleists Gedichte heranreichte.

Die Zeit, der diese Dichter dienten, ist im Schoß der Ewigkeit versunken. Ihr geschichtlicher Gehalt lebt fort, solange es Deutsche gibt. Und mit diesem Gehalt auch die Lieder, die er geschaffen. Ihre schönsten klingen noch weit in das 19. Jahrhundert hinein. Sie wachen immer wieder auf, wenn die deutsche Freiheit bedrängt ist.

Viertes Kapitel

Josef von Eichendorff

Wenn es ursprünglich der Zweck eines Namens ist, einen Menschen nach seiner Besonderheit von anderen zu unterscheiden, so ist der Name Josefs von Eichendorff dieser Art. Ein Schriftsteller, der etwa einen Dichter wie Eichendorff, nach Art Jean Pauls, mit sprechendem Namen in einen Roman einführen wollte, könnte ihn kaum passender benennen. Denn in seinem Namen liegt alles oder fast alles, weswegen wir Eichendorff lieben: Waldestrauchen und das friedliche Genügen ländlichen Lebens. Ein Stück Natur bringt in ihm in die frühere Romantik ein, wie ein Blütenzweig ins Fenster eines Prunkzimmers. Alle anderen, von Schiller und Hölderlin bis Arnim und Brentano, lebten von der Bildung, die die künstliche Geisteswelt ihres philosophischen und dichterischen Ich geschaffen und sie von der gewöhnlichen Wirklichkeit abgeschieden hatte. Ohne die Bildung wären sie nichts gewesen. Aus ihr floß ihnen Stoff und Form, Selbstbewußtsein und Vernichtung, Wonne und Pein. Eichendorff aber brauchte die Bildung nicht. Die intellektuelle Seite ihres Wesens lehnte er ab, und wie er, als Beamter, in ihrem Organismus zu leben gezwungen war, da sehnte er sich immer wieder von ihr hinweg nach den Waldhöhen der Heimat und fand in dieser Sehnsucht sein Glück und seine Kraft. Wenn den andern das Ideal, nach dem sie schmerzvoll aus armseliger Wirklichkeit ausschauten, eine erdachte und erträumte, künstlich gesteigerte Welt war, ihm war es eine wirkliche. Das Ferneblau der Erinnerung mochte sie verschönern. Aber er hatte sie doch einmal gelebt. Damals, als er in dem Waldschloß Lubowitz eine glückliche Jugend verbrachte. So durchschrillt sein Leben nicht mehr die tragische Dissonanz von Ich und Welt; sie ist zu sanfter Sehnsucht dahingeschmolzen, die durch seine Werke tönt wie ferner Waldhornklang durch ein stilles Tal.

Lubowitz, „das Schloß überm Walde“, wo Eichendorff 1788 geboren wurde, liegt zwei Stunden von Ratibor entfernt. Da hat der Dichter die ersten dreizehn Jahre seines Lebens zugebracht, ein unbefangenes, heiteres Landkind, dem es nicht nur merkwürdig scheint, wann die erste Lerche und die erste Nachtigall singt und die erste Schwalbe kommt, sondern auch daß der Pfau „erbissen“ wird und der Herr Kaplan in den Teich fällt. Dahin ist er in die Ferien

aus dem St. Josefskonvikt in Breslau, wo er das Gymnasium durchlief, dahin von Halle und Heidelberg, wo er studierte, dahin von seinen Bildungsreisen immer wieder voll Sehnsucht und Glück zurückgekehrt, und es war vielleicht der größte Schmerz seines Lebens, als das Familienschloß 1822 verkauft werden mußte und er damit die Heimatshölle verlor. So hat das Jugenderleben auf dem Waldschlosse sein ganzes Fühlen und Denken bestimmt und den Grund seines Wesens gelegt. Es hat auch seinem späteren Erleben Richtung und Inhalt gegeben. Die Ruine Gibichenstein und die in ihrer Nähe liegende Besitzung des Musikers Reichardt schenken dem in Halle Studierenden alle Zauber romantischer Landschaft: „Gärten, die überm Gestein In dämmernden Lauben verwildern;“ Mädchen, die im Mondenschein am Fenster lauschen:

Wann der Lauten Klang erwacht
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht.

Eine Harzreise im Herbst 1805 mit Ersteigung des Brodens, dann die Landschaft von Heidelberg, wo er mit seinem Bruder Wilhelm 1807 und 1808 studierte, erneuerten und vertieften das romantische Naturgefühl des werdenden Dichters. Am Nachmittag des Ankunfts-tages (17. Mai 1807) bestieg er „zum ersten Male den heiligen [Schloß] Berg“ und genoß „die himmlischste Aussicht ganz unten auf die ganze Stadt, vor mir auf eine unendliche schimmernde Ebene, die sich bis Frankreich hin erstreckt, in der sich die Türme von Mannheim erheben, und die vom Rhein, wie von einem Silberfaden durchschnitten, und rechts von den blauen Rheingebirgen begrenzt wird. Gen Abend die Wirtstöchter in dem Gärtchen unter unseren Fenstern kokettierend zur Guitarre bekannte Lieder gesungen, die in mir alte Erinnerungen erweckten“.

In Heidelberg erschloß sich ihm auch der Hort alter deutscher Volksdichtung. Er gewann die Freundschaft von Görres, der damals eben seine Schrift über die teutschen Volksbücher beendete, lernte Arnim und Brentano kennen und ließ die Weisen des „Wunderhorns“ in sein Gemüt tönen. Seine Tagebuchaufzeichnungen zeigen, wie er in romantischer Vorzeit lebt und wie er ihr die Landschaft harmonisch gesellt. Einmal besucht er mit dem Bruder das Wolfsbrunner „Teental, wo der gehörnte Siegfried auf der Jagd von einer Prinzessin erschossen worden und andere altdeutsche Mär-

hen ruhen“. — „Mit wahrer Rührung“ verließen sie den „merkwürdigen Ort wieder, dessen tiefste Einsamkeit mit einer ganz eignen großen Bangsamkeit fast das Herz erdrückt. Es war ein trüber Tag, und der Himmel lag schwer und dunkel auf den Bergen.“

Aber diesem tiefen Gemüt, das in Natur und Dichtung lebte, gebrach jegliche Empfindsamkeit. Es war stark genug, um auch das Verbe, ja Rohe zu ertragen. In dem Tagebuch werden die tollen Rüpeleien der hallischen Studenten ebenso ausführlich beschrieben, wie Naturerlebnisse und harmlose Streifereien, und es fehlt nicht jener ironische Sinn für das Sonderbare und Einzigartige, wie er dem romantischen Menschen eigen ist. Sogar über eine öffentliche Exekution mit Spießrutenlaufen der Männer und Bestrafung von Frauen und Kindern mit Ochsenziemern, wobei ein Rutscher und ein altes Weib an den Folgen starben, wird ohne jegliche Rührung oder Empörung berichtet. Das Leben in Lubowik hatte auch für solche „Natürlichkeiten“ die Nerven gekräftigt.

So war er auch stark genug, die Strapazen ausgedehnter Wanderfahrten zu ertragen. Kavaliereisen nach Hamburg und andern deutschen Städten, nach Paris und Wien waren der Tribut an die adeligen Bildungsbedürfnisse. Dazu kamen aber häufige Wanderungen durch Wald und Feld, über Berg und Tal mit Stab und Ränzel und oft der Guitarre im Arme. Man spürt ihren Schilderungen die Lust des Herumstreifens und Eindringens in die Seele der Landschaft an. Der Wanderer scheint ganz mit der Natur verwachsen, ein Stück von ihr, auch wo sie ihm feindlich entgegentritt, wie bei der Wanderung durch den Harz, wo nachts eine Wildschweinfamilie die Brüder „mit wütenden Gebärden“ anfällt, so daß sie Reißaus nehmen müssen und sich zuguterletzt in „der grausen Nacht des unendlichen Waldes“ verirren.

In all diesen innigen und derben, ernsten und heiteren Erlebnissen klingt Lubowik nach: das tiefe Verwachsensein mit der Natur und die einfache Unbefangenheit der Wirklichkeit gegenüber, wie sie die Kindheit auf dem Lande in Eichendorff gezeitigt. So fest hing er an der Natur, so fern stand er der Kultur, daß ihre politische Schöpfung, der Staat, nicht in sein Innerstes langte. In seinem politischen Empfinden und Verhalten war er noch ein Mensch des 18. Jahrhunderts, oder schon der Restaurationszeit, was das gleiche heißt. Der Druck der napoleonischen Zeit weckte in ihm keine flammende Empörung, die Freiheitsbewegung keine innerliche Begeiste-

rung. Wohl ließ er sich 1813 in die Lützowsche Freischar einreihen und versuchte sich in Kampf- und Freiheitsliedern. Doch als ob der Krieg dem Opfer, das er ihm darbrachte, die Geteiltheit des Herzens anmerkte, er hielt ihn fern von dem Feuer der Schlachten bei Beobachtungsposten und Festungsdienst. Nach dem ersten Pariser Frieden kehrte er nach Hause und feierte Hochzeit. Der Krieg mit seinen Folgen hatte den Wohlstand der Familie zerstört und zum Verkauf der Güter gezwungen. So mußte er sich zum Staatsdienst bequemen. 1819 machte er seine Assessorprüfung und arbeitete zunächst im Berliner Kultusministerium, dann als Regierungsrat in Königsberg und später wieder in Berlin. 1817 hatte er als Referendar in Breslau an Fouqué geschrieben: „Wie sehnt sich meine ganze Seele nach jener altgewohnten Abgeschiedenheit und Unbeflecktheit von den alltäglichen Welthändeln, wo ich, mitten in einer der volkreichsten Städte, von dem großen Strome des Lebens nur das ferne Rauschen vernahm, das uns so wunderbar in die Tiefe versenkt.“ Diese Sehnsucht begleitete ihn fortan. Aus ihr wuchsen seine schönsten Gedichte, die er erst 1837 gesammelt herausgab, und seine wundervolle Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts“. 1844 nahm er seinen Abschied. Die Zeichen einer neuen Zeit, die politische Aufklärung, das junge Deutschland, die Verbreitung demokratischer Ideen, beängstigten ihn und weckten zugleich seinen Spott, den er in Satiren, wie „Libertas und ihre Freier“, ausgoß. In der Märzrevolution flüchtete er von Berlin nach Dresden, von wo ihn der Maiaufstand von 1849 wieder nach Berlin zurücktrieb. Seine Ablehnung alles Neuen steigerte sich zu ährender Schärfe und engster Schroffheit. Ausgesprochener, strenger prägte sich sein katholisches Christentum jetzt in literarhistorischen Schriften aus. 1855 führte ihn die Sehnsucht nach dem heimatischen Schlesien zurück. In Neiße ist er am 26. November 1857 gestorben.

So steht Eichendorff bewußten Willens jenseits der Ideenbewegung der Zeitbildung, ein Stück Wald, das wächst nach den ewigen Gesetzen der Natur, ob die Menschen, die sich in ihm ergehen, über Gott oder Natur, über Monarchie oder Republik so oder so disputieren. Er ist, so scharf sein Verstand und so reich gebildet sein Geist ist, mit seiner Gemütsiefe ein durchaus alogischer Mensch, und in der Abneigung gegen die Zeitphilosophie trifft er, im Gegensatz gegen die ältere Romantik, mit Arnim und Brentano zusammen. Kant findet seine Zustimmung, der mit „großartiger Wahr-

heitsliebe“ die Welt in zwei Provinzen geteilt: „in die durch menschliche Erfahrung wahrnehmbare, die er sich glorreich erobert, und in die terra incognita des Unsichtbaren, die er mit der nur dem Genie eigenen heiligen Scheu auf sich beruhen ließ.“ Seine Schüler aber wollten klüger sein als der Meister. Sie trieben eine Art chinesischer Schönmalerei ohne allen Schatten, der doch das Bild erst wahrhaft lebendig macht. Sie setzten den Verstand zum alleinigen Weltbeherrscher ein und wollten nur einen Vernunftstaat, eine Vernunftreligion, eine Vernunftpoesie gelten lassen. Das Geheimnisvolle und Unerforschliche, das sich durch das ganze menschliche Dasein hindurchzieht, negierten sie als störend und überflüssig. Nichts weniger als den Zusammenbruch des deutschen Lebens und Deutschen Reiches zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat diese Vernunftphilosophie verschuldet. Ihre Schüler überschwemmten als „halb-invalide und philosophische Handwerker“ die deutschen Universitäten und suchten durch schlaue Kunststücke und gesellschaftliche Kniffe zu ersetzen, was ihnen an Tiefe des Denkens abging.

So urteilt Eichendorff in „Halle und Heidelberg“ über seine Zeit. Seine Abneigung gegen den Rationalismus philosophischer Ideen wurzelte ebenso sehr in der Naturfrömmigkeit des auf dem Lande Aufgewachsenen, wie in seiner katholischen Frömmigkeit. Seine Religion ist der mystische Gemütspantheismus eines Friedrich von Spee und Angelus Silesius, sich berührend mit der Weltanschauung des „West-östlichen Diwans“, nur einfacher, gemütvoller, inniger. Und zugleich findet sich dieser Pantheismus natürlich mit dem christlichen Gottesglauben zusammen; denn, wo doch das begriffliche Denken keinen Zutritt hat, was ist für ein Unterschied, ob wir Gott als Person von der Welt trennen oder als Geist in der Welt wirken lassen? Ist nicht jegliche Vorstellung nur poetisches Bild und Symbol des Unbegreiflichen und Unfaßbaren? So einigt sich bei Eichendorff schlichtester Volksglauben mit tiefster Mystik, jener diese vor Spitzfindigkeit, diese jenen vor Oberflächlichkeit bewahrend. Es klingt so kindlich, als hätte es Claudius gedichtet, wenn der wandernde Musikanfänger singt:

Hoch führet durch die stille Nacht
Der Mond die goldnen Schafe,
Den Kreis der Erden Gott bewacht,
Wo ich tief unten schlafe.

Und so tiefsinnig, als hätte es ein Naturphilosoph geschrieben —

oder als ahnte Eichendorff das Gesetz von der Erhaltung der Energie, wenn es in einem Reiselied heißt:

Wohin mein Weg mich führen mag,
 Der Himmel ist mein Dach,
 Die Sonne kommt mit jedem Tag,
 Die Sterne halten Wach',
 Und komm' ich spät und komm' ich früh
 Ans Ziel, das mir gestellt:
 Verlieren kann ich mich doch nie,
 O Gott, aus deiner Welt!

So zeitigt diese Naturfrömmigkeit ein wundervolles Gottvertrauen und eine unerschütterliche Selbstgewißheit. Aber — und darin zeigt er sich als Sohn der durch Kant's Spaltung von Idee und Gestalt bedingten Romantik — nur im geistigen Erleben. So scharf und treu der von Jugend auf geübte Blick die äußeren Dinge zu beobachten und zu schildern weiß, Eichendorff fühlt gegenüber der körperlichen Welt nur Befremdung und Mißtrauen. Die altchristliche Vorstellung von der „irdischen Pilgerfahrt“ wird in ihm zum persönlichen Erlebnis. Je tiefer er in den geistigen Urgrund alles Seins niedersteigt, um so gleichgültiger wird ihm das sinnliche Einzel Ding. Denn, so fragt er sich, was ist es eigentlich? Ist es mehr als vorüberhuschender Traum? Immer und immer wieder singt er das trübe Lied von der Unbeständigkeit alles Lebens und der Unsicherheit aller Dinge und Verhältnisse. In dem Motto zu dem Abschnitt „Frühling und Liebe“ kleidet sich dieses Gefühl in die christliche Vorstellung:

Wem Gottesdienst in tiefster Brust entbrannt,
 Der sieht mit Wehmut ein unendlich Reisen
 Zu ferner Heimat, die er fromm erkannt.

Ein „Wanderspruch“ sagt:

Was willst auf dieser Station
 So breit dich niederlassen?
 Wie bald nicht bläst der Postillon,
 Du mußt doch alles lassen.

Über alles Leben „rauscht verwüstend die Zeit“. Nicht was in ihr für einen Augenblick Gestalt hat, ist gültig und wirklich; sondern was Bestand hat vor dem geistigen Urgrund. In dem Gedicht „Weltlauf“ führt der Dichter, nachdem er den unaufhörlichen Fluß und die Nichtigkeit alles Geschehens geschildert, Gott als höchsten Weltrichter ein:

Und der Herr hat nichts vergessen,
 Was geschehen, wird er messen
 Nach dem Maß der Ewigkeit —
 O, wie klein ist doch die Zeit!

Wie bedeutsam für diese Ewigkeitsstimmung Eichendorffs ist es, daß sich die Entstehung der wenigsten seiner Gedichte in ein bestimmtes Jahr einstellen läßt! Einer Anzahl hat er selber die Jahreszahl beigegeben. Er hat sie unter den Abschnitt „Zeitlieder“ eingereiht. Die Gedichte aus der Freiheitsbewegung, bezeichnend genug für seine Mißachtung des Politischen, stehen hier neben Gedichten an Personen und auf bestimmte Anlässe, Gelegenheitsgedichten im äußerlichen Sinne. Das also ist ihm die „Zeit“: Gelegenheit, äußerer Anlaß, Zufall. Sie schafft nicht, wie der Realist meint, Gestalten, die als solche Ewigkeitswert haben. Sie wirft dem Ewigen nur ein wechselndes Kleid über, das der nächste Augenblick abschüttelt.

Das Wesentliche in Eichendorffs Dichtung erklärt sich aus diesem Grundverhältnis zu dem Leben. Der Dichter ist ihm der Deuter dieser Ewigkeitsstimmung, die in den veränderlichen Formen des Geschehens sich birgt. Eine Wunschelrute hält er in der Hand:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
 Die da träumen fort und fort,
 Und die Welt hebt an zu singen,
 Triffst du nur das Zauberwort.

Diese Wunschelrute ist das einfältige Gemüt, das mit und in den Dingen lebt und ihr Wesen so in sich aufnimmt. Auch in Eichendorffs Leben gab es eine kurze Zeit, wo er, irregeleitet von seinem Freunde O. H. von Voeben (Isidorus Orientalis) den Zweck der Dichtung in der Wiedergabe abstrakter Ideen fand, wo er nicht wagte, was er „empfand, liebte und dachte, unmittelbar und an und für sich zu geben“, wo er „mit Äther in Äther“ malte. Dann aber erkannte er diese Art als „einförmigen Selbstmord der Poesie“. Nun weiß er, der Dichter muß mitten in dem Unglauben und dem Zerfall der geistigen Welt, wenn er seinen Beruf erfüllen will, die innige Gläubigkeit und heilige Unschuld bewahren und als „das Herz der Welt“ „im Irdischen des Herren Spur erlösen“.

Das Ewigkeitsgefühl, die Gleichgültigkeit, ja das Mißtrauen gegenüber der äußeren Gestalt der Dinge schafft von vornherein eine Weite zwischen dem Dichter und dem Gegenstande. So innig sein Gemüt die Welt besitzt, er kann sie nur besitzen, wenn sie ihr

körperliches Selbst abgestreift hat, wenn sie als Wirklichkeit zeitlich und räumlich abgerückt ist, denn dann ist sie erst ganz Gemüt geworden. Nun kann er sie lieben, sich darnach sehnen. Nun erst ist jene eigentümliche Grundstimmung möglich, die seinen besten Liebern den zarten Schmelz der Wehmut gibt: ein Weh, das sich über den körperlichen Verlust des geliebten Gegenstandes grämt, und ein Glück, das über den geistigen Besitz lächelt. Seine Seele schreitet nicht in derben Schuhen auf irdischen Wegen über Dorn und Stein, sie ist ein stiller Vogel, der lautlos durch die Dämmerung schwebt, das Auge weit offen, um eine große Ferne in sich aufzunehmen, höchstens mit den Rändern der Schwingen die Wipfel und Berge streifend:

Ein Wunderland ist oben aufgeschlagen,
Wo goldne Ströme gehn und dunkel schallen,
Gesänge durch das Rauschen tief verhallen,
Die möchten gern ein hohes Wort dir sagen —

Wen einmal so berührt die heiligen Lieder,
Sein Leben taucht in die Musik der Sterne,
Ein ewig Ziehn in wunderbare Ferne.

Ihm ist das Leben nicht Gegenwart, nur Zukunft oder Vergangenheit. In „Rettung“ schildert er, wie er als Kind „an der Schwelle des Frühlings“ steht und die Arme ins Blau hebt und die Lerche, der Wald, der Lüfte blaue Welle ihm zurufen: „Ich bin die Deine.“ Da kommt ein alter Mann und schlingt ihm tückisch dreifache Binden um die Arme. Und von allen Seiten kommen Leute, und er sieht sich in ihre trübselige Mitte gestoßen und fortgedrängt. Die Heimat schickt ihm Abschiedsblicke. Die Büsche langen mit grünen Armen nach ihm. Die Vögel schreien zum Erbarmen. Aber die Leute kümmern sich nicht drum. In einem alten Haus, wo ein Hämmern, Schachern und Rumoren ist, hält der Greis: er hat den Dichter in die „Nützlichkeit“ geführt. Der aber schaut weinend in die goldene, blaue Ferne nach Lenz, Fluß, Wald aus und klagt:

Ach! weiß denn niemand, niemand um mein Trauern?
Wie alle Fernen mir prophetisch singen
Von meinem künftigen wundervollen Leben?

