

# Zeitschrift für den deutschen Unterricht: 10. Ergänzungsheft

Herausgeber: Dr. Walther Hoffstaetter u. Prof. Dr. fr. Danzer

---

---

## Deutsche Dichter und Schriftsteller in der Schule

Von

Th. Meyer und H. Binder



Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

# Zeitschrift für den deutschen Unterricht

Begründet durch Rudolf Hildebrand und Otto Lyon

Unter Mitwirkung von Prof. Dr. fr. Panzer herausgegeben von Dr. Walther Hoffstaetter  
30. Jahrgg. 1916. Jährl. 12 Hefte zu je 4—5 Druckbogen. gr. 8. Preis für den Jahrgang M. 12.—

**Nebenabonnement** nur für den persönlichen Gebrauch der Fachlehrer und Lehrerinnen an Anstalten, die bereits ein Stammexemplar zum Preise von M. 12.— beziehen: Preis d. Jahrgg. M. 5.—

Die Zeitschrift für den deutschen Unterricht will für eine gesunde Entwicklung des deutschen Unterrichts wirken und mithelfen, daß er das Rückgrat unserer gesamten Jugendbildung werde. In ihren Spalten sollen daher alle die gegenwärtig vielerörterten Fragen der Technik des Unterrichts Behandlung finden, ebenso aber alle allgemeinen Erziehungsfragen, die den deutschen Unterricht näher berühren. Regelmäßig sollen die behördlichen Verfügungen zusammengestellt werden, die sich auf den deutschen Unterricht beziehen. Um den Deutschlehrer über den Stand seiner Wissenschaft auf dem laufenden zu erhalten, wird die Zeitschrift über Inhalt und Entwicklung der Deutschwissenschaft durch Kundige sorgfältig berichten lassen und an ihrem Teil mitwirken, den Zusammenhang zwischen Hochschullehrern und den Lehrern der höheren Schulen zu wahren und zu festigen. Literaturübersichten werden daneben über alle für den Unterricht wichtigen Neuerscheinungen berichten.

## Gesamtregister zu Band 1—27

Preis M. 1.60

Das Gesamtregister enthält neben einem Namenregister als Hauptteil ein Sachregister, das nach folgenden Gruppen geordnet ist: 1. Literatur- und Kunstgeschichte. 2. Sprachkunde. 3. Volkskunde. 4. Der deutsche Unterricht (Sprachunterricht, Lektüre, Aufsatz, Literaturunterricht, Jugendchriften).

Mit großer Sorgfalt gearbeitet, ermöglicht es leicht und zuverlässig die Ausnutzung des gewaltigen germanistischen Stoffes, der in den älteren, noch von R. Hildebrand und O. Lyon geleiteten Bänden der Zeitschrift ebenso wie in den neueren angeammelt ist, und ist daher für jeden Besitzer und Benutzer derselben unentbehrlich.

## Ergänzungshefte

### der Zeitschrift für den deutschen Unterricht

Mit den Ergänzungsheften nimmt die Schriftleitung einen alten Brauch wieder auf, um größere Arbeiten, die über den Rahmen der Zeitschrift hinausgehen oder sich an weitere Kreise wenden, zu veröffentlichen. Es wird sich dabei besonders um Arbeiten handeln, die die Erneuerung des gesamten deutschen Unterrichts und die geeignete Vorbildung der Lehrer betreffen. Es erschienen:

6. Heft: **Die wissenschaftl. Vorbildung für den deutschen Unterricht an höh. Schulen.** Vorträge auf d. Versammlung dtsch. Philologen u. Schulmänner 1909 zu Graz gehalten von Universitätsprof. Dr. Ernst Elster und Geh. Studienrat Gymnasialdir. Dr. Robert Lück. Mit Anhang: Bericht üb. die Besprechung d. beiden Vorträge. Geh. M. —.80. Für Abonn. M. —.50.