Es ist romantische Konvention, wenn der Künstler die nützliche Alltäglichkeit als Philisterwelt so oft verspottet hat; es ist aber auch persönliches Erlebnis. Denn seitdem er Lubowitz verloren und unter's Joch des Amtes geschirrt war, bedeutete ihm die Jugend in

dem Waldschlosse die Poesie selber. Immer wieder kehrt seine Erinnerung in jene selige Zeit zurück. An seinen Bruder richtet er die Frage:

Denkst du des Schlosses noch auf stiller Höh?
 Das Horn lockt nächtlich dort, als ob's dich rief,
 Am Abgrund graßt das Reh,
 Es rauscht der Wald verwirrend aus der Tiefe —
 O stille, wecke nicht, es war als schliefe
 Da drunten ein unnennbar Weh. — —
 — Ach, dieses Bannes zauberischen Ringen
 Entfliehn wir nimmer, ich und du!

Es ist eine Wendung aus dem Volksliede, wenn der Dichter etwa sagt: „Ich weiß nicht, wo ich bin.“ Aber in Eichendorffs Mund ist sie persönliche Wahrheit. Wie soll er wissen, wo er ist, wenn ihm doch alles Ferne ist, wenn er keinen festen Punkt hat, darauf er stehen kann? Und nicht minder wahr ist jenes andere Wort: „Alles ist mir wie ein Traum.“ Sein Singen ist ihm „wie ein Rufen nur aus Träumen“.

Ewigs Träumen von den Fernen!
 Endlich ist das Herz erwacht
 Unter Blumen, Klang und Sternen
 In der dunkelgrünen Nacht.

Ein Schleier hängt über allem, der blaue Duftschleier der Ferne, der graue Schleier der Dämmerung. Und dahinter leuchten Farben auf und verglimmen, zeigen sich verschwimmende Gestalten, irren Töne hin und wieder.

Darum liebt er jene Vorstellungen so sehr, die schon an sich den Begriff der Ferne enthalten: Sterne, Himmel, Wolken, die Nacht, die die Gegenstände uns entrückt, ein Gitter, das die Herrlichkeit eines Gartens verschließt; weither hallende Musik — das Waldhorn, das Posthorn, Guitarre und Mandoline —; das Rauschen, das durch weite Wälder streicht; die Lerche, die hoch am Himmel singt; das nächtliche Lied der Nachtigall; strömende Brunnen in der Nacht. Darum liebt er so sehr das Wandern. Das Wandern verknüpft ihm jenes Gefühl der Unsicherheit alles körperlichen Seins mit dem Gefühl der Ferne und der tiefen Naturfrömmigkeit:

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
 Den schickt er in die weite Welt;
 Dem will er seine Wunder weisen
 In Berg und Wald und Strom und Feld.

Die Wanderlieder hat er an die Spitze der Sammlung gestellt. In ihrer Gesamtheit enthalten sie sein Bestes, wo die andern Gruppen nur noch einzelne Perlen bergen. Was wandert nicht alles bei ihm! Die Sterne und die Wolken, die Vögel und die Bäche und das Mühlrad! Und vor allem die Menschen: der Jäger, der Musikant, der Dichter, der Student, der Handwerksbursche, der Zigeuner, der Soldat, der Schiffer, der Komödiant, der Bettler — es ist ein „allgemeines Wandern“:

Vom Grund bis zu den Gipfeln,
Soweit man sehen kann,
Jetzt blüht's in allen Wipfeln,
Nun geht das Wandern an.

So stellt er sich fast immer der Natur gegenüber: als ein Wanderer. Sei es, daß er beim Gehen ihre vorüberschwebenden Bilder rasch aufhängt, sei es, daß er halt macht und von einer Höhe die weite Rundschau überschaut. Zu der ersteren Art gehören die „Spielleute“:

Frühmorgens durch die Klüfte
Wir blasen Viktoria!
Eine Lerche fährt in die Lüfte:
Die Spielteut' sind schon da!

Nun wird, in impressionistischen Andeutungen, geschildert, wie Gegenstände der Außenwelt vor den Wanderern auftauchen und vorbeischieben: der Turm „dehnt und reckt sich Verschlafen im Morgen-grau“. Der Strom streckt sich „wie aus dem Traume“ durch die stille Au. Die Bächlein tun die Auglein auf. Im Wald ist lustiger Schall. Unter einer Eiche auf der Höhe wird gelagert und das Frühstück eingenommen. Die Vöglein musizieren dazu. Der Wald mit seinem Rauschen füllt die Pausen aus. Er neigt die Wipfel und „zeigt uns zwischen den Zweigen Tief unten das weite Tal“. Aber der Dichter hält sich diesmal nicht bei der Schilderung der Fernsicht auf: „Wir können nicht lange warten.“ Die Spielleute steigen ins Tal hinab. Da wohnt in einem Garten eine „schöne Frau“. Sie schauen durchs Gittertor hinein: weiße Statuen, Wasserfontäne, schwül duftender Flieder:

Wir ziehn vorbei und singen
In der stillen Morgenzeit,
Sie hört's im Traume klingen,
Wir aber sind schon weit.

Überaus häufig ist die Situation, daß der Dichter von einer Höhe herab die Gegend überblickt. Der wandernde Musikant singt:

O Lust, vom Berg zu schauen
Weit über Wald und Strom,
Hoch über sich den blauen
Tiefflaren Himmelsdom!

Am Morgen, wenn über die Lande der erste Sonnenstrahl fliegt, am Abend, wenn die Sonne scheidet, am Mittag, wenn die Sonne hoch am Himmel steht, in der Nacht, wenn das Dunkel die Welt umfängt — zu jeder Tageszeit steht er und schaut weit aus. In dem Zyklus „Liebe in der Fremde“ schildert er so eine nächtliche Fernsicht:

Wie ist das alles so verwandelt,
Wo ich so fröhlich war, im Tal,
Im Wald wie still! Der Mond nur wandelt
Nun durch den hohen Buchensaal.

Der Winzer Jauchzen ist verklungen
Und all der bunte Lebenslauf,
Die Ströme nur, im Tal geschlungen,
Sie blicken manchmal silbern auf.

Und Nachtigallen wie aus Träumen
Erwachen oft mit süßem Schall,
Erinnernd rührt sich in den Bäumen
Ein heimlich Flüstern überall.

Wie bezeichnend ist das alles! Schon die Situation des Ausschauens bei Nacht, wo alles verhüllt ist und das Leben schläft! Der Dichter hat denn auch kaum etwas Sinnliches zu nennen: den Mond, die Ströme, die Nachtigall, das Flüstern in den Bäumen. All diese Erscheinungen der sichtbaren Welt bekommen aber ihre Bedeutung für den Dichter, ihren Stimmungsgehalt erst durch das, was nicht mehr da ist, was als Erinnerung nur im Innern des Dichters weiterlebt: einst war er fröhlich in dem Tal. Jetzt ist alles verwandelt, verklungen das Jauchzen der Winzer. . .

So schildert er auch da, wo er von einer Höhe im Tageslicht liegendes Land sieht, nicht eingehend zahlreiche Gegenstände. Er schaut nicht, er überschaut. So im „Frühlingsgruß“:

Es steht ein Berg in Feuer,
In feurigem Morgenbrand,
Und auf des Berges Spitze
Ein Tannbaum überm Land.

Und auf dem höchsten Gipfel
 Steh' ich und schau' vom Baum,
 O Welt, du schöne Welt du,
 Man sieht dich vor Blüten kaum!

Er steigt nicht auf den Berg, um eine möglichst große Menge von Wirklichkeitsgegenständen vor sich zu sehen, sondern um aus der Weite, die sich vor ihm breitet, das Gefühl der Welt zu trinken. Ihm genügt die Situation des auf dem Berge=Stehens und in die Lande=Schauens; sie regt ihn seelisch an. Die Sehnsucht, in die Ferne zu schauen, treibt ihn auf die Höhe. Raum ist er aber oben, so — möchte man sagen — schließt er die körperlichen Augen und tut die der Seele weit auf, und die sichtbare Rundsicht verwandelt sich in die Gesilde der Erinnerung.

Seine Seele ist viel zu scheu und unsicher, als daß er den Einzeldingen auf den Leib rücken könnte und wollte. Er meidet die naturalistische Einzelschilderung und begnügt sich mit allgemeinen Bezeichnungen. Er beschreibt nicht, er deutet an. Er hält sich echt lyrisch nicht an das Individuum, sondern an die Gattung. Er sagt: der Berg, das Tal, der Wald, der Strom, die Stadt, die Welt, die Vöglein. Höchstens daß er die allerbekanntesten Gegenstände unterscheidet, so von den Bäumen die Tannen und Eichen, von den Vögeln die Nachtigallen und Lerchen. Auch seine Beiwörter verschmähen jede Vereinzelnung des Gegenstandes. Er sagt: „Da wohnt eine schöne Frau“ — ganz unbestimmt; der „bunte Lebenslauf“; „die schöne Blütenzeit“; des Waldes „grüne Hallen“; höchstens etwa einmal „der blaue tiefflare Himmelsdom“. Daher, wo er menschliches Geschehen schildert, ist es ganz allgemein gehalten. Wie unbestimmt bleibt der Vorgang in dem „Zerbrochenen Ringlein!“ Keine Motivierung des Treubruchs, nichts von näheren Umständen. Denn er weiß, daß alle ausführliche Einzelbeschreibung die Gegenstände von innen nach außen rückt, daß die Vorstellungen, was sie an sinnlicher Bestimmtheit gewinnen, an Stimmungswert verlieren; daß die Beschreibung nur den Verstand reizt und beschäftigt, indes sie das Gefühl in den hintersten Winkel der Seele zurückscheucht. Nur wo wir innerlich miterleben können, d. h. wo der ätherische Hauch der Erinnerung an eigenes früheres Erleben durch das Wort des Dichters, wie durch das warme Sonnenlicht der Duft aus dem Blütenkelche, gelöst wird, da entsteht in uns Stimmung. Je bestimmter die von dem Dichter gegebene Anschauung, um so seltener die Mög-

lichkeit, daß sie mit unserer Erinnerung zusammentrifft. Je unbestimmter, um so häufiger — vorausgesetzt, daß die Vorstellung den Erlebnischarakter behält und sich nicht zur Abstraktion verflüchtigt. Daher der starke Stimmungsreiz, der von dem verschwimmenden, flüchtigen Stil Eichendorffs ausgeht. Daher auch der volksliedmäßige Charakter seiner Gedichte. Kaum ein Dichter des 19. Jahrhunderts hat so tief aus dem Quell getrunken, den Arnim und Brentano erschlossen.

Der Fernrückung alles Sinnlich-Bestimmten, der Flüchtigkeit aller Eindrücke und der Beschränkung auf die weiche und einfache Linie des Allgemein-Gattungsmäßigen danken die Gedichte Eichendorffs ihren starken musikalischen Gehalt. Ist es doch das Wesen der Musik, durch den Ton aus dem Instrument unserer Seele die reinen Gefühle zu locken, die, an sich jeglicher Anschauung und aller Begrifflichkeit bar, nur das Klingen unserer Freude oder Trauer bedeuten. Eichendorff ist der am meisten musikalische der romantischen Dichter. Was bei Wackenroder innige Erkenntnis bleibt und bei Tieck Theorie und verstandesmäßig-äußeres Wortgeklingel, ist bei Eichendorff die innerliche Musik einer rein gestimmten Seele. In ihm, der an der Brust der Natur aufgewachsen, lebt sozusagen jener Urzustand der lyrischen Kunst auf, wo der Dichter zugleich der Sänger seiner Lieder war. Wie er selber, ein Troubadour, mit der Mandoline oder Guitarre durch die Lande gezogen ist, so begegnet uns in seinen Liedern immer wieder der fahrende Musikant, ob er nun das Posthorn bläse, das Waldhorn oder die Laute spiele. Die ganze Welt ist ihm von melodischen Tönen erfüllt, vom Rauschen des Waldes bis zum Singen der Quelle. Und so ist auch der Klang, der aus seiner Brust herausdringt, durch und durch musikalisch. In jedem seiner Lieder schläft die Seele einer Melodie, die der spätere Komponist nur herauszuholen brauchte. Ließt man sie, so fangen sie wie von selber an zu tönen.

Von welch weichem Wohl laut ist etwa der Anfang der Romanze „Das zerbrochene Ringlein“:

In einem kühlen Grunde
Da geht ein Mühlenrad.

Oder des „Abschiedsliedes“:

O Täler weit, o Höhen,
O schöner, grüner Wald!

Er verschmäh't es, durch den Klang der Wörter Sinnbilder nachzuahmen und scharf zu charakterisieren; er weiß, daß dergleichen Kunstmittel nur an die Peripherie unserer Seele rühren. So verzichtet er darauf, in dem Liede von dem zerbrochenen Ringlein den Bruch der Treue oder das Entzweispringen des Ringes lautlich zu malen, und die zweite Hälfte des Liedes, die die Verzweiflung des Betrogenen darstellt, ist klanglich ebenso wohl lautend wie die erste. Es ist romantische Musik, die aus seinen Liedern tönt.

Ein Mittel musikalischer Darstellung aber beherrscht er genial: den Takt. In ihm spricht sich unmittelbar seine Seele aus, weint und jubelt, tanzt und trauert, schweigt und sehnt sich. Und dieser Takt ist durch und durch deutsch. Er trägt ihn nicht von außen in die Gedichte hinein, er läßt ihn von innen heraus treiben. Keine gelehrte, an lateinischer und griechischer Prosodie studierte Metrik ist darin, kein Zählen und Messen und Wägen der Silben, sondern er ist die reine Sprache des Gemütes, die rascher oder träger bewegte Oberfläche der Flut. Wenn er ihn irgendwo studierte, so geschah es am Volksliede des „Wunderhorn“, das diese Art der Gliederung über die Jahrhunderte in sich rettete. Aber im wesentlichen ist es musikalisches Urgefühl, was sich hier ausspricht:

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
Den schickt er in die weite Welt —

man hört den rüstig ausgreifenden Wanderschritt.

Frühmorgens durch die Klüfte
Wir blasen Viktoria!
Eine Lerche fährt in die Lüfte:
Die Spielteut' sind schon da! —

unser Gefühl steigt hell und sieghaft in die Lüfte, dem anbrechenden Tag entgegen.

In einem kühlen Grunde
Da rauscht ein Mühlenrad —

die tiefe Trauer klagt eintönig vor sich hin.

O Täler weit, o Höhen,
O schöner, grüner Wald —

man sieht die Landschaft herrlich sich breiten.

Vor allem weiß oder richtiger fühlt Eichendorff eines: Takt ist nicht nur Regelmäßigkeit im Wechsel stärker und schwächer betonter Silben, sondern auch bewegliche Freiheit. Nicht nur hat sich die Einzelvorstellung nach ihrem Gehalt und dem Akzentgewicht

des Wortes dem Gesetz zu beugen, das das ganze Gedicht durchwaltet und seinen Stimmungsscharakter bedingt, sondern das Gesetz muß es sich auch gefallen lassen, durch das Eigengewicht der Vorstellung und den Ton des sie aussprechenden Wortes gebrochen oder gebogen zu werden. Eine Grundstimmung spricht sich immer in dem einheitlichen Wellenschlag eines Grundtaktes aus. Aber die einzelnen Wellen hüpfen bald über das Niveau, bald sinken sie darunter. Gesetz und Willkür spielen so, wie überall, wo wirkliches Leben waltet, und nicht starre Theorie, anmutig durcheinander, und der Wille des Ganzen ist immer so elastisch, daß auch das einzelne Raum zur Entwicklung seiner Eigenart hat. Man begreift, daß Eichendorff mit besonderer Liebe die „Schnadahüpferl“ des „Wunderhorn“ nachbildete, deren feder Humor seinem bei aller träumerischen Weichheit ganz unsentimentalen Wesen so sehr angemessen war. Aber seine Schnadahüpferl sind darum doch Originale; Naturkraft ist in ihnen. Denn das Herz des Dichters, der sie geschaffen, ist einfältig wie das Herz des Volkes.

Das ist es, was ihn letzten Endes von den andern Romantikern scheidet:

Vor Eitelkeit soll er vor allen
 Streng hüten sein unschuld'ges Herz,
 Im Falschen nimmer sich gefallen,
 Um eitel Wiß und blanken Scherz —

so mahnt er selber den Dichter. Den Schlegeln und Tieck, Arnim und Brentano, sogar Novalis gebrach diese Reinheit und Einfachheit des Herzens. In ihrem Gemüt ist ein Sprung, in dem sich wuchernde Ironie eingenistet hat, nach außen ihn mit ihren Ranken überdeckend, im Innern ihn mit ihren Wurzeln immer mehr weitend. Auch die Seele Eichendorffs fühlt den Riß. Aber sein Gemüt hält ihn immer wieder zusammen, weil es stärker ist als sein Intellekt. Es schafft die Sehnsucht, die ihm geistig gewährt, was die Wirklichkeit ihm versagt.

So ist er der eigentliche Lyriker der Romantik geworden. Durch ihn vor allem wurde die Romantik eine Gefühlsmacht aus einer Angelegenheit des Witzes und der Phantasie. Was an „romantischen“ Vorstellungen und Gefühlen in der Seele des Volkes lebt, dankt es hauptsächlich ihm — so sehr, daß es völlig vergessen hat, wie Romantik ursprünglich etwas ganz anderes war, als was Eichendorff daraus gemacht hat.

Fünftes Kapitel

Die Schwaben

Um die Wende des Jahrhunderts erwachte, nach vereinzeltten Vorstößen früherer Jahrzehnte, aus dem geschichtlichen Sinn der Romantik auf breiterem Boden die Liebe zur germanischen Vorzeit. Wackenroder, Tieck und die Brüder Schlegel verkündeten die Herrlichkeit des deutschen Mittelalters. Fouqué suchte das nordische Altertum wieder zu erwecken. Brentano und Arnim sammelten deutsche Lieder und Görres lenkte den Blick auf die deutschen Volksbücher. Die Straße, die dichterische Begeisterung geebnet, beschritt die Wissenschaft. Friedrich Heinrich von der Hagen gab 1807 das Nibelungenlied heraus in einer Bearbeitung, die die alte Sprache dem Verständnis seiner Zeit angepaßt hatte. Die Brüder Grimm, wissenschaftlicher als Von der Hagen und die Herausgeber des „Wunderhorns“, wiesen auf die Zusammenhänge von Mythos, Geschichte, Sage und Poesie, erforschten die Anfänge der germanischen Dichtung und sammelten Märchen und Sagen. Karl Lachmann begann seine ausgebreitete Tätigkeit als Herausgeber mittelalterlicher Texte. Eine ganze Welt reicher Bildung stieg auf aus vermodernden Handschriften und verstaubten Gewölben alter Klöster, und staunend stand das romantische Geschlecht vor einer Schönheit, über die die Menschen der Aufklärung die Nase gerümpft. Von der Dichtung aus ihrem Dornröschenschlaf erweckt, lohnte sie ihr das neue Leben, indem sie sich mit ihr verband zu Werken voll Kraft und Tiefe.

Nirgends macht der Bund zwischen Vorzeit und Gegenwart so sehr den Eindruck der Echtheit wie in Schwaben. Bei Novalis blieb er romantische Sehnsucht; bei Tieck und Brentano war er zum Teil Sensationshunger des Blasierten; bei Arnim Willkür und bei Fouqué heldische Spielerei. Bei den Schwaben aber war er lebendiges Gefühl geschichtlichen Zusammenhangs. Bodmer und Breitinger hatten ihren auswählenden Abdruck aus der Manessischen Handschrift (1758/9) als „Minnesänger aus dem schwäbischen Zeitpunkte“ bezeichnet, und Tieck hatte noch 1803 in seinen „Minneliedern aus dem schwäbischen Zeitalter“ auf den Glanz mittelalterlicher Dichtung unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause der Hohenstaufen hingewiesen. Schwaben also war der vielbewunderten mittel-

alterlichen Dichtung Herd und Heimat. Warum sollte in der Landschaft, worin vor Zeiten die Dichtung geblüht, nicht aufs neue Gesang erklingen, geweckt durch die innige Liebe zur schönen Natur, durch das stolze Gefühl uralten Volkstums, durch die Sehnsucht nach der Größe der Vorzeit, durch die Fülle von Anregungen, die aus ihr in die Gegenwart strömte, durch den ganzen mystischen Zauber einer entschwundenen reicheren und tieferen Welt? War nicht schon die Tatsache, daß in Schwaben, zuerst in Tübingen, von 1811 an in Stuttgart, der Cotta'sche Verlag wirkte, eine Mahnung zu poetischem Schaffen in der Heimat? Ein Kreis schwäbischer Dichter, der sich ein Menschenalter früher um Stäudlin's Musenalmanach gesammelt, war in seiner Wirkung nicht über die Grenzen der Heimat hinausgedrungen. Jetzt aber regte sich ein kräftigeres Geschlecht, das in Ludwig Uhland seinen Mittelpunkt hatte, zu dem die Lyriker Justinus Kerner, Karl Mayer, Gustav Schwab, Gustav Pfizer, J. G. Fischer u. a. gehörten und aus dem der größte deutsche Lyriker des 19. Jahrhunderts, Eduard Mörike, ausgegangen ist. Sammelstätten boten ihnen der Musenalmanach Leos von Seckendorff (1807/8), Kerner's Poetischer Almanach für das Jahr 1812, sein „Deutscher Dichterwald“ von 1813 und später das Cotta'sche Morgenblatt.