7. Heft: **Verhandlungen bei der Gründung des deutschen Germanisten-Verbandes** in d. Akademie zu Frankfurt a. M. am 29. Mai 1912. Hrsg. vom geschäftsführenden Aussch. Geh. M. 1.20. — Für Abonnenten . . . M. —.80

8. Heft: **Die Verwertung d. Mundarten im Deutschunterricht höh. Lehranstalt. u. besond. Berücksichtigung d. Elfsässischen.** V. Prof. Dr. P. Levy. Geh. M. 1.50. f. Ab. M. 1.—

9. Heft: **Deutsche Bildung. Drei Reden:** Die Kulturwerte der deutschen Sprache von Geh. Hofrat Prof. Dr. f. Kluge. Die Gestaltung des deutschen Unterr. auf den höh. Schulen von Studienanstaltsdir. K. Bönjunga u. Oberrealschuldir. Prof. Dr. C. Dietz. Mit Anhang: Berichte u. Verhandl. des 1. Verbandstages des Dtsch. Germanistenverb. Marburg, 29. 9. 1913. Geh. M. 1.50, für Abonn. M. 1.—

Den Abonnenten der Zeitschrift werden die Hefte zum Vorzugspreis zur Fortsetzung geliefert.

Früher erschienen:

1. Heft: **Aufsätze** von S. Schulz, C. Franke, H. Steudt u. a. M. 1.60  
2. Heft: **Lehrplan** f. d. dtsch. Unterr. in d. unt. u. mittl. Kl. e. sächs. Realgymn. V. Hentschel. M. 1.60

3. Heft: **Festschrift** zum 70. Geburtstage Hildebrands M. 4.—

4. und 5. Heft: Vergriffen.

## Subskriptionseinladung

Wiederholt ist an mich der Wunsch nach Abgabe vollständiger Exemplare und einzelner vergriffener älterer Bände der „Zeitschrift für den deutschen Unterricht“ herangetreten. Um dem entsprechen zu können, wäre ich bereit, einen Neudruck der vergriffenen Bände zu veranstalten, falls, was mit Rücksicht auf die bahnbrechende Bedeutung u. den reichen, wissenschaftlich u. pädagogisch wertvollen Inhalt aller Jahrgänge der Zeitschrift wohl zu hoffen ist, das Interesse dafür sich als genügend erweist. Ich erlaube mir daher, hiermit zur Vorbestellung, sei es auf die vollständige Folge oder auf einzelne ältere Bände der „Zeitschrift für den deutschen Unterricht“, einzuladen, und könnte bei Zustandekommen des Nachdrucks zu folgenden besonders günstigen Bedingungen liefern:

1 vollständige Folge der „Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht“ (Bd. 1—28) M. 328.—  
Einzelne Jahrgänge M. 14.—

Leipzig. Berlin

B. G. Teubner

Zeitschrift für den deutschen Unterricht · 10. Ergänzungsheft  
Herausgeber: Dr. Walther Hoffstaetter und Prof. Dr. Friedrich Panzer

---

# Deutsche Dichter und Schriftsteller in der Schule

Stuttgarter Ferienkursus für Schriftsteller-Erklärung 1914

Von

Th. A. Meyer und H. Binder



Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1916

## Inhalt.

Die Behandlung der deutschen Dichterlektüre in den oberen Klassen der höheren Lehranstalten. Von Dr. Th. A. Meyer, Rektor des Gymnasiums in Ulm (jetzt Professor an der Technischen Hochschule in Stuttgart) . . . . .	1
Goethe, Wanderers Nachtlied. . . . .	9
Goethe und Herder, Erfkönigballaden . . . . .	11
K. S. Meyer, Der römische Brunnen. . . . .	14
Grillparzers Sappho und verwandte Dramen . . . . .	15
Grundzüge und Beispiele für die Behandlung moderner Prosa im deutschen Unterricht an Oberklassen. Von Dr. H. Binder, Professor am Karls-Gymnasium in Stuttgart	31
K. S. Meyer, Amulet . . . . .	38
Theodor Storm, Von Jenfeit des Meeres . . . . .	50

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM	
Germán Philologiai Intézet Közleményei	
Lelt. napló: _____	Lsz.: VI.
6. csoport: _____	35. szám.



# Die Behandlung der deutschen Dichterlektüre in den oberen Klassen der höheren Lehranstalten.

Don Theodor A. Meyer.

## Inhalt.

I. Allgemeine Grundsätze . . . . .	1
II. Proben. . . . .	9
A. Lyrik . . . . .	9
1. Wanderers Nachtlied von Goethe: „Der du von dem Himmel bist“ und „Über allen Gipfeln ist Ruh“ . . . . .	9
2. Die Erbkönigballaden von Goethe und Herder . . . . .	11
3. K. S. Meyer: „Der römische Brunnen“ . . . . .	14
B. Drama. . . . .	15
Grillparzers Sappho und verwandte Dramen (Goethes Tasso und Wagners Lohengrin) . . . . .	15

## I. Allgemeine Grundsätze.

Der Lehrplan von 1912 hat uns Lehrern des Deutschen eine dankenswerte Veränderung im seitherigen Unterrichtsbetrieb gebracht: wir sollen nicht mehr wie früher die Geschichte der Literatur erzählen, d. h. über die Dichter und ihre Schöpfungen berichten, die Entstehung ihrer Werke dartun, ihren Inhalt angeben und dazu dann etwa ein kritisches Urteil über die Dichtung und eine kleine Probe fügen, wir sollen nicht mehr Literaturgeschichte ohne Literatur geben; sondern was bisher nebensächlich war, soll zur Hauptaufgabe werden; unser vornehmstes Bestreben soll es sein, die Schüler mit den Literaturwerken selbst bekannt zu machen; statt zu reden über den Geist unsrer Literatur, sollen wir diesen Geist zu den Schülern selber reden lassen. Die Lektüre soll der Mittelpunkt, das Beherrschende im Unterricht sein: auch ihre Anschauungen über die Entwicklung unsrer Dichtung sollen die Schüler aus ihr schöpfen.

Die Schwierigkeit und Größe der neuen Aufgabe, die uns damit gestellt ist, legt es uns nahe, über die Mittel und Wege ihrer Lösung sorgfältig nachzudenken, und zwar um so mehr, als wir mit der Behandlung der poetischen Stücke, die wir etwa schon bisher in der Schule gegeben haben, die Zustimmung der gebildeten kunstfreundlichen Kreise unsrer Nation nur sehr wenig gefunden

haben. Der Klagen gerade über die Behandlung der Poesie in der höheren Schule ist in der Gegenwart kein Ende. Bei den Sprechern der öffentlichen Meinung findet unter allen Schulfächern der deutsche Unterricht am wenigsten Gnade; auf dem dritten Kunsterziehungstag in Weimar im Jahr 1903, der von Größen der Dichtung und Pädagogik berufen war, um diesen Klagen ein Tribunal zu geben, erdröhnte der Beifall desto lauter, je heftiger ein Redner die heutige Schullektüre verurteilte. Die übliche Behandlung in der Schule, konnte man dort hören, sei das sicherste Mittel, den Schülern für immer die behandelte Dichtung zu vereteln; in der Schule überwiege ein öder Formalismus, der die Poesie in seiner Schematik töte, eine nichtige gelehrte Pedanterie, die die Poesie ersticke in dem Wust von gelehrten Notizen, geschichtlicher, sprachlicher und literargeschichtlicher Art, die sie über die Dichtungen ausgieße; die Schule mache aus der Dichtung ein Lesestück, das gewissenhaft methodisch behandelt und ausgeschlachtet, das zerfragt und zerklärt und schließlich noch für den Aufsatz ausgeweidet werde. Durch die Art ihrer Poesiebehandlung erziehe die Schule keine Poesiegenießer, sondern literarische und philologische Poesiekritiker und vor allem Poesiederächter.

So übertrieben solche Anklagen sein mögen, so können wir sie doch nicht für ganz unberechtigt erachten: gestehen doch viel Kollegen ganz offen selbst ein, daß sie in nichts ungeschickter sind als im Erklären deutscher Dichtungen. Wir können es uns nicht verhehlen, im deutschen Unterricht ist nicht alles zum besten bestellt, und doch sollte es unser Ehrgeiz sein, das uns anvertraute kostbare Gut treu zu verwalten und so nutzbar als möglich zu machen.

Wie können wir das? Welche Wege sollen wir einschlagen, um die Poesie durch unsern Unterricht, statt sie zu ertöten, lebendig und wirksam zu machen? Da gibt es eine heutzutage in den Kreisen der Dichter und Künstler, aber auch der fortschrittlichen Volksschullehrer weitverbreitete Richtung, die sagt: Wir sollen im Grunde nichts, gar nichts tun, wir sollen die Poesie durch sich selbst wirken lassen; alles Gerede und Geschwätze über die Poesie ist vom Übel und ist der Tod jeder Stimmung. Natürlich gestatten auch ihre Vertreter, daß man Schwierigkeiten des Verständnisses wegschafft und etwa unbekannte Ausdrücke, geschichtliche Anspielungen und literarische Beziehungen erläutert, und zwar womöglich vor der Lektüre; aber darüber hinaus nichts; dann nach dieser Vorbereitung nichts als Vorlesen, natürlich so, daß die Stimmung des Gedichts durch den Vortrag voll entbunden und den Schülern vermittelt wird, auf echt künstlerische Weise vermittelt rein durch das im Vortrag lebendig gemachte Wort des Dichters.