Den dreiundzwanzigjährigen Ludwig Uhland (1787—1862) hat ein alter Mann, der sich rühmte, den Menschen an Gesicht und Haltung Stand und Gewerbe ablesen zu können, einen Uhrmacher genannt. Er hat nicht so sehr daneben gegriffen. Denn wenn es zutrifft, daß der Stoff, den der Handwerker zu gestalten hat, auch ihn wieder formt — wer mag das Uhr- und Uhrmachermäßige in Uhlands Person und Leben leugnen? Das Logische und Klare, das Saubere und Bestimmte, das Genau-Geordnete in Anlage und Ablauf, und dazu eine hausbäuerliche Trockenheit, die an den Handwerker erinnert?

Man hat dem Menschen gegenüber den Eindruck, daß vor der Überlegung des Verstandes bei ihm alles zurückzutreten hat. Selten wird man eine Persönlichkeit — vornehmlich unter den Dichtern — treffen, die nach allen Seiten so logisch klar ausgebildet ist wie Uhland. Aber Verstand war bei ihm nicht nur wissenschaftlicher Scharfsinn oder praktische Klugheit, sondern vor allem eine sittliche Macht: ein unbestechlicher Sinn für Ordnung und Recht, für Wahrheit und Manneswürdigkeit. Er übte diesen Sinn im Kleinen und

Großen. In dem Tagebuch, das er von 1810—1820 geführt hat, verzeichnet er pünktlich Tag für Tag sein Tun und Lassen bis auf Essen und Trinken, Gesundheitszustand, Wetter und Wochentag. Alles nur mit knappen Merkwörtern, ohne Gedankenbetrachtung, Gefühlserguß oder epischen Bericht. Nur das Wesentliche als Knochengerüst zur Stütze des Gedächtnisses. Sozusagen das Erlebte auf Verstandesbegriffe zurückgeführt. Als er 1824 einem Komitee für Wasserbeschädigte angehörte, führte er die Verzeichnisse mit großer Pünktlichkeit selber, und als Mitglied der Finanzkommission ließ er es sich nicht verdrießen, einmal nach einem Rechnungsfehler zu suchen. Seinem persönlichen Wesen haftete nach dem Zeugnis aller seiner Bekannten etwas Zugeknöpftes, Trockenes, Wortkarges an. „Du bist und bleibst auch in Paris immer noch der alte trockene Vetter“, schrieb ihm sein Schwesterchen. So zog er sich leicht den Vorwurf des Ungefälligen und Schroffen zu, gegen den er sich gelegentlich gegenüber seiner Mutter zu verteidigen hatte. Es war aber nicht Gefühlskälte, sondern eher Mangel an seelischer Grazie. Geradlinigkeit seines sittlichen Wesens. Wozu brauchte er die Ornamentik der Rede und der Umgangsformen, wo der schlichte Ausdruck des Wesens und die einfache Tat hinreichten?

Er hatte das Recht, so zu sein, weil er auch im Großen die Stöße auf sich nahm, die die Geradlinigkeit seines sittlichen Wesens ihm eintrug. Sein größtes Glück war seine Tätigkeit als Professor für deutsche Literatur in Tübingen. 1829 endlich, als Zweiundvierzigjähriger, hatte er die Professur erhalten — nach langem Sträuben der Regierung. Er hatte sich ihr als Mitglied des württembergischen Landtages durch seine Opposition verhaßt gemacht. Als er nun 1833 aufs neue zum Mitglied der Kammer gewählt wurde, versagte die Regierung dem Staatsdiener die Genehmigung seiner Wahl. Da nahm er augenblicklich seine Entlassung von der Universität, um dem Rufe des Volkes zu folgen, wie ihm seine sittliche Überzeugung gebot. 1848 sandte ihn das Vertrauen des Volkes in das deutsche Parlament nach Frankfurt. Als nach der Ablehnung der Kaiserkrone durch Friedrich Wilhelm IV. die Mehrzahl der Abgeordneten austrat, harrete er, obschon des Mißerfolges sicher, mit der Minderheit aus im Gefühl der Pflicht gegenüber dem Volke, das ihm sein Mandat anvertraut. Als der Rest der Mitglieder, das sogenannte Rumpfparlament, von Frankfurt nach Stuttgart überzusiedeln beschloß, riet er ab und ging gleichwohl mit, aus

Pflichtgefühl. Er gehörte zu denen, die bis zuletzt ausharrten und am mutigsten gegen die Maßnahmen der Regierung das Recht des Volkes verteidigten. Als das württembergische Ministerium die weitere Tagung des Parlaments mit Waffengewalt hinderte, begleitete er mit einem andern Abgeordneten den Präsidenten zum Sitzungssaale. Erst als das Militär ihrem weiteren Vorschreiten Einhalt gebot und ihr Protest im Wirbel der Trommeln unterging, wichen sie der Gewalt.

Seine verständige Nüchternheit ließ ihn niemals in die Gründe der Metaphysik untertauchen, und der Philosophie seiner Zeit stand auch er völlig fremd gegenüber. Den mystischen Magnetismus seines Freundes Justinus Kerner lehnte er mit schroffen Worten ab. „Wenn Du fortfährst,“ schrieb er ihm 1812: „Tod ist die höchste Verherrlichung, zu der der Mensch im Leben kommt usw., so hat dies für mich keinen Sinn; und wenn Du weiter sagst: Magnetischer Schlaf, Epilepsie (die scheußliche fallende Sucht), Katalapsie, Verzüdung, Wahnsinn, Siderismus . . . all dies sind Zustände, durch die der Mensch dem Geist der Natur, einem Allgemeinleben, dem Leben der Geister und Gestirne näher kommt, befreundeter wird, so ist mir dies ein Abscheu!“ Und so zieht er den Strich: „Da ich nicht annehme, daß Du einen Teil jener Sätze niedergeschrieben, bloß um mir zu imponieren, so haben wir so entgegengesetzte Richtungen genommen, daß ein wahrhafter Geistesverein zwischen uns nicht mehr möglich ist.“

Aber doch gab es eine Macht in Uhlands Leben, die ihn aus der egoistischen Einsamkeit seines Individuums heraus hob und, mystisch durch und durch, die Tageshelle seines Denkens mit den goldigen Nebeln des Glaubens und Ahnens umsäumte; die uns offenbart, daß das, was als kühler und trockener Verstand in die Erscheinung trat, in der Tiefe etwas anderes war: Gemüt, als das Ganze einer lebendigen, fühlend-denkenden Persönlichkeit. Es ist das Verhältnis Uhlands zum deutschen Volke.

Erst wenn sich uns dieses erschließt, begreifen wir die Kargheit in den Äußerungen seines persönlichen Lebens. Was klebt seinen Prinzen von Homburg, Grillparzer seine Könige Alfons von Spanien und Ottokar von Böhmen, Hebbel den jungen Bayernherzog Albrecht erleben läßt, das übt Uhland mit harter Konsequenz an seiner bescheidenen Stelle: wer Führer des Volkes, Inbegriff eines Allgemeinen sein will, muß auf Eigenleben, auf die Genüsse oder

Qualen der Sinne und des Gefühls verzichten. Daher die an Gewöhnlichkeit streifende Schlichtheit von Uhlands Leben. Der Pflichtgedanke beherrscht es durchaus. Nichts was den Menschen an sich, den Privatmann aufwühlte, nichts was ihn hemmte oder aus der geraden Bahn riße. Es gibt bei ihm keine trübende Irrung sinnlicher Leidenschaft, kein Abschweifen geistiger Schwärmerei, kein hinreißendes Temperament. Ja, diesem Menschen scheint sogar die Glut liebender Hingebung versagt gewesen zu sein. Ein paarmal verzeichnet er Äußerungen des Wohlgefallens an jungen Mädchen, ohne daß sein Gefühl den Damm verstandesmäßiger Buchung überflutete, und das Verhältniß zu seiner Frau war mehr herzliche Kameradschaft als leidenschaftliche Liebe. So wird denn im ganzen wohl zutreffen, was er ehrlich bekennt in dem Sonett „Entschuldigung“:

Was ich in Liedern manchesmal berichte
Von Küßen in vertrauter Abendstunde,
Von der Umarmung wonnevollem Bunde,
Ach! Traum ist, leider alles und Gedichte.

So räumt er denn auch die Steine, die ihm das Schicksal in den Weg legt, stillschweigend auf die Seite oder umgeht sie, wo jenes nicht möglich ist. Er bäumt sich nicht gegen sie auf. Dem Wunsch des Vaters gefügig, studiert er die Rechte und übt, trotzdem ihn die Wunderwelt deutscher Sage und Dichtung mit den Tönen eines Zauberhornes lockt, dem ihn unangenehmen Advokatenberuf jahrelang und ohne Murren in Stuttgart aus, bis ihm die Professur in Tübingen verliehen wurde. Keine Frage, der Privatmann Uhland ist ein ganz unromantischer Philister.

Was Großes, Bewegendes in sein Leben eintrat, das kam vom Volke. Wo das Volk war, da blühte sein Gemüt auf wie eine Knospe im Frühling. Dem Volk stand er gegenüber wie einer Gottheit, mit Liebe und Ehrfurcht. Ihm galt sein Fühlen und Denken Tag und Nacht. Ihm gab er alles hin: seine Arbeit, seine Stellung, sein Glück; er wäre bereit gewesen, ihm auch sein Leben zu opfern. Und nur von ihm wollte er empfangen, was seinem Dasein Inhalt und Wert verlieh. In die entscheidenden Jahre seiner Knabenzeit fällt die Wiedererweckung der mittelalterlichen Herrlichkeit durch die Romantik. Von früh auf muß er begierig auf die neuen Töne gehorcht haben. 1807 singt er:

Als Knabe stieg ich in die Hallen
 Verlassner Burgen oft hinan;
 Durch alte Städte tät ich wallen,
 Und sah die hohen Münster an.
 Da war es, daß mit stillem Mahnen
 Der Geist der Vorwelt bei mir stand,
 Da ließ er frühe schon mich ahnen,
 Was später ich in Büchern fand.

Schon der Achtzehnjährige erwirbt bei der Versteigerung von Herders Bibliothek das Heldenbuch. Der Rechtswissenschaft galt sein Brotstudium; der germanischen, vor allem der deutschen Vorzeit gehörte seine Liebe, und sie trug ihm so reiche Früchte, daß der Herausgeber des Musenalmanachs, Leo von Seckendorff, nach seinen Beiträgen in dem Neunzehnjährigen ein Fachwissen voraussetzte, das Uhland dann in seiner Bescheidenheit von sich ablehnen mußte. Als sein Freund Rölle 1807 in Paris weilte, beschwor er ihn: „bei dem heiligen Mutternamen: Teutschland! gehn Sie in die Bibliotheken von Paris, suchen Sie hervor, was da vergraben liegt von Schätzen altdeutscher Poesie!“ Er erfüllte die Mahnung selber drei Jahre später: dem Manuskriptendepot der Pariser Bibliothek galt sein erster Besuch. Und später, neben seiner Tätigkeit als Advokat und als Politiker, vertiefte er seine Kenntniss des germanischen Altertums immer mehr, wie seine Schriften über Dichtung und Sage, vor allem das Büchlein über Walther von der Vogelweide (1822), bezeugen, und später die Sammlung der Volkslieder (1844/5).

Wenn diese seine Erforschung der altdeutschen Bildung immer wieder Hemmungen erfuhr und es ihm nur drei Jahre vergönnt war, an der Tübinger Universität seine Wissenschaft zu lehren, so war an diesen Einschränkungen wieder seine Liebe zum Volke schuld. Denn ihm genügte das gelehrte Interesse für deutsches Volkstum nicht; es sollte in all seiner Herrlichkeit und Größe aus dem Grabe wieder aufsteigen und ins tätige Leben treten. Und dafür galt sein Kampf als Politiker. Politik war ihm Herzenssache, nicht Amt oder Wissenschaft. Als man ihm 1848 wieder einen Sitz in der Kammer antrug, begründete er seine Ablehnung damit, daß Politik, Staatsrecht, Rechts- und Staatskunde nie seine Lebensaufgabe gewesen seien, daß er nur als Freiwilliger, als Bürger, als einer aus dem Volke mit angetreten sei. Innerhalb der württembergischen Politik war er überzeugter Demokrat. Unererschrocken hat er als Mitglied der Kammer den Kampf für die Volksrechte geführt gegen die Vor-

rechte und Übergriffe des Thrones. Keine Lockungen und Vorteile, auch wohlverdiente und harmlose, konnten ihn zum Fürstendiener machen. Als ihm 1853 fast gleichzeitig der preußische Orden Pour le mérite und der bayrische Maximiliansorden angeboten wurden, lehnte er beide ab. Sein demokratisches Selbstbewußtsein war das des freien deutschen Mannes in Altertum und Mittelalter. Seine Vorstellung des deutschen Kaisers die des alten gewählten Volkskönigs. Darum kämpfte er im Frankfurter Parlament gegen das beabsichtigte Erbkaisertum, und wenn man ihm einwarf: „Was vermag der einzelne Mann ohne Hausmacht, ohne dynastischen Glanz?“ so entgegnete er: das Vertrauen des ganzen Volkes solle seine Hausmacht sein. Dabei war auch seine Stellung in dem Verhältniß zwischen Reich und Einzelstaat durchaus durch die Überlieferung des Mittelalters bestimmt. Er fühlte sich zuerst als Süddeutschen, als Schwaben; 1816 schrieb er an Varnhagen von Ense: nicht von oben herab, durch Kongresse und Bundestage könne Deutschland gesunden, sondern erst wenn jeder Volksstamm zum Selbstgeföhle erwacht und zu seiner Begründung gelangt sein werde, werde hieraus auch die Kraft des Ganzen hervorgehen. Als Schwabe ging er ins Frankfurter Parlament, und als Süddeutscher nahm er dort seine Stellung gegen Preußen und für Österreich.

Und endlich: aus seiner tiefen Liebe zum alten deutschen Volkstum und zum deutschen Lande ist auch seine Dichtung hervorgewachsen. Sein Ideal war eine Wiedererweckung derjenigen Poesie, die in der deutschen Vorzeit geblüht hatte. „O, daß erschiene die Zeit,“ ruft der Zwanzigjährige aus, „da zwischen den sonnigen Bergen der alten und neuen deutschen Poesie, zwischen denen das Zeitalter der Unpoesie wie eine tiefe Kluft hinabdämmert, eine befreundende Brücke geschlagen und darauf ein frohes Hin- und Herwandeln lebendig würde!“ Aus seiner eigenen Natur und aus dem Studium der alten Literatur hatte er sich eine bestimmte Vorstellung dieser deutschen Dichtung gebildet. Er wußte in seiner Ehrlichkeit und Klarheit genau, was ihn von der eigentlichen Romantik schied: der Mangel an kühner Genialität in Erfindung und Formkraft, aber auch der Vorzug größerer Innigkeit. „Das rege glänzende Spiel der Phantasie“, das er an Kerner bewunderte, vermißte er bei sich; dafür fand er bei sich die Poesie „in den dunklern Regungen des Gemüths, dem verhüllten Herzensschlag. Meine Art zu dichten ist mehr Sache der Stimmung“. Daher sprach er sich in entschiedenem

Worten gegen die hohle Nachahmung von Schillers pathetisch-philosophischer Jugendsdichtung, gegen alle bloße Reflexionsdichtung und gegen die Geistreichigkeit der Bildersprache aus.

In diesem Vorwalten des Gemütvollen und Innigen über das Phantastische und Geistreiche wußte er sich eins mit der Seele des deutschen Volkes. Denn ihr Kern hieß ihm tiefses Gemüt, schlichte Einfachheit, und diese in seinen Dichtungen auszudrücken, war sein höchstes Ziel. In einem aufschlußreichen Briefe grenzt er 1812 seine Poesie gegen die romanisierende des Grafen Voeben (Isidorus Orientalis) ab: „Mein Streben geht dahin, mich immer fester in ursprüngliche deutsche Art und Kunst einzuwurzeln, der wir leider so lange entfremdet waren; Ihre Poesie ist dem Süden zugewendet. . . . Mir kam es diesem nach zu, in Bild, Form und Wort mich der größten Einfachheit zu befleißigen, sollte sie mir auch den Vorwurf der Trockenheit zuziehen, die einheimischen Weisen zu gebrauchen, vaterländischer Natur und Sitte anzuhängen, mir unsere ältere Poesie, und zwar unter dieser wieder die wahrhaft deutsche, zum Vorbild zu nehmen. . . . Gemüt ist das Element der deutschen Poesie. . . . Das Gemüt aber liebt die unmittelbarsten Laute und weiß das einfachste Wort zu beleben. . . . Es ist ein treffliches altes Sprichwort: Schlicht Wort und gut Gemüt Ist das echte deutsche Lied.“

Mit dieser Grundauffassung von dem Wesen der Poesie hängt Art und Rhythmus von Uhlands lyrischem Schaffen zusammen. Sein Schwergewicht fällt in die Jugend, wo das Gemüt am kräftigsten blüht. Die Jahre 1804—1816 sind die reichsten gewesen: 1804 entstanden u. a. „Die sterbenden Helden“ und „Der blinde König“. 1805: „Die Nonne“; „Der König auf dem Turme“; „Die Kapelle“; „Das Schloß am Meere“; „Schäfers Sonntagsglied“. 1806: „Des Knaben Verglied“. 1807: „Lebewohl“. 1808: „Klein Roland“. 1809: „Des Goldschmieds Töchterlein“; „Der gute Kamerad“; „Der Wirtin Töchterlein“. 1810: „Tells Platte“; „Märznacht“; „Graf Richard Ohnesucht“. 1811: „Roland Schildträger“; „Einfuhr“; „Der weiße Hirsch“. 1812: „König Karls Meerfahrt“; „Frühlingsruhe“; „Frühlingsahnung“; „Frühlingsglaube“; „Taillefer“. 1814: „Nehlsuppenlied“; „Unstern“; „Des Sängers Fluch“; „Der blinde König“; „Schwäbische Kunde“. 1815: „Graf Eberhart der Rauschebart“. 1816: „Das alte gute Recht“ und andere politische Gedichte. Nach 1816 stockt der Quell merkbar und versiegt in den Jahren 1824, 1826, 1828, 1832 gänzlich. 1829 bringt u. a. „Vertran de Born“,

„Münsterfage“, „Ver Sacrum“ und „Tells Tod“. 1834: „Die versunkene Krone“ und „Das Glück von Edenhall“. Nach diesem letzten Anschwellen folgt dann ein fast gänzlichcs Schweigen. Aber Uhland geriet darum doch nicht in Vergessenheit. Seine Gedichte, die 1815 bei Cotta erschienen waren, nachdem der Dichter an mehreren Orten damit hatte hausieren müssen, wanderten in Tausenden von Exemplaren immer aufs neue in das Herz des Volkes.

Denn sie sind aus ihm gesungen. Uhland meidet in Inhalt und Form seiner Gedichte die labyrinthischen Wege romantischer Exzentrität. Sie wenden sich niemals an die Spitzen des Volkes, um ihre verwöhnten Ansprüche an Witz und Phantasie zu befriedigen, sondern sie sind für die breite Masse bestimmt und für Verständnis und Gemüt des Durchschnitts. Aus den Liedern des Volkes, seinen Sagen und Märchen weiß er, was dieses liebt, und da er selber in und mit dem Volke fühlt, so wählt er seine Stoffe danach. Von ihm selber gilt, was er von den Sängern sagt:

Sie singen von Lenz und Liebe, von sel'ger goldner Zeit.
 Von Freiheit, Männerwürde, von Treu' und Heiligkeit;
 Sie singen von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt,
 Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt.

Wer hat die besondere Stimmung des deutschen Frühlings so zart und tief besungen wie Uhland in seinen „Frühlingsliedern“, vor allem in dem wunderbaren: „Die linden Lüfte sind erwacht?“. Seinen Liebesliedern freilich mangelt die innerlich drängende Glut, die denen Mörikes eigen ist. Sie wühlen nicht in den unsagbaren Tiefen des Sinnlichen und schwingen sich nicht in die Wonnen himmlischer Entrücktheit hinauf. Sie treiben auch nicht, wie Heines Liebeslieder, ein süß-schmerzliches Spiel mit dem Gefühle. Sie bewegen sich mehr auf der Mittellinie bürgerlich geregelten Gefühls. Die Liebste heißt „trautes Kind“, „holdes Kind“, „Liebchen“, „Süße“. Sie hat „blaue, traute Augen“ und ein Röslein an ihre Brust gesteckt, einen neckischen Sinn und ein treues Gemüt. Wo er einmal überschlagende Leidenschaft zu schildern unternimmt, gerät er leicht ins Geistreiche und für ihn Unglaubhafte, wie in „Seliger Tod“:

Gestorben war ich
 Vor Liebeswonne:
 Begraben lag ich
 In ihren Armen;

Erwecket ward ich
 Von ihren Küssen;
 Den Himmel sah ich
 In ihren Augen.