Für diese Richtung ist das Entscheidende das Lesen. Gewiß liegt darin viel Beherzigenswertes. Das Herz und Gemüt Ergreifende der Dichtung kommt vornehmlich im lyrischen Gedicht, aber auch im Drama erst voll zutage durch den wirkungsvollen Vortrag. Ein solcher macht unendlich viel wohlgemeinte Er-

klärungen überflüssig; er befreit größere Gedichte von viel Erklärungsballast, der die Poesie erdrückt, und genügt auch für sich allein bei der Darbietung von kleinen lyrischen Dichtungen, deren Stimmung den Schülern, sobald sie lebendig anklingt, unmittelbar verständlich ist.

Einen kleinen Schritt über dieses einfache Verfahren geht man hinaus, wenn man der Dichtung eine Vorbereitung auf die im Gedicht oder in der dramatischen Szene sich äuffernde Stimmung vorausschickt, eine sogenannte Einstimmung.

Man geht dabei vom Gedanken aus, daß die Schüler nicht immer empfänglich sind, die Stimmungen der Dichtungen auf sich wirken zu lassen. Man setze sie also in die empfängliche Stimmung, indem man die Situation mit breitem Pinsel stimmungsvoll malt, aus der die Stimmung der Dichtung geboren ist.

Ein Beispiel wird das, was mit Einstimmung gemeint ist, am besten veranschaulichen. Ich nehme es aus dem vortrefflichen Buch von Alfred Schmid, „Kunsterziehung und Gedichtbehandlung“, Leipzig 1910. Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh“ wird da in der Weise präludiert, daß zuerst Goethes Bedrücktheit durch die Unruhe seiner Geschäftstätigkeit und des Hoflebens geschildert wird und dann fortgeföhren wird: „In solch bedrückter Stimmung kam Goethe am Anfang des September 1780 nach Ilmenau. Am Abend des 7. September weilte er auf dem Gidelhahn: Stille rund um ihn her, Friede, tiefer Friede, Ruhe über allen Gipfeln, kaum ein Hauch in den Wipfeln, und die Vöglein schweigen! Da saß der Dichter lang einsam und still; sein Auge schweifte empor über die Gipfel zum Sternenraum und ruhte dann auf den Wipfeln, und seine Seele versenkte sich in den Abendfrieden da oben. Und was sie in diesem Augenblick aufnahm, das bewegte sie in der Tiefe, und es fing an zu klingen und entstieg ihr wieder als ein wunderbares Lied von der Abendruhe im Walde und im Herzen.“

Gewiß das ist schön und stimmungsvoll und zweifellos zweckmäßig; aber man muß eigentlich selber Dichter sein, um das zu können; das ist nicht jeder, der deutschen Unterricht erteilt. Ich meinstenils bin mir bewußt, es nicht zu sein, deshalb unterlasse ich solche Einstimmungen, und daß ich nicht der einzige bin, der an diesem Mangel leidet, davon habe ich mich an zahlreichen gedruckten Einstimmungen überzeugt; viele sind nichts anderes als ein schlimmes Breitreten und Verwässern dessen, was der Dichter gedrängt und kraftvoll gesagt hat. Der Schüler wird solche zuäufferfüßen Wasseruppen bald genug bekommen. Der Nichtdichter kann am ehesten noch auf die Dichtung vorbereiten durch Ausmalen der persönlichen Gemütslage, aus der die Dichtung hervorgegangen ist. Darauf muß er sich beschränken.