Auch Uhland singt von Freiheit und Männerwürde, Treu' und Heiligkeit. Derselbe Dichter, der in seinen Frühlingsliedern den leis verwehten Hauch auffängt, findet in seinen politischen Gedichten das Manneswort kräftigen Bornes und unbeugsamen Mutes gegenüber dem Throne. Wie zittert die Erregung über Fürstenwillkür und das heilige Gefühl für des Volkes Recht aus jeder Zeile des „Nachrufes“, den Uhland am 7. und 8. Juni 1817 schrieb, als die Ständeversammlung bei der Beratung über die Verfassung nicht in den von der Regierung vorgelegten Entwurf eines Zweikammersystems (Adels- und Volkshaus) einwilligte und darum von König Wilhelm aufgelöst wurde:

Noch ist kein Fürst so hoch gefürstet,
 So auserwählt kein irdischer Mann,
 Daß, wenn die Welt nach Freiheit dürstet,
 Er sie mit Freiheit tränken kann,
 Daß er allein in seinen Händen
 Den Reichtum alles Rechtes hält,
 Um an die Völker auszuspenden
 So viel, so wenig ihm gefällt.

Es entspricht der keuschen Verhaltenheit von Uhlands Wesen und seiner Stellung zum Volke, daß er seine Gefühle gern andern in den Mund legt, irgendeinem Gliede der großen Gemeinschaft, in der er wirkt und lebt. Wenn Goethe „Jägers Nachtlied“ und „Schäfers Klagelied“ sang, so tat er es, weil seine Gefühle in der Atmosphäre jener Berufe am stärksten wirkten. Im Gedichte selber wird dann das Wesen des Berufes charakterisiert. Der Dichter spielt also eine Rolle, weil er so am wirksamsten sich selber aussprechen kann. Man kann von Rollenlyrik im eigentlichen Sinne sprechen. Auch bei Uhland gibt es solche Beispiele eigentlicher Rollenlyrik. So „Mönch und Schäfer“, „Gesang der Nonnen“, „Jägerlied“. In andern aber ist die Beziehung zu einem Berufsgebiet nur im Titel angedeutet. Fehlte er, so würde es niemand einfallen, den Inhalt des Gedichtes nicht aus der Seele des Menschen Ludwig Uhland herausströmen zu lassen. So ist in „Schäfers Sonntagslied“ („Das ist der Tag des Herrn“) die Stimmung heiliger Sonntagsmorgensandacht, in des „Hirten Winterlied“ („O Winter, schlimmer Win-

ter“) der Gegensatz zwischen dem abschließenden Winter und dem befreienden Sommer als allgemein menschliches Erlebnis dargestellt. Sie sind Rollenlyrik im uneigentlichen Sinn.

Die Rollengedichte bilden die Brücke von der eigentlichen Lyrik zur Balladen- und Romanzendichtung. Uhland selber deutet den Übergang und zugleich die freie Grenze zwischen beiden an. Er stellt „Den König auf dem Turme“ unter die Lieder: Der alte König steht abends auf dem Turme und schaut über das beruhigte, eindämmernde Land. Den ganzen Tag, das ganze Leben hat er für die andern gesorgt. Nun bricht die Sehnsucht nach Ruhe übermächtig aus ihm hervor. Das Stimmungsmotiv ist also dasselbe wie in Wanderers Nachtliedern von Goethe. Aber verschieden ist die äußere Situation. Uhland stellt seinen Ruhebedürftigen in eine episch-geschichtliche Szenerie hinein: Die Burg inmitten der Landschaft. Der Sternenhimmel. Der Saal mit den Siegeswaffen. Keine Frage, es ist ein lyrisches Gedicht; denn das ganze Leben und Wirken des Königs ist nur der Stoff, der die Glut der Stimmung nähren muß. Das Gedicht nur Situation, nicht Handlung.

Dagegen steht das Gedicht „Die Nonne“ unter den „Balladen und Romanzen“. Die Nonne geht im Klostergarten. Ihr Buhle ist gestorben. Sie freut sich, daß sie ihn nun wieder lieben darf: „Engel darf ich lieben.“ Sie tritt zum Marienbild und sinkt vor ihm nieder und liegt da, bis ihre Augenlider im Tode zufallen. Auch dieses Gedicht ist ganz in Stimmung getaucht. Aber das Leben bleibt nicht in ihr gebannt, sondern ringt sich aus ihr empor und schreitet weiter. Das Schicksal der Nonne schließt der Tod ab. Der Dichter gibt Handlung, nicht nur Situation. Ähnlich „Die sterbenden Helden“, die ebenfalls unter den Balladen stehen. Zuerst kurze Schilderung der Situation: Eine Schlacht zwischen Dänen und Schweden. Die Schweden werden zurückgedrängt. Ein Gespräch hebt an zwischen zwei sterbenden Helden, dem jungen Ewen und dem greisen Alf. Die Klagen des Jünglings beschwichtigt der Greis durch den Ausblick auf Walhalla, wo an Odins Tisch die gefallenen Helden zechen. Breit lebt sich in den Reden der beiden der Stimmungsgehalt der Situation aus. Aber in ihrem Heldentode für das Vaterland bricht das Epische durch, und die letzte Vision des sterbenden Alf verkündet den Sieg über die Feinde.

Die eigentlichen Balladen Uhlands zerfallen nach der psychologischen Natur des Stoffes in zwei Gruppen, deren Abgrenzung

im allgemeinen dem Unterschied zwischen Märchen und Sage entspricht. In den einen schwebt der Vorgang in der Luft und bleibt geschichtlich völlig unbestimmt. Der Konflikt ist rein typisch, allgemein menschlich gefaßt. Bei den andern ist das Geschehen an Ort und Zeit gebunden; die Personen sind geschichtlich bestimmt und tragen Namen.

Ein Beispiel der ersten Art ist „Des Sängers Fluch“, wo schon der Anfang: „Es stand in alten Zeiten“ auf das Märchenhaft-Unbestimmte der Situation deutet. „Der blinde König“ steht zwischen der ersten und der zweiten Gruppe. Hier hat Uhland einen geschichtlich bestimmten Stoff in das Zwielicht des Märchenhaften gerückt. Seine Quelle war eine Erzählung des Sago Grammaticus. Bei diesem ist der blinde König der Dänenherrscher Wermund; sein Sohn heißt Uffo. Dieser hat mit dem Sohn des Sachsenkönigs um das Reich zu kämpfen. Früher stumm und stumpfen Sinnes, wacht er plötzlich, wie die Herausforderung des Sachsen kommt, aus seinem Schlummer auf. Kein Panzer ist für seine breite Brust weit genug. Kein Schwert genügt seiner Faust, so daß der König schließlich sein scharfes Schwert Skrep, das er vergraben hatte, herbringen lassen muß. Der Zweikampf findet auf einer Insel im Eiderfluß statt. Auf beiden Seiten stehen die feindlichen Heere, der Dänenkönig zuäusserst auf der Brücke, bereit, sich in den Fluß zu stürzen, wenn Uffo besiegt würde. Der Sachsenprinz hat zum Kampfe noch einen riesenstarken Knecht („insignis viribus athleta“) mitgenommen. Uffo erschlägt zuerst diesen und dann den Königssohn. Und beidemale erkennt sein Vater an dem Klang des Schwertes den Schlag seines Sohnes.

Uhland hat alles Geschichtlich-Bestimmte der Vorlage beseitigt und nur durch Bezeichnungen wie „nordische Fechter“, Skalden und den Namen Gunild mehr die Stimmung des nordischen Altertums zu erregen gesucht. Ihm war es nur um die Herausarbeitung des allgemein menschlichen Konfliktes zu tun: einem hilflosen Greis steht in seiner höchsten Not sein junger Sohn bei. So kämpft man bei ihm nicht um das Reich, sondern um die Tochter. Der Königssohn hat nicht mit den feindlichen Prinzen, sondern mit einem Räuber zu streiten, dessen Gestalt augenscheinlich aus dem Begleiter des Sachsenprinzen hervorgewachsen ist („Der Räuber groß und wild“; „O Sohn, der Feind ist riesenstark“). Der Fluß ist zum Meere geworden, das in die Stimmungssphäre des Nordens besser paßt.

Aber das dankbare Motiv von dem am Ufer stehenden König, der bereit ist, sich ins Wasser zu stürzen („Und fällst du, so verschlinge die Flut mich armen Greis!“), sowie das von dem Klang des Schwer-
tes hat Uhland sich nicht entgehen lassen. Keine Frage, der Vorgang hat in seinem Gedicht an individueller Bestimmtheit verloren. Er tritt uns bei Sago ursprünglicher, wilder entgegen. Bei Uhland ist er gemildert, „idealisiert“. „Im edeln Gedichte“, schrieb er einmal, „soll alles edel sein. . . Das Leben wie es ist, ist nicht edel, aber es muß aufgefaßt werden in einem edeln Gemüte und dargestellt sein mit edelm Geiste. Das zeigt die Volkspoesie.“ Das Allgemein-
Menschliche tritt durch diese veredelnde Vereinfachung sehr stark in dem Gedichte hervor, vor allem in dem Schlußbilde: der König zwischen Sohn und Tochter, der Greis zwischen dem Retter und der Geretteten.

Die meisten Balladen Uhlands sind örtlich und zeitlich bestimmt. So „Bertran de Born“, „Graf Eberhart der Raufschabart“, „Saillefer“, die Rolandsballaden. Die Art der Formung des Stoffes ist aber auch hier die gleiche typisierende. So hat er in Bertran de Born die geschichtliche Gestalt des Troubadours aller bloß individuellen Züge entkleidet. In seiner Quelle — Diez' Leben und Werke der Troubadours (1829) — fand er ein farbenreiches, mit vielen Einzelheiten ausgestattetes Bild des Sängers. Bertran lebte um 1190, war Baron von Perigord, Herr des Schlosses Hautefort. In dem Streit der Söhne Heinrichs II. von England untereinander und gegen ihren Vater nahm er Partei für den Sohn Heinrich gegen dessen Bruder Richard Löwenherz. Als der Vater gegen Heinrich auszog, um ihn zum Frieden mit Richard zu zwingen, erkrankte Heinrich an einem Fieber in dem Schlosse Martel. Er flehte seinen Vater um Vergebung und bat ihn, an sein Sterbelager zu kommen. Der König, von seinen Freunden vor Verrat gewarnt, sandte ihm nur seinen Ring als Zeichen seiner Verzeihung. Da ließ sich Heinrich, nachdem er seine Sünden bekannt, in einem härenen Hemd und mit einem Strick um den Hals, auf eine Streu von Asche legen und starb. Bertran beklagte seinen Tod in einem schönen Lied. Bald darauf wurde sein Schloß gebrochen und er gefangengenommen. Vor Heinrich II. geführt, wurde er von diesem übel empfangen. „Bertran, Bertran,“ sagte er, „Ihr habt Euch einmal gerühmt, daß Ihr nicht die Hälfte Eures Verstandes nötig hättet; jetzt aber scheint er Euch ganz not zu tun.“ „Herr,“ versetzte Bertran, „es ist wahr, daß ich

dieß gesagt habe, und ich habe Euch damit die Wahrheit gesagt, allein nun habe ich ihn nicht mehr.“ „Wieso?“ fragte der König. „Herr,“ versetzte Bertran, „an dem Tage, wo Euer Sohn starb, verlor ich Verstand und Bewußtsein.“ Der König gab ihm darauf seine Besigungen und seine Freiheit zurück. Außerdem berichtet Diez noch von einem Verhältnis Bertrans zu Mathilde, der Tochter Heinrichs II., der Gattin Herzog Heinrichs des Löwen. Er war ein wilder, händelsüchtiger Geselle, der den erlahmenden Kampfeszeifer seines Herrn immer wieder durch heftigste Sirventes („Dienstlieder“) aufstachelte. Der einzig menschlich schöne Zug an ihm ist die Treue gegen Heinrich.

Und dieser Zug mag Uhland, der in seinen beiden Dramen die Treue so rührend besungen, zuerst zu dem Stoffe hingezogen haben: der Sänger und Ritter, seinem Herrn treu ergeben, für ihn leidend. So rückt er dieses Motiv in die Mitte und stellt es an der wirksamen Situation dar, wie der gefesselte Troubadour vor den König geführt wird und sich das wichtige Gespräch abspielt. Von allem Häßlichen, Zänkischen reinigt er Bertrans Charakter. Auch seine „zornigen Schlachtgesänge“ scheinen berechtigt zu sein. Um sein Verhältnis zu Heinrich noch rührender zu machen, läßt er diesen Seite an Seite mit seinem Lehensmann kämpfen, an einem Pfeile vor Montforts Tor fallen und in den Armen Bertrans im Fluche des Vaters sterben. Das Verhältnis zu Mathilde, das bei Diez nur als konventioneller Minnedienst erscheint, ist gesteigert und tritt nach dem Gesetz der Symmetrie dem Verhältnis zu Heinrich zur Seite. Die Gestalt Bertrans wächst, wenn ihm „zu Liebe Königsfinder trugen ihres Vaters Zorn“. Die nähere Begründung des Gegensatzes zwischen Kindern und Vater überläßt Uhland, nach dem Vorbild der Volksballade, unserer Phantasie. So tritt aus dem Stoffe das Reinmenschliche idealisiert hervor. Der geschichtliche Vorgang ist vereinfacht, ohne daß er, wie in dem „Blinden König“ fast zur Unkenntlichkeit verallgemeinert wäre. Uhland hat den Namen des Helden beibehalten und geographische Begriffe genannt: Autafort (= Hautefort, das im trochäischen Versmaß häßlich geklungen hätte), Perigord und Ventadorn. Martel hat er durch das sprechendere Montfort ersetzt.

Diese typisierende Behandlung der Stoffe hat seine Balladen dem Verständnis des Volkes nahegerückt. Aber er mußte sie doch gelegentlich mit dem Opfer der tieferen Wahrheit bezahlen. Das mensch-

liche Geschehen wickelt sich manchmal gar zu einfach ab, und seine Gestalten von Königen, Sängern, Rittern, die ganze Kulturwelt des Mittelalters, gerät hie und da ins Konventionelle, Flache, Kindliche. Der König ist bei ihm eigentlich immer der Herrscher des Märchenbuchs: er trägt eine Krone auf dem Kopfe und einen Purpurmantel um die Schultern, wie es in dem „Schloß am Meere“ heißt:

Sahest du oben gehen
Den König und sein Gemahl?
Der roten Mäntel Wehen,
Der goldnen Kronen Strahl?

In der Formgebung sind die rein lyrischen Gedichte ursprünglicher als die Balladen. Eine solche organische Einheit von Inhalt und Form, wie sie Uhland in dem Frühlingsliede „Die linden Lüfte sind erwacht“ erreicht hat, findet sich in keiner Ballade. Nirgends wächst da das Strophengebilde aus dem Stimmungsgehalt des Stoffes heraus. Seine Strophenformen sind einfach-volkstümlich. Mit Glück hat er die Nibelungenstrophe erneuert (mit Angleichung der vierten Zeile nach der Zahl der Takte an die drei ersten), so in des „Sängers Fluch“. Aber auch romanische Formen, wie Sonett und Glosse, bildet er geschickt nach. Die taktische Gestaltung seiner Verse hält mit edelm Maß die Mitte zwischen der an den Alten geschulten klassischen Verstechnik mit ihrem strengen Wechsel von Hebung und Senkung und der freieren, nur die Hebungen bezeichnenden germanischen Versbildung. Er belebt etwa den steifen Gang der Jamben durch einen eingestreuten Anapäst:

Es stand in alten Zeiten ein Schloß, so hoch und hehr,
Weit glänzt es über die Lande bis an das blaue Meer.

Er zählt auch individualisierend nur die Hebungen:

Hast du das Schloß gesehen,
Das hohe Schloß am Meer?
Goldnen und rosig wehen
Die Wolken drüber her.
Es möchte sich niederneigen
In die spiegelklare Flut;
Es möchte streben und steigen
In der Abendwolken Glut.

Seine Sprache ist einfach und von edler Schönheit. Alles Geheimnisvolle, Dunkle und Verworrene liegt ihm fern. Er ist zu verständig, um dämonisch zu sein. Durch sparsame Einstreuung von verschollenen guten Wörtern gibt er seinem Stil gelegentlich ein

altertümliches Gepräge. Er sagt: „Die Gute, die ich meine (= liebe)“ in: „Maiflage“. „Einen bessern findst du nit“ („Der gute Kamerad“). „Vierfältig Tuch zur Wat (= Gewand)“ („Klein Roland“).

Uhlands Lyrik ist keine bezaubernde romantische Wunderblume mit phantastischen Blättern und berauschendem Duft. Sie ist eine Blume, wie sie überall in Deutschland im Frühling auf den Wiesen wächst. Es war das Gefühl tiefer Treue gegen sein Volk, das ihn so singen hieß. Und das Volk hat es ihm gelohnt. Vor der Zeit ist Uhlands Dichten versiegt, wie er selber es schon 1812 prophezeit:

Singst du nicht dein ganzes Leben,
Sing doch in der Jugend Drang!
Nur im Blütenmond erheben
Nachtigallen ihren Sang.

Seine Gedichte füllen einen mäßigen Band. Aber es gibt kaum einen deutschen Dichter, von dem, im Verhältnis zu dem Umfange seines Werkes, so viele Gedichte Gemeingut geworden sind, wie von Uhland.

Wenn man Uhlands Schaffen die dichterisch-wissenschaftliche Fassung des schwäbischen, weiterhin des deutsch-germanischen Wesens nennen kann, so scheint in seinem Freunde Justinus Kerner (1786—1862) schwäbische Natur lebendige Person geworden zu sein. Der Stoff ist bei beiden der gleiche. Aber wie unendlich verschieden, was beide als Menschen, Denker und Dichter daraus gemacht!

Schon das Äußere zeigt den denkbar größten Gegensatz: Uhland klein, schwächlig; sein Gesicht verschlossen, hausbacken, verständig. Kerner groß und dick, sein Gesicht offen, voll, strahlend, gutmütig. Ebenso das Bild der geistigen Persönlichkeiten. Uhland geradlinig fast wie ein Lineal. Kerner eine phantastisch verschlungene Arabeske.

Wer das „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit“ (1849) liest, staunt immer wieder über die Fülle barocker Gestalten und Vorfälle, die sich durch Kerners Leben schlingen. Wie wundervoll etwa die Gestalt des Professors Mayer, der, wie die Franzosen kommen, den Schlüssel zur Speisekammer in die Wasserkufe wirft und ins Ramin hinaufsteigt, um nicht als Geißel verschleppt zu werden! Oder der dicke Brunnenmacher Rämpf, der sich vor dem Mittagessen als Voressen einen halben Kalbschlegel oder eine Platte voll Würste samt dem entsprechenden Quantum Wein oder Bier zuführt! Oder der dünne Perückenmacher Fribolin, der in seinem eng anliegenden weißen gestrickten Wämischen, gleichen Beinkleidern und Strümpfen wie ein lichter Sonnensaden pfeilschnell durch die Gassen schießt! Wie köst-

lich, aber auch ergreifend all das Erleben des Knaben in Ludwigsburg, Maulbronn und Heilbronn! Als Kerner 1809 durch Deutschland reiste, schrieb er Uhland: „Dann hab' ich noch solche Dinge erlebt, die ich Dir aus Urger, weil Du sie für erdichtet halten würdest, nicht schreibe . . ., so sonderbar, daß ich mich oft, bei Gott! recht mit Anstrengung besinne, ob nicht alles ein Traum ist.“ Wenn je einer, so besaß Kerner den Blick für das Seltsame, Phantastische, Kuriose, weil er selber durch und durch genial war. Ein Teil der aus dem Formlosen reich und ursprünglich schaffenden Natur, die durch immer neue Einfälle verblüfft.

Zu der Natur hat er denn auch ein besonders inniges Verhältnis. Um die Reinheit der Natur zu erhalten, hat er die Erfindungen der Verkehrstechnik — Dampfer, Dampfwagen und Luftschiff — verwünscht („Im Grase“). In seiner „Lezten Bitte“ wünscht er in Waldeinsamkeit, ferne von den Menschen, begraben zu werden, „Wann funkeln durchs Gezweig die Abendsterne“.

Dann aber geht und laßt das Grab in Ruh!
 Verborgen und vergessen werd' die Stätte!
 Efeu und Moos deck' ganz den Hügel zu,
 Und nur das wunde Reh find' ihn zum Bette.

So will er gleichsam in den Mutter Schoß der Natur zurückkehren, ein Teil des Waldlebens werden. Seine Sinne trinken nicht nur die äußeren Reize der Welt: die weite Bläue des Himmels, die goldnen Wolken, den grünen Schmelz der Bäume, die satten Farben der Blumen, den Gesang der Vögel und das Brausen des Sturms. Sein Verstand vergleicht nicht nur die ragende Tanne mit der geschmeidigen Rebe und stellt ihre Bedeutung für das Menschenleben fest („Preis der Tanne“). Seine Seele taucht auch tief unter in das rätselvolle Innere der Natur, die für den Arzt auch das Menschenleben umschließt. Sie lebt in dem Herzen der Welt, sie verspürt seine Pulsschläge, sie fühlt seine Störungen und Zuckungen. Er wußte das und hielt sich für auserwählt, das Innere der Welt zu deuten. Als der Knabe in seine Entwicklungsjahre kam, befiel ihn eine schwere Erkrankung der Magenerven. Er vermochte die Speisen nicht mehr bei sich zu behalten und magerte immer mehr ab. Die Kuren, die die Ärzte verordneten, schienen das Übel nur zu verschlimmern. Da geriet er durch Zufall dem Magnetiseur Gmelin von Heilbronn in die Hände, und dieser behandelte ihn, indem er ihm fest ins Auge schaute, ihn vom Kopf bis in die Magengegend

bestrich und ihm mehrmals die Herzgrube behauchte. Nun setzte die Genesung ein. Zugleich war aber auch die Seele des Empfänglichen in wunderbaren Verkehr mit den inneren Mächten des Lebens gesetzt und ihre Zauberkräfte geweckt. Er selbst erzählt in seinem „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit“: „Bei meinem damals ohnedies vorherrschenden Gemütsleben hatte jene magnetische Manipulation, so kurz sie auch war, ein magnetisches Leben in mir erweckt, das mir von dort an jene weissagenden Träume und Ahnungen gab und in mir später selbst eine Vorliebe für die Erscheinungen des Nachtlebens der Natur, für Magnetismus und Pneumatologie schuf.“ Die Gabe weissagender Träume stellte sich ein. Er trat in Verkehr mit Geistern und Gespenstern, an deren Existenz er in einer wunderlichen Mischung von kindlichem Vertrauen und ironischer Aberlegenheit glaubte. Die Gabe, durch Magnetisieren zu heilen, schuf später, als er 1819 Oberamtsarzt in Weinsberg geworden war, seinen Ruhm. Da hat er von 1826 bis 1829 die in ihren Nerven völlig zerrüttete Kaufmannsfrau Friederike Hauffe aus Prevorst, einem Dorfe im Oberamt Marbach, behandelt. Er zeichnete die seltsamen Visionen dieser „Seherin von Prevorst“ als Offenbarungen aus dem Reiche der Abgeschiedenen auf.

So ist Kerner, wo Uhland nur durch das stofflich-wissenschaftliche Interesse der Altertumsforschung mit der Romantik verbunden ist, mit ihrem innersten irrationalen Wesen verwachsen. Seine Gabe zu magnetisieren, prophetische Träume zu deuten und durch seine Willenskraft Teile der körperlichen Welt zu verändern, erinnert an Novalis' magischen Idealismus, seine Originalität an Brentano und Arnim. Nur daß das Romantische bei ihm mit einer gehörigen Dosis schwäbischer Gemütlichkeit versetzt ist. Seine Geister tragen gleichsam eine Zipselmütze. Seiner Mystik fehlt die Spannung und Überspannung eines Novalis, das Dämonisch-Flackernde eines Brentano. Der Verkehr mit der Geisterwelt ist ihm zum täglichen Brote geworden. Wohl singt er einmal:

Schmerz ist der Grundton der Natur;
 Schmerz des Waldes rauschend Singen,
 Schmerz — des Baches murmelnd Springen,
 Und am meist aus Menschen Scherz
 Tönt als Grundton Schmerz, nur Schmerz.

Das klingt trübe. Aber wenn man die Gesamtheit seines Lebens und Schaffens betrachtet, so weht der Grundton Schmerz durch sie hin nur

etwa wie das Seufzen der von Kerner so sehr geliebten Holzharfe über die anmutige und gemüthliche Landschaft Schwabens: er erhöht den Reiz der Stimmung. Wie unendlich weit steht dieser Trübsinn ab von der Zerrissenheit und Unseligkeit eines Byron oder Lenau! Was Kerner an den Rändern des Welt Schmerzes festhielt und ihm nur schauernde Blicke in die schwarze Tiefe gönnte, war der Reichtum seines Gemüthes.

In seinen Gedichten schüttet er ihn aus. Die Natur mit Gras und Baum, mit Fluß und Wind, mit Nacht und Tag, mit Tier und Mensch, spiegelt ihn. Dem täglichen Tun und Treiben gibt er Bedeutung. Wie Umland in poetisierter Hausbackenheit die Freuden der Mehlsuppe gepriesen, so scheut sich Kerner nicht, das Lob des Flachses und der Spindel zu singen. Näher an den Rand des Abgrundes, darin das Lebensgeheimnis dämmert, tritt er in seinen erzählenden Gedichten: etwa in den Balladen von den „Vier wahnfinnigen Brüdern“, die Gottes Zorn mit Wahnsinn geschlagen, weil die Wüstlinge einst eine Totenmesse (beim Absingen des Dies irae) gestört, oder von „Graf Olbertus von Calw“, der trüb von seinem üppigen Weibe geschieden, um in der Einsamkeit der Berge als Einsiedler zu leben, und der als abgeschiedener Geist, wie seine Frau sich wieder verheiratet, ihr den Ehering ins Hochzeitsglas wirft.

Und doch, wer würde aus diesen Gedichten schließen, daß Kerner wirklich an Gespenster geglaubt und daß sie ihm mehr als bloßes poetisches Motiv gewesen? Weht nicht aus Goethes „Braut von Korinth“ mehr Geisterschauer als aus allen Gedichten Kerners zusammen? Daran aber ist doch wohl eine künstlerische Schwäche schuld: er ist zu sehr im Stofflichen steckengeblieben.

Ein Stoff strömt erst dann den Atem des Lebens aus, wenn er nicht mehr als Stoff empfunden wird. Wenn des Dichters Persönlichkeit und Kunstschaffen ihm eine Seele eingoß, die ihm eine Gestalt schuf als lebendigen Kontur. In der „Braut von Korinth“ entströmt das Gespensterhafte dieser Form: dem Rhythmus, der Sprache, dem Strophenbau. Kerner aber hat es sich meist zu leicht gemacht. Es genügt doch nicht, eine Sage aufzugreifen, ihr ein ungefähr passendes Versmaß als bequemes Gewand überzuwerfen und dann Satz um Satz in ihm einhererschreiten zu lassen, wie er es z. B. im „Geiger von Gmünd.“ getan. Er stellt so Dichterisches, d. h. stofflich Dichterisches dar, aber er stellt es nicht dichterisch dar.

Da ist ihm der Reichtum seines Gemüthes zum Unheil gediehen.

Er verlockte ihn zu allzu leichtem Schaffen. Manchmal ist ihm ein Gedicht auf den ersten Wurf gelungen, wie das rauschende „Wanderlied“: „Wohlauf! noch getrunken den funkelnden Wein“, oder das wehmütige „Stirb, Lieb' und Freud'“ („Zu Augsburg steht ein hohes Haus“), die beide ihre Vertoner fanden und in den Lieder= schatz des Volkes übergingen. Am saubersten arbeitet er in der Regel, wo er sich begnügt, im lyrischen Epigramme zwischen Bild und Gegenstand einen Vergleich zu ziehen, so in der „Holzharse in der Ruine“:

In des Turms zerfallner Mauer
Tönet bei der Lüfte Gleiten
Mit halb halb zerrissnen Saiten
Eine Harse noch voll Trauer.

In zerfallner Körperhülle
Sitzt ein Herz, noch halb besaitet,
Oft ihm noch ein Lied entgleitet
Schmerzreich in der Nächte Stille.

Aber in längeren Gedichten, zumal in den Balladen, schlottert die Form um den Stoff, haucht sich da zu einer häßlichen Falte und enthüllt dort eine Blöße. Und so hat denn Uhland mit dem fargeren Gute seines Geistes doch viel stärker gewirkt, weil er es zusammenzuhalten wußte, indes Kerner das feintige wahllos ausschüttete, und weil er treu und behutsam bildete, wo Kerner seinen Reichtum wachsen ließ, der Natur gleich, wie er meinte.

Soviel Kerner von Uhland sich entfernt nach der Seite des Dämonischen, so weit stehen Gustav Schwab und Karl Mayer von ihm ab in der Richtung des Bürgerlich=Braven.

Gustav Schwab (1792—1850), der Sohn eines hochgeschätzten schwäbischen Schulmannes und Gelehrten, den Friedrich der Große einmal als Mitglied der Akademie nach Berlin ziehen wollte, hat ein geistig angeregtes und breites, aber wenig tiefes Leben geführt. Eine wohlbedachte Erziehung leitet ihn in die Normalspur höheren Bürgertums. Das Ansehen des Vaters und die Beziehungen der Familie öffnen ihm die Türen aller literarischen Notabilitäten, sogar die Goethes. Auf einer Bildungsreise nach dem Norden wird er mit Rückert und Chamisso, Fouqué und Schleiermacher befreundet. Aber am wohlsten fühlt er sich in Berlin im Hause des Literarhistorikers Franz Horn, dessen Bücher den nervenprickelnden Tee der romantischen Ästhetik in fünfmal abgebrühtem Aufguß servieren. Dann wird er selber ein Schulmann, der eine gründliche Liebe zum

klassischen Altertum, vor allem zu Horaz, mit strengkirchlichem Protestantismus und ehrenhafter Gesinnungstreue gegenüber dem angestammten Herrscherhause wohl zu vereinen weiß und im Nebenamt als Übersetzer, Redakteur (des poetischen Teils von Cottas Morgenblatt nach dem Tode von Wilhelm Hauff), Herausgeber des Musenalmanachs (mit Chamisso), Jugendschriftsteller („Die deutschen Volksbücher“ und „Die schönsten Sagen des klassischen Altertums“) und als Dichter tätig ist. Die Schule hat ihm denn auch gedankt, indem sie mehrere seiner Gedichte in den eisernen Bestand der Lesebücher aufnahm und ihm im Gedächtnis der Jugend zu dauerndem Ruhme verhalf.

Aber doch wohl eher wegen ihrer Gesinnungstüchtigkeit, ihrer Lehrhaftigkeit, ihres „romantischen“ Stoffes und ihrer leichtfaßlichen Darbietung, als wegen ihres hohen künstlerischen Wertes. Denn Schwab fehlt die Ursprünglichkeit des dichterischen Erlebnisses ganz und gar. Niemals gelangt seine seelische Entwicklung an den Punkt, wo sich das eigengewachsene Ich mit dem äußern Lauf der Dinge auseinanderzusetzen hat und aus dieser Auseinandersetzung ein Weltbild und eine Weltstimmung schafft. Die Wirklichkeit tritt ihm nicht als schöpfungsbereites Chaos, sondern als geformtes Leben entgegen. Er lebt nach und mit, er erlebt nicht und wird ein Schauer und Dichter aus zweiter Hand. Die Schulbildung, im weitesten Sinne des Wortes, ist ihm Stoff und Form seines Schaffens. Wo sein Blick auf der Natur weilt oder in die eigene Seele taucht, sieht er, was andere vor ihm gesehen, und spricht es in ihren Worten aus — nur matter, weil es Echo aus dem Dichterwald, nicht Hineinruf ist. Man hört z. B. romantischen Klang in einem seiner schönsten lyrischen Gedichte, „Das Wort der Liebe“, aber er tönt nicht aus des Herzens Tiefen:

O aller Berge Quellen,
Tönt mit herauschten Wellen
Vernehmlich durch die Luft,
O aller Täler Bäume,
Säuselt mir leise Träume,
Und sendet süßen Duft!

Es sollen alle Sinne
Der Freude werden inne,
Die heut mein Herz begehrt,
In allen Farben, Tönen
Lebe das Wort der Schönen,
Das mir im Geiste steht!

Er ist noch geschwächter als Kerner und zerdehnt die mageren Gedanken und Gefühle oft ganz unerträglich; denn er ist auch heller und nüchterner. Seine lyrischen Gedichte sind keine gemalten Fensterscheiben, die erst glänzen, wenn man ins Innere der Kirche getreten ist. Sie sind helles Glas, durch das man ungehindert von außen hindurchblicken kann — nicht in eine Kirche, sondern in eine Schulstube, wo die Bänke in Reihen stehen. Ordnung herrscht in ihnen und Regelmäßigkeit. Schon in der Anlage der zweibändigen Ausgabe von 1828/9. Die „Lieder und vermischten Gedichte“ im ersten Bande folgen sich in chronologischen Gruppen, und jeder Gruppe sind am Schlusse noch die Sonette beigegeben, die zum poetischen „Ertrag“ der betreffenden Jahre gehören. Aber auch im Innern der Gedichte reiht sich eine Vorstellung klar und sauber an die andere. Es schmeckt doch recht stark nach Schulordnung, wenn in dem vielgesungenen „Lied eines abziehenden Burschen“ („Vemooster Bursche zieh' ich aus“) der Reihe nach all die Orte aufgezählt werden, von denen der Bursche Abschied nimmt: die Straßen, die Kneipen, die Hörsäle, der Karzer, der Fechtboden, Liebchens Haus. . .

So kann sich Schwabs nachbildende Begabung erst da mit Gebeihen zeigen, wo sie nicht aus dem Schacht eigenen Erlebens zu schöpfen hat, sondern einem festen Stoffe gegenübersteht, im besondern einer Sage oder Anekdote, die an sich schon, durch frühere Aufzeichner oder den Volksmund, Sinn oder wenigstens künstlerische Wirksamkeit erhalten hat. Stoffe zu vertiefen und das Zufällige zu geschichtlicher Bedeutung zu erheben, ist ihm nur selten gegeben; etwa in dem „Gewitter“ („Urahne, Großmutter, Mutter und Kind“), während „Der Reiter und der Bodensee“ nur durch den pointierten Stoff wirkt, aber der innern Wahrheit entbehrt. Er kann nur nachzeichnen, versifizieren, in den Formen, die er seiner ausgebreiteten Lektüre, vor allem aber seinem Herrn und Meister Uhland verdankt. Denn — und das gilt nicht nur für Schwab, sondern für ein Heer von sogenannten Balladendichtern jener und der folgenden Jahrzehnte — Uhlands an den alten deutschen Formen erbaute Sprache war ein bequemes Vehikel, um alle die zahllosen Ortsfagen, die man eifrig sammelte, in Umlauf zu setzen.

Für Karl Mayer (1786—1870) ist die Natur die Vorratskammer, aus der er unermüdlich seine Motive holt, und sie bleibt ihm genau so sehr rein stofflich, wie Schwab das Reich des äußeren Geschehens. An diesem Poeten ist Goethes Naturlyrik völlig spur-

loß vorübergerauscht. Man fühlt sich, durchblättert man seine Gedichte (sie erschienen als „Lieder“ zuerst 1833), an Brocks oder die schwächern Gedichte der Göttinger erinnert. Die Natur ist für ihn nicht ein wunderreiches und strahlendes Lebendiges, das im Gedichte aus der innigen, fühlend-denkenden Durchdringung von Ich und Welt aufersteht, sondern ein Kuriositätenkabinett, das zu Erbauung und Frommen des Menschen angelegt ist, worin in müßigen oder trübseligen Stunden herrlich zu kramen ist, und an deren Inhalt ein sinniges Gemüt allerlei nützliche Betrachtung anknüpfen kann. Hunderte von artigen Säckelchen gibt es da: Bächlein, die traulich murmeln und sich im Waldeßgrün verlieren; moosige Steine, die sich malerisch aufeinander legen, säuselnde Lüftchen, raschelndes Schilf, buntgefärbte Blümchen und wehende Gräschen, dazu das ganze Kleingewimmel von Mücken, Faltern, Libellen, Wasserspinnen usw. Und anmutig ist auch der Wechsel der Witterung und der Jahreszeiten, vor allem der Frühling, der das genießende Schlendern durch die Natur wieder gestattet, und der Sommer, vor dessen Glutstrahlen das grüne Schattendach des Waldes so angenehm schützt. Wie der Bürger von Spaziergängen am Sonntagnachmittag etwa mit einem Blümchen im Knopsloch nach Hause kehrt, so hat Mayer unterwegs ein Liedchen gepflückt:

Frühlingsgräser durch die Hand
 Laß ich müßig streifen,
 Ohne inneren Verband
 Maigedanken schweifen.

In den Fingern dort und hier
 Bleibt ein Blümchen hängen,
 Ober geht ein Lied mit mir
 Heim von meinen Gängen.

Es ist, wie er selber sagt, „leichte Ware“, was er so heimträgt, und sein Naturverhältnis ist wirklich „ohne inneren Verband“. Sein Blick ist nur auf das Kleine und Einzelne eingestellt, das er nicht eigentlich seelisch durchdringt (weil die Beziehung auf ein Ganzes und Großes fehlt), sondern nur gemütvoll genießt. Er hat den Sinn für malerische Arrangements:

Ein zarter Busch von blauen Glocken
 Blüht hier auf altem Weidenbaum
 Und lacht hinunter unerschrocken
 In seiner Höhlung schwarzen Raum.

Und es entzückt ihn, wenn der goldne Käfer in die volle Rose nieder-
taucht und darin herumkrabbelt, daß sie sanft hin und her schwankt.
Manchmal weiß er aus dem Naturbildchen sinnige Betrachtung her-
auszuholen:

Gleite, riesle, kleiner Duell,
Und in deinem Spiegel hell
Lächle das Vergißmeinnicht
Gelb und blaues Himmelslicht!

Einsam fließt dahin, Minuten,
Meines Lebens leise Fluten!
Traget mir in holdem Schimmer
Bild und Angedenken immer!

Aber niemals schwebt, von der Glut seines Herzens gelöst, das Un-
sagbare und Ahnungsvolle echter Naturlyrik über seinen Bildchen.
Es ist:

Alles heimlich [= traut], hell und wach,
Tierchen, Pflanzen, Geist und Bach.

An das Kleine und Kleinliche verloren, das in abgeschlossener
Gestalt vor ihm steht, ohne das tiefe Gefühl für das traumhafte
Weben und Fluten im Innern der Gesamtnatur, entbehrt er auch
des Formsinnes. So zierlich seine Liedepigramme geprägt scheinen,
ihre Form ist nicht von innen gewachsen. Die verschiedensten Stoffe
und Stimmungen trägt er in der gleichen kurzversigen Zierlichkeit
vor. Die Alpengipfel der Schweiz müssen sich in die gleichen Schub-
lädchen ducken, in denen sich die Rieselsteine seiner Heimat breit
machen, und das eintönige Niederrauschen des Regens tanzt in dem
„Regenlied“ in Anapästten einher.

So ist das einzige Gefühl, das seine Lieder in ihrer Gesamtheit
ausatmen, eine trostlose Langeweile. Man sieht, durch Verkleine-
rungsgläser und in Feldchen abgeteilt, eine Natur, die das nicht ist,
was sie sein soll: Leben und Schöpfung.

Da greift der jüngere Johann Georg Fischer (1816—1897)
in ganz andere Tiefen der Natur hinunter, wenn er auch künstlerisch
eine weniger geschlossene und klar umrissene Persönlichkeit ist als
Mayer. Genaue Vertrautheit mit dem Leben in Wald und Flur,
mit Vogel- und Pflanzenwelt war das Erbe, das dem Zimmer-
mannssohn seine dörfliche Heimat in die Stadt mitgibt. „Wenn die
Bücher zusammengeschlagen waren — erzählt er, — jetzt hinaus in
den Wald! Sah ich auch unterwegs einem Storch oder einer Lerche

so lange nach, bis der eine nur noch ein Punkt am Gewölfe erschien oder der andere ganz darin verschwand, oder watete ich durchs Wiesengras, das mir bis unter die Arme reichte, so lockte doch insgeheim noch ein stärkerer, der stärkste Punkt, denn des Waldes dunkle Mündung sah herein wie das Thor, das zur Entzückung führt, und durch das ich viel leichter hinein als wieder herauszubringen war.“

Aber diese Vertrautheit mit der Natur begnügte sich nicht mit der sinnlichen Oberfläche der Dinge. Ein an Goethe erinnernder pantheistischer Sinn lockt ihn ins Innere und treibt ihn, das Leben mit deutender Inbrunst zu erschühlen. Der Vierzehn- oder Fünfzehn-jährige verliebt sich in eine ältere Dorfschöne und sehnt die Geliebte in die Natur hinein, deren Blumen ihm nun Bilder von ihr werden. Ein symbolischer Zug kommt in seine Lyrik: er muß „aus der Natur die Menschenseele und aus der Menschenseele die Natur empfangen“. So weben Natur und Menschenleben durcheinander in dem auch metrisch reizvollen Liedchen „In der Kirschenblüt“:

Draußen am Platz
In der Kirschenblüt'
Beim Bronnen hat mich geherzt mein Schatz,
Nicht zu singen und sagen.

Ach wie herrlich im Sonnenschein
Rauschte der Quell! — daß dich Gott behüt',
Trink ihn, selige Kirschenblüt',
Samt der Sonne ins Herz hinein,
Goldene Früchte wirst du tragen,
Wo draußen am Platz
In der Kirschenblüt'
Mich geherzt mein Schatz,
Nicht zu singen und sagen.

Wenn Mayer sich nur zu gern damit begnügt, die Oberfläche der Dinge abzutasten, so verliert sich Fischer dagegen oft in ihren Tiefen. Das dichterische Gefühlserlebnis wird nicht Anschauung, es bleibt Denken in Versen, Grübeln. Nicht umsonst hat er die dichterische Hymnenform, die auseinanderquellenden kürzeren oder längeren Versreihen so sehr geliebt. Aber die hinreißende Leidenschaft durchglüht den Gedanken zu wenig, und es bleibt bei der lyrisch gehobenen Betrachtung, deren Dunkel nicht immer wirklicher Tiefsinn ist. Doch auch in der Gedankenlyrik gelingt ihm gelegentlich ein scharfgefaßtes Gedicht, wie etwa „Der Auferstandene“:

Zu dir aus Liebe bin ich gestorben heut,
 Aus Liebe zu dir hat mich der Tod erfreut.
 Weil stark die Liebe, daß sie den Tod zerbricht,
 Behielt der Tod im Grab meine Liebe nicht.
 Die Frauen seh'n mich wandeln im Morgenstrahl,
 Mit den Betrübten saß ich am Abendmahl,
 Damit ich sei, wo Liebe vonnöten ist,
 Und wandle, wo du, harrende Menschheit, bist,
 Daß du wissest, in jedem Leiden sei ich dabei,
 Daß ein Gott des Lebens in jedem Tode sei,
 Und glaubest an jenen heiligen Donnererschlag,
 Der die Fesseln bricht am großen Befreiungstag.

Der Boden der landschaftlich bestimmten Dichtung ist damit freilich verlassen, wie denn Fischer überhaupt derjenige der schwäbischen Lyriker ist, dessen Gedichte am wenigsten stofflich und seelisch an die Geschichte und Natur seiner Heimat gebunden sind. Und das ist ihnen wohl bekommen. Denn auch die Geschichte der schwäbischen Lyrik lehrt, daß ein Stück Land, aus dem man Jahr für Jahr die gleichen Früchte zieht, ohne ihm von außen Nahrung zuzuführen, rasch ausgezogen wird, und daß seine Früchte verkümmern. Das Bild, das Heinrich Heine, von den Schwaben, vor allem von Gustav Pfizer, gereizt, in seinem „Schwabenspiegel“ den Schwaben vorhält, ist im ganzen gewiß verzerrt; aber im einzelnen ist doch mancher wahre Zug darin, und es ist nicht nur böshaft, wenn er mit einem Seitenblick auf die großen Schwaben, die, wie Schiller, Schelling, Hegel, ihr Land verließen, oder in ihm doch, wie Strauß, keine Stellung fanden, die Dichter der „schwäbischen Schule“ verspottet, daß sie „hübsch patriotisch und gemütlich zu Hause bleiben bei den Gelbveiglein und Mezelsuppen des teuren Schwabenlandes“.

Zwei Dichter heben sich von der Schar der Verspotteten ab: ein längst berühmter, Ludwig Uhland, und ein noch namenloser, nur mit drei Kreuzen angeedeuteter: Eduard Mörike, der ein „ganz ausgezeichneter Dichter der schwäbischen Schule“ sein solle und nicht bloß Maikäfer, sondern sogar Lerchen und Wachteln besänge.

Als Heine dies schrieb, urteilte er nur vom Hörensagen. Im gleichen Jahre — 1838 — ließ Mörike seine Gedichte erscheinen, die Heine recht und unrecht gaben und vor allem bewiesen, daß Schwaben die Kraft hatte, der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts ihren größten Lyriker zu schenken.

Sechstes Kapitel

Eduard Mörike

Nachdem Eduard Mörike gestorben war, schrieb Gottfried Keller: „Es ist gewissermaßen wie beim Abscheiden eines stillen Zauberers im Gebirge oder beim Verschwinden eines Hausgeistes, das man erst später inne wird.“

Es ist in der Tat etwas Dämonisches um Mörike. Wer mit den vom Verstand gezüchteten Begriffen der Wissenschaft ihm naht, dem entwindet er, wie ein Geist vor dem helllichten Tage, und hinwiederum offenbart er die ganze Fülle und Schönheit seiner Seele doch nicht dem dumpfen Gemüte, sondern nur dem geschulten Geiste. In einem tieferen Sinne als etwa Eichendorff muß man ihn als webende Natur bezeichnen. Denn wie sie einzig ist er vernunftvoll und sinnlich, kühl und heiß, hell und dunkel, kunstvoll und formlos zugleich. Mit einem Worte: mystisch, an Iyrischer Urkraft nur Goethe vergleichbar. Darin liegt auch die Erklärung dafür, daß er so spät erst durchgedrungen. Auch der literarische Ruhm muß langsam reifen bei einem Dichter, dessen Hervorbringen ein Wachsenlassen ist.

Sein Leben lang fühlte Mörike selber sich an das dunkle Innere der Natur gebunden. Durch seine ganze Jugend zieht sich die Aei-gung, vor dem hellen Tage sich in Höhlen und Rämmerchen zu ver-kriechen und da an künstlich-geheimnisvollem Lichte die schimmern-den Gewebe der Phantasie ausblitzen zu lassen. Dem Kinde dient ein dämmeriger Verschlag unterm Dache als Kammer der Träume, und zwei Aftlöcher, das eine dunkel, das andere bei Sonnenschein rötlich durchleuchtet, beherbergen böse und gute Geister. Der Semi-narist in Urach baut sich ein Hüttchen in den Berg hinein und findet, daß eine gewisse Einsamkeit dem Gedeihen der höhern Sinne not-wendig sei. „Lieber!“, gesteht er Waiblinger, „in dieser abgeschie-den Zelle, bei diesem brennenden, freundlichen Lichte — da, ich kann Dir's nicht nennen, wie ich mich da fühle . . .“ Der Student in Tübingen liebt in einer alten Brunnenstube mit seinen nächsten Freunden bei flackernder Kerze Homer, Shakespeare und Goethe. Und der Pfarrer endlich zeichnet für Kerner seine und anderer Be-obachtungen über das Spuken des Geistes Rabausch in dem Pfarr-hause zu Cleverfulzbach mit wissenschaftlicher Gründlichkeit auf.

So ist sein Verhältnis zu dem Ganzen der Natur von vornherein ein innerliches. Er lebt und webt in ihren Kräften, die ihm durch-

aus wunderbar sind, und lauscht mit gläubiger Seele in ihre Gründe hinunter. Man mag sich dabei erinnern, daß auf der Universität einer seiner Lehrer der romantische Naturphilosoph Adam Karl Eschenmayer war, ein ausgesprochener Mystiker, der Kerner's Geisteswesen philosophisch zu begründen suchte und den heftigsten Kampf gegen den Hegelschen Rationalismus führte.

Aber bei all seiner Versunkenheit in die dunkeln Tiefen des Naturwunders, dessen Schlüssel er in den Gründen seines eigenen Selbst sucht, hat er auch die Sinne offen für die nicht geringeren Wunder der äußeren Welt. Er hat die Spinnen nicht nur, wie der kindliche Volten, gefüttert, sondern auch beobachtet. Ein Künstler, der in seinen Zeichnungen die Dinge mit so sicherem Strich wiedergeben weiß, hat seinen Blick lange und treu auf ihnen ruhen lassen. Und welche Freude besaß er noch spät an dem tausendfältigen Kleinleben der Natur und den Formen, in denen es wächst! An den Singvögeln, mit denen er sein Pfarrhaus bevölkert, den Staren, die er sprechen lehrt, den Versteinerungen, in denen er eine wissenschaftliche Kenntniß erlangte! An jedem Gräslein, das dem auf der Erde Ruhenden in die Nase sticht! Wie weiß er die äußere Gestalt der „zierlich langgebeineten, jungfräulichen“ Stechmücke in der „Waldplage“ anschaulich zu machen!

Seine Naturinnerlichkeit schuf für diese Freude an der genau beobachteten Außenwelt immer wieder den Gemütsinhalt und bewahrte sie vor der seelischen Leere bloßer Flächenabtastung. Zugleich aber gab die scharfe Sinnlichkeit dem dunkel flutenden Strom seines Gefühls Halt und Fassung und hielt die hölderlinhafte Sehnsucht an der Erde fest. Ihr war er verbunden wie eine schönblühende Pflanze, die die Lüfte des Himmels trinkt und ihr Haupt jedem Windhauch neigt, aber auch starke Wurzeln tief in dunkle Gründe senkt, die sie nähren. Bei ihm wieder kann man, wie bei Goethe, von dem seligen Eingebettetsein des Pantheisten in das Ganze der Natur sprechen. Für ihn hat sich die Kluft zwischen Ich und Welt, die Kant geöffnet, wieder geschlossen. Er ergibt sich einfach mit schlichter Frömmigkeit in die wundervolle Fügung des Weltlaufes, der sein Schicksal zum Guten lenkt, und betet:

Herr! schicke, was du willst,
Ein Liebes oder Leides;
Ich bin vergnügt, daß beides
Aus deinen Händen quillt.

Wundervoll drückt er einmal das gemüthliche Einssein mit der Natur und zugleich das helläugige Hinausschauen in sie aus in einem Briefe an Waiblinger. Er schildert, wie er am frühen Sommermorgen, bei offenen Fenstern, in seinem Waldhäusle dem frischen Regen, der immer kernhafter auf seine Bäume tröpfelt, sein behaglich zuhört. Er findet es höchst angenehm, wenn so der Tag recht früh „mit Flößerstiefeln naß und melancholisch“ angerückt kommt. „Dieser und dadurch gewissermaßen unser eigenes Wesen scheint dann einen bestimmten, geruhigen Charakter zu bekommen, das Leben selber scheint, wie das Grün von Bergen und Bäumen, auf diesem sanften, aschgrauen Grund erst recht beachtenswert und innig. Unser Innerliches fühlt sich sonderbar geborgen und guckt wie ein Kind, das sich mit verhaltenem Jauchzen vor dem nassen Ungeßüm draußen versteckt, mit hellen Augen durchs Vorhängel, bald aus jenem, bald aus diesem vergnügten Winkelchen.“

Gerade die Tiefe seines Fühlens und die Empfindlichkeit seiner Sinne bedingten eine große Wehrlosigkeit gegenüber dem Leben. Wo der Intellektualist logische Fäden spannt zwischen sich und der Welt und mit ihnen das Leben bewußt und energisch zu lenken unternimmt, wie ein ungebärdiges Pferd, da ist Mörike ihm haltlos ausgeliefert, und jeder laute Ruf desselben verwundet sein Ohr, vor jedem harten Griff zuckt seine Seele zusammen. Manchmal scheint sein Wesen eine einzige Wunde zu sein. Welche Summe von Leiden ist sein Leben!

1804 in Ludwigsburg geboren, verbringt er mit Spiel und Traum die erste Jugend in dem von dem Glanz der Vergangenheit besonnenen Frieden der entthronten Residenz. In seinem elften Jahre reißt ein tödliches Leiden des Vaters, den ein Schlaganfall gelähmt, seine empfindliche Seele auf, und das Gefühl bildet sich, daß damals „das Glück des Hauses in mehr als einem Betrachte zu sinken“ angefangen habe. Nach einem, wie es scheint, glücklichen Jahre im Hause seines Oheims Georgii, eines im Geschmacke des 18. Jahrhunderts sein gebildeten Mannes, bereitet er sich im Seminar zu Urach auf das Theologiestudium vor. Die klösterliche Zucht ist ihm ein Ärgernis wie Hölderlin, aber im traulichen Verkehr mit der Natur und seelenverwandten Freunden blüht sein Wesen auf. In Tübingen setzt er als Stiffter und dann als freier Stadtbursche sein Studium fort, mitten in einer burschenschaftlich erregten, politisch und altdeutsch sich spreizenden Studentenschaft ein in sich versunkener

Träumer mit kindlichem Herzen, reicher Phantasie und tiefem Blicke.

Da stört, wie einst der Tod des Vaters die Seele des Knaben, so jetzt süße Liebesbitterniß die des Jünglings aus ihrem traumhaften Wandeln und entfesselt die dämonische Urkraft des scheinbar so Harmlosen. Sinnbetörende Leidenschaft zu einem berückend schönen und irrenden Weibe, Maria Meyer, ergreift ihn. Er sieht in einer Frauenseele, die frühe Verwahrlosung und religiöser Wahn zerwühlt, das Chaos der Sinnen- und Gefühlskräfte branden. Ein Erleben tut sich ihm auf, das durchaus jenseits der Sagen und Gewohnheiten bürgerlicher Moral steht. Sünde und Heiligkeit sieht er zu unlöslichem Bunde sich vermischen in der Dämmerung oder Überhelle des Bewußtseins. Wie über dem Rande der pythischen Schlucht steht er und saugt die prophetischen Dämpfe ein, die seinen Sinn zu übermenschlicher Klarheit umnebeln. Er scheint der Doppelgewalt von Schönheit und Rätsel zu erliegen. Schon malt eine Geisterhand das Schattenbild Hölderlins an die Wand. Da reißt ihn im letzten Augenblick seine gesunde schwäbische Natur vom tödlichen Sturze zurück. Aber das Schicksal gibt ihn nicht ohne Lösegeld frei: statt seiner fordert es seinen Lieblingsbruder August, den 1824 ein Gehirnschlag hinwegraffte.

1826 wurde er ordiniert und Pfarrvikar auf Jahre hinaus. Erst 1834 erhielt er eine eigene Pfarrei in Cleversulzbach. Er mochte sich wohl mit seinem tiefen Gemüte, seiner wahrhaftigen Frömmigkeit und seiner Liebe zu Natur zum Dorfpfarrer eigenen wie nur je ein Poet; und wieviel Muße gewährte ihm sein Amt zu eigener Phantasietätigkeit! Man wird, wenn er doch einmal einen Beruf ausüben mußte, keinen finden, der seinem Wesen so angemessen gewesen wäre wie der gewählte. Und doch fühlte er sich im Grunde tief unglücklich. Nicht aus Gewissensgründen; dazu war er nicht Rationalist genug, dazu lag bei ihm der Grund seiner Frömmigkeit zu sehr im Gemüte. Sondern gerade wegen seines Gemütes. Er mußte als Pfarrer in regelmäßigen Zwischenräumen seine Seele zu Gebet und Predigt stimmen, seine Gefühle und Gedanken an den Wagen der Pflicht spannen, während er sie auf weiten Wiesen schweifen lassen wollte. Er liebte als Geistlicher den regelmäßigen Rhythmus religiöser Erhebung so wenig, wie er als Dichter das freie Fluten seiner Seele in feste Metren spannte. Und den Pflichten seines Amtes fühlte er sich schon körperlich nicht gewachsen. Die ins

Noch gezwängte Seele rächte sich durch wachsendes Unbehagen, Hypochondrie, Kränklichkeit, und 1843, noch nicht vierzigjährig, ließ er sich in Ruhestand versetzen. Aber bis zur Wundtheit überempfindlich, wie er einmal war, mußte er sich, nun er der alten Bedrängnis los war, eine neue suchen. Es war die Ehe, die er mit Gretchen von Speeth 1851 schloß. Sie brachte ihm äußere und innere Sorge. Schließlich mußte er sich von der Frau trennen, und die letzten Jahre — er starb 1875 — war er ein Einsamer.

Es ist ein Werthersehidfal — die Tragik der Innerlichkeit. Man könnte auch sagen: die Tragik des reinen Lyrikers. Auch wenn Mörike im Leben noch so glänzend gestellt gewesen wäre; wenn er — was doch undenkbar ist — in München als Ritter an Maximilians Tafelrunde gelebt hätte: er wäre im Innersten unglücklich gewesen. Seine Bildnisse aus der späteren Zeit zeigen tief niederhangende Mundwinkel. Gram und Schlassheit liegen darin. Die leidvolle Verbrossenheit des völlig Wehrlosen. 1824 schrieb er an Waiblinger: „Es ist überhaupt in meinem wirklichen Zustand ein besonderer peinlicher Zug, daß alles, auch das Kleinste, Unbedeutendste, was von außen Neues an mich kommt, irgendeine mir nur einigermaßen fremde Person, wenn sie sich mir auch nur flüchtig nähert, mich in das entseßlichste, bängste Unbehagen versetzt und ängstigt, weßwegen ich entweder allein oder unter den Meinigen bleibe, wo mich nichts verlegt, mich nichts aus dem unglaublich verzärtelten Gang meines inneren Wesens herausstört und zwingt.“ Das Sich-Gingeben an die Natur mit weitaufgeschlossenen Sinnen und tiefauschendem Herzen hatte seiner Seele etwas Weichliches Genießerisches gegeben. Es war der warme, feuchte und lockere Boden, auf dem einzig die Wunderblüte seiner Dichtung wachsen konnte. Er konnte als Dichter nicht anders, als die Natur wie die Strahlen eines dichten Regens auf sich eindringen lassen. Aber diese Willenlosigkeit wurde dem Menschen zu unendlichem Leide. Es fehlte ihm die Kraft, das Leben mit energischem Schenkeldrucke zu meistern. Er konnte sich von ihm nur tragen lassen.

Daher darf man ihm auch nicht „derbere poetische Freß- und Verdauungswerkzeuge“ wünschen, wie David Friedrich Strauß es getan. Es hätte ihm nichts genützt, es hätte ihn nur zerstört, wenn er sich, nach Art seiner jungdeutschen Zeitgenossen, in die breite und bewegte Strömung eines größeren Lebenskreises geworfen hätte. Er hat in der schlafwandlerischen Sicherheit des Genies auf solche Zu-

mutungen selber die Antwort gegeben: „Ich will, wenn ich einer Luftveränderung für meine Gehirnkammer bedarf, aus einer kleinen Reise nach einer ansehnlichen Stadt mehr ziehen und meine poetische Musterkarte stärker bereichern als der verwöhnte Städter, der mitten auf dem Tummelplatze des gestalt- und farbreichsten Lebens wohnt. Eben die Seltenheit pikanter Erscheinungen schärft den Blick, der sie zu ergreifen und zu steigern hat. Wenige, aber starke Eindrücke von außen! — ihre Verarbeitung muß im ruhigen, bescheidenen Winkel geschehen; auf dem ruhigen Hintergrund wird sich ihr Rolorit erhöhen, und die Hauptsache muß doch aus der Tiefe des eigenen Wesens kommen.“

In der Tat. So völlig geschieden sind die Reiche des Wirklichen und des Künstlerischen, daß, wer mit seinem ganzen oder meisten Wesen sich im Wirklichen tummelt, wohl imstande ist, an seiner Gestaltung mitzuschaffen, aber unfähig, das Bild des Lebens im Kunstwerke auferstehen zu lassen, während der, der sich immer wieder aus dem Wirklichen in die Ruhe seines Selbst flüchtet, erst das Leben in seinem geistigen Wesensgehalte zu erfassen und im Bilde darzustellen vermag. Faust, ehe er den Schatten der Helena an die Wand zaubert, d. h. ein Kunstwerk schafft, muß erst aus dem bunten Karnevalstreiben ins Reich der Mütter fliehen, wo in raum- und zeitloser Leere die Urbilder alles Geschaffenen schweben. Darum vermag auch Mörike, der Abseitsstehende und scheinbar Ruhende, die innere Bewegung und das atmende Sichheben und -senken des Lebens darzustellen, indessen die Gebilde seiner jungdeutschen Zeitgenossen, die sich auf allen Gassen umtrieben, den Eindruck trockener Starrheit und leerer Konstruktion machen.

Und so ist von dem Verhältnis dieses rätselhaften Menschen zur Natur zu sagen, daß es nur deswegen so tief und unmittelbar sein konnte, weil Mörike nicht nur mit seinem Fühlen in ihr lebte, sondern auch mit seinem wachen Verstand ihr gegenüberstand. Er war kein Bauer, der seinen Samen in den Boden der Erde legte und ihn zu Früchten reifen ließ. Er zog seine Früchte auf Beeten des Geistes und warf die Steine nicht, wie der pflügende Landmann, unwillig aus dem Acker, sondern sammelte sie als Zeugen wissenschaftlichen Geistes in Schachteln und Schränke. Er war auch der Natur gegenüber der Gebildete. Im Elternhause, dessen väterliches Oberhaupt neben seinem ärztlichen Berufe Philosophie trieb, im Hause des Rokokomenschen Georgii, in Seminar und Universität hatte er die

Bildung der Zeit in sich einströmen lassen. Er wußte der verworrenen Gegenwart die zur Wesenhaftigkeit geklärten Gestalten und Kunstwerke des Altertums gegenüberzustellen und die dumpfen Geräusche der Natur durch die wohllautenden Harmonien mozartischer Musik rhythmisch und klanglich zu gliedern. Diese reiche und tiefe Bildung, die sein Inneres barg, machte ihn des Gegensatzes zwischen Natur und Geist sich bewußt. Sie gab seinem Wesen der allmächtigen Natur gegenüber Halt und Eigenwert. Sie bot ihm Trost in den leidvollen Anfechtungen der harten Außenwelt. Sie erst entband die schöpferischen Kräfte seines Innern.

Mörikes Phantasie ist eine durchaus ursprüngliche. Sie gleicht der bildenden Kraft der Dichter der Urzeit. Sie ist symbolisch und schafft Mythen. Sie schaut Gestalten und Geschehnisse nicht in die Natur hinein, wie Lenau und Heine es tun, sie schaut sie aus ihr heraus. Sie sieht die Gedanken Gottes über das Antlitz der Welt wandeln. Sie sieht aber auch zugleich mit den Gedanken Gottes stets das Antlitz der Welt, in dem jene Gestalt und Ausdruck suchen. Homer, wenn er die Andromache erzählen läßt vom Grabe ihres Vaters Eetion und von den Ulmen, die darauf gewachsen, sieht den natürlichen Wachstumsvorgang im Spiegel menschlichen Tuns;

Und rings mit Ulmen umpflanzten's
Bergbewohnende Nymphen, des Agisererschütterers Töchter.

Ebenso Mörike. Wie er in seinem Waldhäuschen sitzt und der Sommertag mit Regen beginnt, sieht er den Tag „mit Flößerstiefeln naß und melancholisch angerückt“ kommen. Der Frühling läßt sein „blaues Band wieder flattern durch die Lüfte“. Bei Sonnenaufgang lüpft sich der Vorhang am Horizont:

Es träumt der Tag, nun sei die Nacht entflohn;
Die Purpurlippe, die geschlossen lag,
Haucht, halb geöffnet, süße Atemzüge:
Auf einmal blüht das Aug' und, wie ein Gott, der Tag
Beginnt im Sprung die königlichen Flüge.

Wie strömt aus dem „Gesang zu zweien in der Nacht“ ein Füllhorn voll herrlichster und tiefsinnigster Mythen. Welch wundersame Tiefen erschließt der Mythos von den

„sel'gen Feen, die im blauen Saal
Zum Sphärenklang,
Und fleißig mit Gesang,
Silberne Spindeln hin und wieder drehen.“

Schließlich breitet sich, wie ein köstlich farbiger Teppich, die ganze Herrlichkeit von Mörikes visionärem Traumleben vor uns aus: Orplid, die selige Insel im Stillen Ozean, mit dem Fluß Weyla und dem Niwrissee und der Felsenorgel und den Elfen und Robolden und dem König Ulmon auf ragender Burg. Gewiß floß mancher Zug dieser mythischen Welt, die Mörike als Student mit seinen Freunden ersann, aus mittelalterlicher Dichtung, die Ludwig Uhland forschend und singend erschlossen. Aber der Zauber des Geheimnisvollen und Uralten, der diese Erfindungen umfließt, gehört Mörike zu eigen an. Und vollends das köstliche, farbig-tiefsinnige Märchen von dem Sichern Mann, dem Riesen Sudelborst, der die Scheunentorflügel zu einem ungeheuern Buche zusammenbindet und darin die Wunder der Schöpfung aufzeichnet, sie den Toten zu deuten: das ist so wundervoll und aus dem Tiefsten geschöpft, wie nur die herrlichsten Märchen aus der Urzeit der Menschheit.

In einem seiner Walddlieder schildert Gottfried Keller, wie der Sturm den Eichwald durchrauscht, erst ein junges Bäumchen am Rande sacht wiegt, dann hoch sich durch die Wipfel wälzt, graulich in den Kronen singt und pfeift und in den Wurzelgrüften knarrt und bröhnt. Es ist Gott Pan, der so die Geige streicht und seine Wälder in der alten Weltenweise unterrichtet:

In den sieben Tönen schweift er unerschöpflich auf und nieder,
In den sieben alten Tönen, die umfassen alle Lieder.

Mörike gleicht dem Gotte Pan, und wenn wir die Töne zählen, in denen sein Herz sein Fühlen singt, so mögen es nicht weniger als die sieben Urtöne sein. Erst wenn man den Stimmungsgehalt seiner Gedichte betrachtet, wird uns eigentlich bewußt, wie tief dämonisch seine Natur war. Aber die ganze Klaviatur menschlicher Gefühlszustände schweift seine Seele auf und ab. Wunschloses Genießen selig in sich ruhender Schönheit atmet das anmutige Gedicht „Auf eine Lampe“. Tiefes Erschauern im Innern bei aller äußeren Gelassenheit zittert durch den „Gesang zu zweien in der Nacht“. Süße Innigkeit brennt in „Frage und Antwort“:

Fragst du mich, woher die bange
Liebe mir zum Herzen kam,
Und warum ich ihr nicht lange
Schon den bittern Stachel nahm?

Drängende Sehnsucht glüht aus dem Gedicht „Im Frühling“:

Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel:
 Die Wolke wird mein Flügel,
 Ein Vogel fliegt mir voraus.
 Ach, sag' mir, alleinige Liebe,
 Wo du bleibst, daß ich bei dir bliebe!
 Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus.

Liebeßerhörung jauchzt aus „Schön-Rohtraut“:

Ihr tausend Blätter im Walde wißt,
 Ich hab' Schön-Rohtrauts Mund geküßt!
 — Schweig stille, mein Herze!

Sinnbetörende Leidenschaft lodert aus „Nimmerfatter Liebe“:

So ist die Lieb'! So ist die Lieb'!
 Mit Küßen nicht zu stillen:
 Wer ist ein Tor und will ein Sieb
 Mit eitel Wasser füllen?

Derbe Wildheit des Rechtlosen und auf alle Sitte Pfeisenden troht
 in „Jung Volkers Lied“:

— Und die mich trug im Mutterleib,
 Und die mich schwang im Rissen,
 Die war ein schön frech braunes Weib,
 Wollte nichts vom Mannsvolk wissen.

Es schlägt die Stimmung um. In dem dritten der Peregrina-
 gedichte (sie entstammen dem Erlebnis mit Maria Meyer) singt
 die Verzweiflung schmerzgeweihte Klage:

Ein Irrsal kam in die Mondscheingärten
 Einer einst heiligen Liebe.
 Schauernd entdeckt' ich verjährten Betrug.
 Und mit weinendem Blick, doch grausam,
 Hieß ich das schlanke,
 Zauberhafte Mädchen
 Ferne gehen von mir.
 Ach, ihre hohe Stirn
 War gesenkt, denn sie liebte mich;
 Aber sie zog mit Schweigen
 Fort in die graue
 Welt hinaus.

Endlich weint sich in weicher Wehmut die betrogene Seele aus
 in dem „Verlassenen Mägdlein“ oder in „Agnes“:

Rosenzeit! wie schnell vorbei,
 Schnell vorbei
 Bist du doch gegangen!

Wär' mein Lieb' nur blieben treu,
 Blieben treu,
 Sollte mir nicht hangen.

Aber nur wer die Fähigkeit hat, sich das Gefühl gegenständlich zu machen, vermag es in diesem Reichtum von Abtönungen und mit dieser Stärke darzustellen. Und gegenständlich machen heißt sich auf das Wesen eines Dinges besinnen und gehört in den Bereich klarer Vernunft. Wo das Gefühl am einzelnen hängt, das sinnlich in die Seele eindringt, wo es leidend oder sich freuend im Erlebnis ver-
 sinkt, da ordnet die Vernunft die einzelnen zum Ganzen, stellt zusammen und trennt und schwebt so durchaus über den Dingen als der Geist Gottes über der entstehenden Welt. Es wird doch wohl so sein, daß derjenige der Größte ist und die dauerndsten Gebilde schafft, der sie entstehen läßt im Zwielficht dunkelnden Gefühls und klarer Vernunft.

Es war Mörike gegeben, „mit angehaltenem Atem“, wie er einmal an Luise Rau schreibt, „auf den Grund der eigenen Seele niederzuschauen“ und das dort entstehende Leben zu belauschen. Er schildert diesen Zustand in dem Gedicht „An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang“, das ebenso zu Recht an der Spitze seiner Sammlung steht, wie Goethes „Zueignung“ dessen Gedichte eröffnet:

O fläumenleichte Zeit der dunkeln Frühe!
 Welch neue Welt bewegest du in mir?
 Was ist's, daß ich auf einmal nun in dir
 Von sanfter Wollust meines Daseins glühe?

Auf Polarität ist alles gestellt als das Grundgesetz alles Werdens. Der Geist scheint zu fluten, zu ruhen. „Bei hellen Augen glaub' ich doch zu schwanken.“ Und dann, wie er die Augen schließt, sieht er wie „in lichte Feenreiche“, und ein Schwarm von Bildern, Gedanken, Erinnerungen zieht an die Pforte seines Herzens. In der Seele des Schaffenden aber lebt „das Gefühl entzückter Stärke“: „Der Genius jauchzt in mir.“ Das klare Gebilde löst sich von ihm ab, wie die Sonne ihr Auge aufschlägt. So hat Mörike selber das künstlerische Bilden ins Zwielficht gelegt und mit dem allmählichen Aufhellen des Tages aus dem Schoße der Nacht verglichen — ein Beweis mehr für die Naturgebundenheit seines ganzen Wesens.

Das Zwielficht von Gefühl und Vernunft bedingt auch Mörikes Humor. Er gleicht dem von Claudius und Hebel, aber er ist viel reicher. Im Komischen spricht sich das Wesen eines Stoffes aus,

Humor ist die Lebensstimmung, die als Atmosphäre den komischen Stoff umgibt. Das Komische ist eine Sache der Erfindung, der Humor ist Frucht der seelischen Art und der Weltanschauung des Dichters. Das Komische — so mag man den verwinkelten Begriff vielleicht am allgemeinsten bestimmen — ist das unerwartete Zusammenreffen zweier Gegenstände, Vorfälle oder Situationen, die sich gegenseitig auszuschließen scheinen, zu der anscheinend organischen Einheit eines Geschehens, das trotz des Gegensatzes, ja Widerspruches der Glieder nicht unglücklich verläuft, sondern Heiterkeit weckt. Komisch ist es z. B., wenn ein Abgeordneter es beklagt, daß eine Behörde nicht aus vollwertigen Mitgliedern zusammengesetzt sei, und der Zeitungsberichterstatter ihn bedauern läßt, daß die Mitglieder der Behörde nicht „vollbärtig“ seien. In verschiedener Stimmungsbeleuchtung kann das an sich komische Motiv dargeboten werden. Es kann von dem hellen Licht reinen Intellektes umspielt sein: romantische Ironie, wie sie bei Tieck im „Prinzen Zerbino“ waltet. Es kann in das schneidend helle Licht gereizten, durch Verbitterung geschärften Verstandes gerückt werden, das alles Widersinnige der Gegensätzlichkeiten grell bestrahlt: die Satire, wie sie Goethe im „Pater Brey“ übt. Es kann endlich vom vollen Strahl der sommerlichen Sonne umgoldet sein, der das Widersinnige zugleich beleuchtet und erwärmt: der Humor. Nur der große, verstandesklare und herzenswarme Dichter gebietet über ihn, und auch er nur in seinen begnadetsten Augenblicken, wie denn auch das Sonnenlicht seine Leuchtkraft und Wärme wechselt je nach Jahres- und Tageszeit und Luftbeschaffenheit. Darum ist auch der Humor nicht etwas Einheitliches, sondern er spielt in verschiedenen Leucht- und Wärmegraden je nach der Mischung der Verstandes- und Gefühlselemente in dem augenblicklichen Seelenzustand des Dichters.

Die Skala von Mörikes Humor gleicht an Farbenreichtum dem Sonnenspektrum. Er kann sich mit harmlosen Schnurren vergnügen, aus denen man nicht viel mehr als das breite, behagliche Lachen des harmlosen Philisters schallen hört. Eine Schöpfung dieser Art von Humor ist die Gestalt des Barbiers Wispel, der durch den „Maler Nolten“ und durch die Gedichte irrlichtert, oder der Vetter, der sich leidenschaftlich mit Sonnenuhrenmachen beschäftigt: der Dichter sieht den Vetter im Traum in seinem Gartenhäuschen am Spiegel stehen in der Stellung eines Mannes, der sich zu barbieren trachtet. Und in Wahrheit malt er mit schwarzer Farbe einen Halb-

kreis auf sein Vollmondantlitz, zeichnet dem Zirkel entlang römische Ziffern und stellt sich in die Sonne, daß der Schatten seiner Nase die Stunde weise.

Den Gegenpol mag das Gedicht vom „Sehrmann“ darstellen („An Longus“), die stark satirische Schilderung des Linealgeraden und Korrekten, Selbstgefälligen und Gefächstastern:

Was sich mit Selbstgefälligkeit Bedeutung gibt,
Amtliches Mir, vornehm ablehnende Manier,
Dies und noch manches andere begreift es.

Dazwischen breitet sich dann der ganze Reichtum von Abtönungen, gemischt aus Geist und Gemüt, aus. Die anmutige Idylle „Waldplage“ gehört hierher: der Dichter, unter seiner Lieblingsfichte beim Lesen von Klopstocks Oden von Schnaken überfallen, macht mit dem geöffneten Buche Jagd auf sie und tötet manche mit raschem Klapp. Sehr geistreich ist der Schluß:

So mag es kommen, daß ein künftger Leser wohl
Einmal in Klopstocks Oden, nicht ohn' einiges
Verwundern, auch etwelcher Schnaken sich erfreut.

— wo der Dichter doch wohl an die Doppelbedeutung von Schnake (neben Stechmücke auch Schnurre, Spaß) gedacht und damit zugleich eine allerliebste Charakteristik der gar nicht schnurrigen Oden Klopstocks gegeben hat. Vor allem aber bestrahlt die Sonne von Mörike's Humor den unübertrefflichen „Alten Turmhahn“. Wie alltäglich und an sich nichtsagend ist alles, was der Hahn erzählt: Wind und Wetter, Leben der Vögel in der Luft und der Bauern im Dorf; die Fahrt in die Tiefe und die Unterbringung des Hahns auf dem Ofenfranz im Studierzimmer des Pfarrers; die Bilder auf dem Ofen; das Niederschreiben der Predigt; der Sonntag im Pfarrhause. Hier aber erkennt man so recht den künstlerischen Sinn des Humors: dem an sich Kleinen und Unbedeutenden Größe und Wert zu geben durch den geistigen Gehalt, den der Dichter aus seinem eigenen Selbst in den Stoff hineinlegt. Indem er sich voll lächelnder Güte zu dem Winzigen niederneigt, hebt er es zugleich geistig durch die einfache Gebärde des Sichniederneigens eines Menschen, der sich dabei seiner menschlichen Höhe voll bewußt bleibt. Wie schimmert durch die Seele des Turmhahnes der reiche und tiefe Geist seines Schöpfers, und es ist schlechtthin genial, wie die Altklugheit, die das Tier dadurch bekommt, durch und durch als Naivität empfunden wird

und seine Selbstgefälligkeit als Unschuld. In den hundertunddreißigen Jahren, da er auf dem Kirchturm stand, ist der Hahn selber unter den Menschen ein Mensch geworden, sowie etwa ein Dienstbote in langen Jahren Art und Brauch einer Herrschaft annimmt. Ganz in diesem Tone spricht er, etwas selbstgerecht, seiner Würde sich bewußt, gegenüber den Tieferstehenden wie dem Hufschmied („Der rußig Lämmel“) etwas von oben herab, gegen den vorgesetzten Pfarrer die Ergebenheit selber (mit einem Schimmer Protektion, wie man es bei alten Dienstboten auch gegenüber der Herrschaft sieht), aber nicht abstoßend, weil durch jedes Wort ein kreuzbraves und grundgütiges Herz hindurchglänzt.

Ist nicht Mörike selber so eine Art Turmhahn? Reicht der Gesichtskreis, den sein leibliches Auge umspannte, viel weiter als der des Hahnes auf seiner Turmspitze? Haust er nicht, gleich jenem, in der mit tüchtiger Bildung gesättigten Luft des schwäbischen Pfarrhauses? Und quillt in seinen Gedichten nicht aus einfachstem Erleben ein unendlicher seelischer Reichtum? Er braucht nicht, wie Uhland oder Gustav Schwab, Heldenbücher und Chroniken nach Stoffen zu durchstöbern, ein weitläufiges Buch liegt beständig vor ihm aufgeschlagen, in das er wie träumend hie und da einen Blick tut. Denn sein Schaffen ist nicht, wie das Uhlands, ein sinnvoll überlegtes Auswählen aus Überliefertem, Wegschneiden, Zusammenziehen und in edeln Worten Ausdrücken von Gegebenem; sondern wie ein Herausquellen farbiger Blasen aus dunklen Tiefen, wo Fremdes und Eigenes, verwachsend und verwachsen, werdend dem Tage entgegenträumt. Es bedarf nur der leisesten, oft kaum wahrnehmbaren Erschütterung, um das schimmernde Gebilde vom Boden zu lösen. Es mag wohl öfter so zugegangen sein, wie er die Entstehung des Gedichtes „Die Schwestern“ am 7. November 1837 Wilhelm Hartlaub erzählt. Er geht morgens um halb elf „bei ziemlichem Wind, aber sehr schöner Sonne“ den Bach am Vörrenberg bei Cleversulzbach hinunter spazieren. Auf einmal hört er Mädchen gesang. Kurz darauf kommen ihrer drei hinter einem Felsenvorsprung hervor. „Die eine, die schlankste des Kleeblatts, lief in der Mitte, und sang besonders klar und fest im rüstigen Daherschreiten, die andern wenigstens nicht falsch. Die Melodie schön, eigentümlich, was man nur sagen kann! Vom Text verstand ich nur von Zeit zu Zeit ein Wort ‚Wir Schwestern — wir schönen‘. Dieskehrte immer wieder.“ Auf dem Heimweg sinnt er nach, wie er den

Setzt am schließlichen bekommt. Im Garten ist ein Bauernmädchen mit „Schoren“ beschäftigt. Die fragt er nach dem Liede, und sie sagt es ihm her:

Wir Schwestern zwei, wir schönen usw.

Er hat aber mit dieser anmutigen Geschichte dem Freund einen Bären aufgebunden. „Es ist von mir und hat sich neulich morgens im Bett unmittelbar nach dem Erwachen wie von selbst gemacht.“ Auch „Schön-Rohtraut“ entstand morgens im Bett (31. März 1838). In einem alten Kalender, wie Klara Mörike später erzählte, oder in einem Wörterbuch, wie der Dichter selber 1868 an Schwind berichtete, fand er den ihm bis dahin unbekannten Namen. „Er leuchtete mich an als wie in einer Rosenglut, und schon war auch die Königstochter da.“ Wie wenig ist, was ihm die Außenwelt an „Stoff“ für seinen Feuerreiter zutrug! Er sah in Tübingen den geisteskranken Hölderlin mit einer weißen Mütze unruhig in seinem Zimmer hin und her laufen, so daß die Mütze bald an dem, bald an jenem Fenster auftauchte. David Friedrich Strauß zog, um Mörikes Bilden zu bezeichnen, den Vergleich mit dem sagenhaften Christuskinde: Er nimmt nur eine Handvoll Erde, drückt sie ein wenig, und alsbald fliegt ein Vögelchen davon.

Und doch ist der Stoffkreis von Mörikes Lyrik von gar nicht geringem Durchmesser. Freilich von Staat und Kirche weiß er nichts zu sagen. Für die Vorgänge des politischen Lebens hatte er, wie schon der „Maler Nolten“ zeigt, ein aufmerksames Auge und oft ein leidenschaftliches Interesse. Der politische Lyriker, wie Herwegh oder Freiligrath, bewegt sich in der breiten Fläche. Er muß es verstehen, Allgemeinideen einer Zeit, Wünschen des Volkes wirkungsvolle Sprache zu leihen; er singt aus der Zeit für die Zeit; Mörikes Dimension aber ist die Tiefe. Seine Seele kennt, wie die Natur, nicht Anfang noch Ende, nicht Wand noch Decke noch Fußboden. Und die Sprache seiner Seele ist viel zu plastisch, der Stoff noch zu weich und biegsam für sie, als daß sie sich mit den glänzenden, aber harten Kristallen der Volksrhetorik schmücken könnte. Es ist also nicht die Enge des Einzel Lebens, was Mörike von politischer Lyrik fernhält, sondern im Gegenteil die unendliche Weite des All Lebens; die Natur hört auf, wo der Staat anfängt. Die eigentlich politischen Dichter wissen nichts oder nur Oberflächliches von der Natur. Aus dem gleichen Grunde vermochte er, der Pfarrer, keine Kirchenlieder

zu dichten. Seinem Gemüte, das durch und durch religiös war, widerstrebte die Darstellung der religiösen Allgemeinvorstellungen des kirchlichen Lebens. Die formende Kraft seiner Seele, die aus dem Ungeschaffenen schuf, stockte, wo sie sich festen Formen gegenübersah. Und dann: was brauchte er Gott in eigenen Liedern zu preisen, wo sein ganzes Singen ein einziges Gebet war?

Darum ist sein liebstes Stoffgebiet die Natur. Er nimmt sie durchaus in ihrem ursprünglichen Sinne: als das Schöpferische und Werden, nicht als das Geschaffene und Ruhende. Niemals begnügt und vergnügt er sich damit, durch die Natur wie durch einen schönen Garten zu spazieren, wie Matthiäson, oder durch sie zu wandern und dann sie von einem Hügel sich in die Ferne dehnen zu sehen, wie Eichendorff. Ihm ist sie, wie Goethe, das große Lebendige, das in und um ihn wächst, aus dunklen Tiefen ans Licht drängt, Keim und Blüte und Frucht bildet, ewig beweglich. In der Nacht hört er

der Erdenkräfte flüsterndes Gedränge,
Das aufwärts in die zärtlichen Gesänge
Der reingestimmten Lüfte summt.

Er schildert das Übergehen von Nacht in Tag („In der Frühe“) als ein Wachstum von Licht in der Natur, von Klarheit und Stärke in der Seele oder („An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang“) als das Erwachen der schaffenden Kräfte der Seele. In „Er ist's“ wird dem Dichter des Frühlings ruhendes Blau zum Flattern eines blauen Bandes:

Süße, wohlbekannte Düfte
Streifen ahnungsvoll das Land.
Weilchen träumen schon,
Wollen bald kommen.
— Horch, von fern ein leiser Harfenton.

In dem herrlichen Liede „Im Frühling“ spürt er, auf dem Frühlingshügel liegend, überall drängende Bewegung in sich, um sich: die Wolke wird sein Flügel; ein Vogel fliegt ihm voraus. Die Liebe, heimatlos wie die Winde, streift durch die Welt. Der Fluß wandelt. Der Sonne goldner Ruß dringt ihm tief bis ins Geblüt hinein. Bienen summen, und das Herz webt Erinnerung. Wie bezeichnend ist das „Lied vom Winde“, wo die Winde erzählen, daß sie keine Heimat haben:

Wir fahren
 Seit vielen Jahren
 Durch die weit weite Welt.

Oder er wirft sich („Mein Fluß“) in den Fluß und läßt sich von seiner Woge wiegen:

Sie kommt auf mich herzugerannt,
 Sie faßt und läßt mich wieder.

Ja, der Fluß, der ewig wandernde, wird ihm geradezu Sinnbild des Naturgeheimnisses:

Du murmelst so, mein Fluß, warum?
 Du trägst seit alten Tagen
 Ein seltsam Märchen mit dir um
 Und müßt dich, es zu sagen;
 Du eilst so sehr und läufst so sehr,
 Als müßtest du im Land umher
 Man weiß nicht wen, drum fragen.

Der blaue Himmel, der sich im Flusse spiegelt und seine Farbe bestimmt, er ist des Flusses Seele; indem der Schwimmer in die Flut taucht, taucht er zugleich in den Schoß des Himmels, in die Tiefen des All. Aber auch dieses All ist nicht ein ruhendes. Es ist nur Sinnbild für Gefühlskraft, Liebe, die so tief ist, wie die „vertiefte Bläue“ des im klaren Flusse sich spiegelnden Himmels, so unerfättlich und nicht sättigend „mit ihrem Wechselscheine“, in ihrem Schenken und Empfangen von Licht und Glanz:

Was ist so tief, so tief wie sie?
 Die Liebe nur alleine.
 Sie wird nicht satt und sättigt nie
 Mit ihrem Wechselscheine.
 — Schwill an, mein Fluß, und hebe dich!
 Mit Grausen übergieße mich!
 Mein Leben um das deine!

Auch Wanderlieder hat Mörike geschrieben, und auch er läßt, wie Eichendorff und die anderen Spätromantiker, das Posthorn erklingen („Auf der Reise“). Aber man spürt: das Reisen ist ihm mehr ein unbehagliches Muß, und er hat im Grunde keine Freude an den wechselnden Bildern der äußeren Welt. Das scheint seinem tiefen Sinn für die Bewegung in der Natur zu widersprechen. Und ist doch nur ein Beweis dafür. Denn Wandern ist ihm eine Erregung der inneren Phantasie und Gefühlstätigkeit durch das Aufrütteln des Ruheseligen, durch das Losreißen von der Geliebten:

Zwischen süßem Schmerz,
 Zwischen dumpfem Wohlbehagen
 Sitz' ich nächtlich in dem Reisewagen,
 Lasse mich so weit von dir, mein Herz,
 Weit und immer weiter tragen.

Schweigend sitz' ich und allein,
 Ich wiege mich in bunten Träumen.

Darum stellt er auch das „Heimweh“ dar unter dem Bild des von der Liebsten Wandernden:

Anders wird die Welt mit jedem Schritt,
 Den ich weiter von der Liebsten mache;
 Mein Herz, das will nicht weiter mit.

Es ist ein Zeichen der Tiefe von Mörikes Naturgefühl, wenn immer wieder sich ihm zur Darstellung des Naturwaltens das Bild der Liebe einstellt. Und ebenso ein Zeichen der Stärke und Weite seines Liebesgefühls, wenn er es nicht anders als durch das Naturbild deuten kann. „Lieb' ist wie Wind“, heißt es in dem Lied vom Winde. In „Mein Fluß“ ist die Liebe so tief, wie die Tiefe des Himmels, die im Fluß sich spiegelt. In „Frage und Antwort“ lautet die Antwort auf die Frage, woher die „bange Liebe mir zum Herzen kam“:

Sprich, warum mit Geisterschnelle
 Wohl der Wind die Flügel rührt,
 Und woher die süße Quelle
 Die verborgnen Wasser führt?

Für Mörike ist die Liebe einfach Naturgewalt, die in Wind und Wasser, in Tier und Pflanze drängt und treibt. Aber am stärksten im Menschenherzen. Er hat nicht viel Glück in der Liebe gehabt: Klärchen Neuffer und Luise Rau waren bescheidene Blumen, die seine geistige Bedeutung nicht ahnten. Maria Meyer (Peregrina), die durch das Dunkel ihres Schicksals ihn lockte und durch ihre Schönheit reizte, mußte sein sittliches Empfinden verstoßen. Als er 1845 Gretchen von Speeth kennen lernte, waren die „Gedichte“ längst (1838) erschienen. So war ihm, dem Dämonisch-Leidenschaftlichen, von der Liebe vor allem die Sehnsucht beschieden. Es wird wohl darum so sein, daß er das Weben und Walten der Liebe mit solcher Glut und Tiefe darzustellen vermochte, wie außer Goethe kein deutscher Lyriker. Die Liebe ist für Mörike das Erdreich, aus dem ein ganzer reicher Garten von Blumen sproßt, wo neben der dunkel-

glühenden Rose der Leidenschaft die weiße Lilie der Entsagung, neben der herbstlichen Aster wehmütiger Erinnerung das Veilchen der träumenden Sehnsucht steht. Ein Garten, der niemals vergeht. Solange ein deutsches Wort ertönen wird, werden Gedichte wie „Frage und Antwort“, „Schön-Rohtraut“, „Agnes“ und die Peregrinagesänge in ihrem an Altgold gemahnenden Schmelze leuchten.

Man könnte sagen: in Mörikes Natur- und Liebesgedichten spricht sich sein Urgefühl aus. Um sie rankt sein reicher Geist ein buntes Geflecht spielender Arabesken. Er charakterisiert das Wesen reiner Kunst („Auf eine Lampe“) und entwirft das Seelengemälde einer Freundin der Sappho („Erinna an Sappho“). Er erzählt in Balladen von Königen, die ihren Thron durch schwere Taten befleckten („Die traurige Krönung“). Er berichtet von dem Weben und Schaffen der Geister und Zauberer und von dem hundertfachen Treiben der Menschen des Alltags. Seine Phantasie schwebt mit dunkel schattenden Flügeln über die schweigenden Gründe brütender Unendlichkeit, zieht sich dann wieder in ein zierliches Schneckenhäuschen zusammen und bleibt immer dieselbe und immer lebendig.

Friedrich Hebbel hat die Frage nach der Neuheit des Gedankens in der Poesie aufgeworfen. Der Dichter, in dem Intellekt und Leidenschaft beständig in dramatischem Kampfe liegen, mochte so fragen. Ein Lyriker wie Mörike, bei dem alle Seelenkräfte im Gemüt eins sind, hat diese Frage niemals gestellt, sowenig wie man die Originalität der Natur jemals zum Problem erhoben hat. So wie man der Natur gegenüber das Gefühl hat, daß sie alles auf dem einfachsten und zugleich zweckmäßigsten Wege erreicht, so prägt Mörike, was er zu sagen hat, alles in der nächstliegenden und zugleich treffendsten, anschaulichsten und zugleich tiefsinnigsten Sprache. Für ihn ist Wort und Bild noch durchaus neu, Urstoff für den Schöpfer. Wenn er von der „süßen Bläue“ des Himmels spricht, so tönt es so geheimnisvoll, als wäre noch niemand vor ihm eingefallen, das Wort „süß“, dieses abgebrauchteste lyrische Beiwort, zu benutzen. Wenn er ein Mägdlein frühmorgens am Herde stehen und Feuer anzünden läßt, wobei sie an den treulosen Geliebten denkt, so weiß er diesem einfachsten Bild eine solche Leuchtkraft und Stimmungstiefe zu verleihen, daß es uns wie eine Offenbarung überkommt. Und wenn er — in „Denk' es, o Seele!“ — von Tännlein und Rosenstrauch und Rößlein spricht und Grab, so meinen wir schauernd das Leben selber den Vorhang lüften zu sehen. Denn nicht nur

Wort und Bild, auch die Dinge selber sind für ihn neu wie eben geschaffen. Wenn er „Himmel“ sagt, so ist das für ihn nicht die blaue oder graue Luft, die uns alltäglich umgibt, kaum noch gesehen, sondern es ist, als höbe er zum ersten Male den Blick auf und erschaute ein Wunderreich über sich. Das Gras ist ihm so grün, wie es niemand zuvor gesehen, die Liebe so seltsam wonnig und bitter, wie sie noch kein Mensch gefühlt. Die ganze Welt steht um ihn, wie Gottfried Keller einmal im „Grünen Heinrich“ die Natur im Frühling beschreibt: „Die Blättchen saßen symmetrisch und zierlich an den Zweigen, zählbar, ein wenig steif, wie von der Putzmakerin angeordnet, die Einkerbungen und Fältchen noch höchst exakt und sauber, wie in Papier geschnitten und gepreßt, die Stiele und Zweigelnchen rötlich lackiert.“

Ins Gefühl des Genießenden rückt diese naturhafte Lebendigkeit vielleicht nichts so stark als Mörikes metrische Gestaltungskraft. Sie zeigt, wie sich in ihm lyrisches Grunderleben ausspricht. Und auch hier kann man ihn nur wieder mit Goethe vergleichen, nicht in dem Sinne, daß er Goethe nachgeschaffen hätte, sondern so, daß in ihm das rhythmische Gefühl so stark und durchaus ursprünglich schafft, wie in Goethe. An ihm kann man erfahren, was Rhythmus und was bloß Metrum ist: künstlerische Gestalt des Wellenschlages der Seele und verstandesmäßig-wissenschaftliche Regelung stärker und schwächer betonter Silben; lyrische Sprache und Gemeinsprache der Kunstüberlieferung.

Nicht daß Mörike sich der überlieferten Formen der lyrischen Kunst nicht auch bedient hätte. Das ist ja eben seine Größe, daß er nicht ein sogenannter Naturdichter ist und aus dem Rohen und im Rohen schafft, sondern daß die feinste Bildung seine Urkraft leitet und das Gold seiner Singstimme klar und volltönig herausgearbeitet hat. So bildet er, der Theokrit mit so feiner Einfühlung übersehte, antike Formen aufs eleganteste nach. Er schreibt Elegien und Epigramme in Distichen, wie das zierlich-geistreiche Gedicht „Rose Ware“, das in Catulls Liedern oder in Goethes Römischen Elegien stehen könnte. Er bedient sich im „Märchen vom sichern Mann“ des epischen Hexameters, in der „Waldplage“ des jambischen Trimeters (mit der hübschen Begründung wegen der zweimal drei Füße der Schnaken!). Er gestaltet Sonette nach romantischer Art und weiß, etwa in dem letzten der Peregrinagedichte („Die Liebe, sagt man, steht am Pfahl gebunden“) aus dem zierlichen Gefäß betäubende

Düfte strömen zu lassen. Er schreibt Stanzas („Der Besuch in Urach“) und Knittelverse („Der alte Turmhahn“) trotz Goethe.

Aber seine ganze rhythmische Genialität entfaltet sich doch erst da, wo er, jedes metrischen Zwanges ledig, frei aus dem unendlichen Fluten des Gefühls schöpfen und, wie Goethes Brahmanin, die Welle zum Kunstgebilde ballen kann. Da zeigt es sich, wie sein rhythmischer Sinn durch und durch deutsch ist, als ob in dem uralten Boden Schwabens seit der Zeit der Minnesänger die Gabe der Verskunst über die Jahrhunderte geschlummert und in Eduard Mörike wieder aufgewacht wäre. Er braucht keine mittelalterliche Nibelungenstrophe zu erneuern, wie Uhland; er schafft neue Vers- und Strophengebilde aus dem Unergründlichen seiner Natur heraus. So weich und biegsam ist der plastische Stoff seiner Sprache, daß jede Welle des Gefühls mühelos in ihm das ihr gemäße Klang- und Taktgebilde hervortreibt. Es ist nicht ein verstandesmäßiges Auswählen, sondern ein triebmäßiges Wachsenlassen; nicht ein Erzählen von betonten und unbetonten Silben an den Fingern, sondern ein Hörbarmachen des Herzschlages durch eine gläserne Wand hindurch.

In der ersten Strophe des wundervollen Gedichtes „Im Frühling“ wandeln, vom Takte getragen, Gefühl und Vorstellung zwischen träumerischer Versunkenheit und drängender Sehnsucht. Indes der Leib auf dem Frühlingshügel ruht, schwingt sich der Geist auf die Wolke und fliegt mit dem Vogel (man beachte das Aufschwellen des Taktes in der dritten Zeile) ins Weite:

Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel:
Die Wolke wird mein Flügel,
Ein Vogel fliegt mir voraus.
Ach, jag' mir, alleinige Liebe,
Wo du bleibst, daß ich bei dir bliebe!
Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus.

Nun breitet die Seele sich gleichsam der alleinigen Liebe weit hin, um aus dem Hingeben sein neue Sehnsucht zu schöpfen:

Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen,
Sehnend,
Sich dehnd
In Lieben und Hoffen.
Frühling, was bist du gewillt?
Wann werd' ich gestillt?

Jetzt kehrt die Seele gleichsam wieder in sich selber zurück und betrachtet die Abdrücke der Dinge in ihrem Innern und ihr eigenes Weben. Der Takt wird gelassener, die Bewegung innerlicher:

Die Wolke seh' ich wandeln und den Fluß,
Es dringt der Sonne goldner Ruß
Mir tief bis ins Geblüt hinein;
Die Augen, wunderbar berauschet,
Tun, als schliefen sie ein,
Nur noch das Ohr dem Ton der Biene lauschet.

Ich denke dies und denke das,
Ich sehne mich, und weiß nicht recht nach was:
Halb ist es Lust, halb ist es Klage;
Mein Herz, o sage,
Was webst du für Erinnerung
In golden grüner Zweige Dämmerung?
— Alte unnennbare Tage!

Mörike bildet mit Vorliebe freie Versreihen, oder er hält, wo er strophisch gliedert, nach Art des Volksliedes, nur die Zahl der Hebungen im Verse fest und läßt den Gefühlsrhythmus die Senkungen bestimmen. So in dem „Verlassenen Mägdelein“ („Früh, wann die Hähne krähen“). Aber auch wo er sich in den Zwang des Metrums fügt, weiß er den Gefühlsgehalt der Vorstellungen, dem metrischen Zwange zum Trotz, auszus schöpfen und erzielt oft höchst reizvolle Kreuzungen von Verston und Gefühlsbetonung. So in dem „Jägerlied“, wo die erste Strophe den zierlichen Tritt des Vogels und die zierlichere Handschrift der Geliebten durch das zierliche Trippeln der fünf regelrecht gebauten Trochäen andeutet:

Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee,
Wenn er wandelt auf des Berges Höh':
Zierlicher schreibt Liebchens liebe Hand,
Schreibt ein Brieflein mir in ferne Land.

Nun aber wechseln Gefühl und Bild. Die Höhe und Geschwindigkeit der Liebesgedanken wird durch den Vergleich mit dem aufsteigenden Reiher versinnlicht. Das äußere Vermaß bleibt das gleiche. Aber der innere Rhythmus hat sich gewandelt. Es fallen auf metrisch hochbetonte Stellen gefühls- und anschauungsarme Wörter, und der Takt belebt sich, schnellst fliegend in die Höhe:

In die Lüfte hoch ein Reiher steigt,
Dahin weder Pfeil noch Kugel fliegt:
Tausendmal so hoch und so geschwind
Die Gedanken treuer Liebe sind.

Wenn der Ruhm des Meistersingers die Erfindung einer neuen Strophenform war, so mag auch Mörike diesen Ruhm füglich beanspruchen. Nur mit dem Unterschiede, daß die Strophen der Meisterfinger äußerlich mechanische und verstandesmäßig gefertigte Gebilde sind und die Strophen Mörikes von innen gewachsene. Er besitzt, was Goethe die innere Form nennt. Daher ihre unmittelbar ergreifende Stimmungskraft. Es wird sich niemand dem Zauber der Strophenform von „Schön-Rohtraut“ entziehen, oder von „Agnes“, wo der zweimalige Refrain wie ein ferner Erinnerungswiderhall des einst genossenen Glückes nachklingt.

Vielleicht ist kaum ein Gedicht Mörikes so sehr imstande, das Geheimnis seiner künstlerischen Formkraft aufzudecken, wie „Um Mitternacht“. Gefühl und Bild, Anschauung und musikalischer Ausdruck vereinigen sich hier so innig, daß eine Wirkung höchster Kunst entsteht. Das Erlebnis der Mitternacht schafft die Gefühlseinheit oder die lyrische Idee: Scheinbar völliger Stillstand des Lebens, in Wahrheit fortdauerndes Wachstum im Innern. Also Polarität von Ruhe und Bewegung als Inhalt des Lebens. Aus dieser Zweieinheit gestaltet Mörikes Phantasie ein wundervolles Bild:

Gelassen stieg die Nacht ans Land,
 Lehnt träumend an der Berge Wand,
 Ihr Auge sieht die goldne Wage nun
 Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;
 Und feder rauschen die Quellen hervor,
 Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr
 Vom Tage
 Vom heute gewesenen Tage.

Das uralte alte Schlummerlied,
 Sie achtet's nicht, sie ist es müd';
 Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch,
 Der flücht'gen Stunden gleichgeschwungenes Joch.
 Doch immer behalten die Quellen das Wort,
 Es singen die Wasser im Schlafe noch fort
 Vom Tage,
 Vom heute gewesenen Tage.

Der Bildmittelpunkt ist die Vorstellung der im labilen Gleichgewicht schwebenden Wage — das Symbol der Mitternacht, der schmalen Grenze zwischen dem entschwindenden Gestern und dem entstehenden Heute; der Schein des stillstehenden Lebens (auch „Der flüchtigen Stunden gleichgeschwungenes Joch“ ist der horizontale

Wagebalken; die „flücht'gen Stunden“ sind die sonst ruhelos auf- und absteigenden Schalen). Nach dieser Ruhe sehnt sich die müde Nacht, die träumend an der Berge Wand lehnt. Das Lied von der nimmermüden Bewegung des Lebens singen die Quellen.

Gliederung und klanglich-taktische Gestaltung prägen diese Zweieinheit der bildlichen Anschauung aufs lebendigste aus. Zwei Strophen schließen sich zum Gedichte zusammen; jede teilt sich in zwei Hälften: Nacht und Quellen, zusammengehalten durch ihre Beziehung zum Bilde der (scheinbar) ruhenden Zeit. Der Takt ist in der ersten Hälfte jeder Strophe ruhig-jambisch, in der zweiten beweglich-jambisch-anapästisch; doch werden in der ersten Hälfte die bewegteren vierfüßigen Jamben der beiden ersten Zeilen durch schleppender empfundene fünffüßige in der dritten und vierten Zeile abgelöst, während in der zweiten Strophenhälfte das kurze „Vom Tage“ und das darauffolgende dreiehebige „Vom heute gewesenem Tage“ nach den zwei vierhebigen die hastige Beweglichkeit noch steigern. So singt sich uns in der ersten Strophenhälfte die Ruhe, in der zweiten die Bewegung ins Ohr. Klanglich wirken die männlichen Reime abschließend, beruhigend, vor allem da sie in ihrer Mehrzahl nicht aus kurzen Silben bestehen und fast lauter dunkle Vokale haben: nun — ruhn; hervor — Ohr; -lied — müd; noch — Joch. Zu diesen männlichen Reimen bildet der weibliche Ausgang der beiden letzten Zeilen jeder Strophe einen starkgefühlten Gegensatz: er drückt durch das nachklingende e und den offenen Vokal der Ton- silbe Ruhelosigkeit aus. Nimmt man dazu noch den Klang- und Stimmungsgehalt einzelner Wörter, wie „des Himmels Bläue“, die einen Blick in unendliche Tiefen öffnet, oder das geschäftig-geschwähige „gewesenen“ oder die Monotonie des zweimaligen „Vom Tage“ — so begreift man den Zauber der Stimmung, den die Strophen ausatmen, bis zu einem gewissen Grade, ohne daß damit der Verstand den letzten Schleier von der Seele des Gedichtes gezogen hätte.

Denn vermöchte er es, Mörike wäre nicht Mörike: schaffende Urkraft der Natur, der es beliebte, sich einmal im lyrischen Liede zu offenbaren, wie sie sonst Blätter und Blüten gestaltet.