Indes wie dem auch sei, jedenfalls genügt Vortrag und Einstimmung für sich allein nicht für die Mehrzahl der Aufgaben, die wir uns stellen müssen;

die Vertreter der beiden Richtungen gehen von einer falschen Anschauung aus: sie meinen, in der Poesie komme es allein auf den Stimmungsgehalt an, sei der erfasst, dann sei die Dichtung erfasst, und sie glauben, den Schülern nur Dichtungen bieten zu dürfen, die ihnen unmittelbar, ohne weitere Erklärung verständlich sind. Dieser Standpunkt ist pädagogisch und ästhetisch gleich mangelhaft, so zeitgemäß er ist; er ist pädagogisch mangelhaft: denn der Schüler hat das bestimmte Gefühl, daß er in die Schule geht, um zu lernen, er will gefördert, und zwar durch den Lehrer gefördert sein. Mit den paar Erklärungen von Äußerlichkeiten wäre er nicht zufrieden. Diese Freude kann ihm aber der Lehrer bereiten. Es ist eine irrige Voraussetzung, als erwachte Kunstgenuß nur aus dem, was einer unmittelbar versteht, als könne durch Belehrung das zunächst Unverständliche und Ungenießbare nicht verständlich und genießbar gemacht werden. Jedes Kunstverständnis setzt eine lange Erziehung voraus. Nur langsam und allmählich lernt ein jeder Kunst verstehen, und nie lernt er in seinem Leben im Kunstverständnis vollständig aus; er wird immer wieder künstlerischen Erscheinungen begegnen, in die er eindringen, in die er sich mühsam ringend einarbeiten muß, und bei diesem Einarbeiten weiß jeder, wie wohlthätig und fördernd fremde Beihilfe ist.

Also: der Schüler kann in seinem Kunstverständnis gefördert werden und soll es darum auch. Das muß der Gesichtspunkt auch für die Auswahl der Gedichtslektüre im deutschen Unterricht sein: man soll den Schülern im großen ganzen nicht das vorsehen, für was er von sich aus das Vollverständnis hat, sondern solches, für das ihm das Verständnis geweckt werden kann. Die Masse dessen, was wir mit dem Schüler lesen, muß über dem Horizont liegen, zu dem er sich bis jetzt aufgeschwungen hat, und für den Lehrer kommt es darauf an, ihm das Neue zu erschließen und aus seinem bisherigen Erleben zugänglich zu machen, es ihm innerlich zu assimilieren. Tun wir aber das, dann müssen wir über die Erklärung von unverständenen Ausdrücken und Gedanken hinausgehen, dann müssen wir ins Innere des vom Dichter Gegebenen einzudringen versuchen und dem Schüler das Leben nahebringen, das in der Dichtung seine Aussprache gefunden hat.

Wir können das, ohne die Poesie zu vernichten. Es ist eine schlechthin subalterne Auffassung der Poesie, als sei sie nichts als Gefühlsdarstellung; diese Auffassung wird auch dadurch nicht besser, daß sie so vielfach in den Lehrbüchern der Ästhetik zu finden ist und auch bei den Kunstpädagogen vorherrscht. Wohl ist alle Poesie stimmungsumwoben, auf der Stimmung ruht das Paßende, das im tiefsten Herzen Ergreifende der Poesie; wo die poetische Stimmung zerstört wird, wird die Poesie selbst zerstört. Dieses Stimmungselement wie überhaupt das eigentlich Gefühlsmäßige in der Poesie soll dem Schüler wesentlich durch den Vortrag nahegebracht werden; davon war schon die Rede.

Aber wennschon Gefühl und Stimmung das Element aller Poesie sind,

so sind sie doch nicht ihr einziger Inhalt. Poesie ist Lebensdarstellung; und Leben verläuft nicht bloß im Gefühl, sondern auch im Denken und Wollen und in allerlei Zusammenhängen. Die Poesie wendet sich daher an den ganzen Menschen, nicht bloß an den fühlenden, sondern auch an den sittlichen und intellektuellen Menschen. Jedes Gedicht, mag es groß oder klein sein, stellt einen Ausschnitt des Lebens vor Augen, es vergegenwärtigt irgendeine dem Dichter eindrucksvolle Seite am Leben; es enthält ein bestimmtes, fest umgrenztes Lebensbild. Dieser Lebensausschnitt kann ein Gefühl, eine Stimmung sein, aber selbst in den meisten Iyrischen Gedichten und gar vollends im Drama und in der epischen Poesie geht er weit über das hinaus: es tauchen seelische Prozesse und Zusammenhänge auf, auch solche, die in Erkenntnisse münden oder von Erkenntnissen ausgehen, Charaktere werden entfaltet, Beziehungen entwickeln sich zwischen innerer und äußerer Welt, zwischen Mensch und Mensch, und es entstehen Gegensätze, Konflikte und Schicksale. Dieses vom Dichter gezeichnete Lebensbild mit seinen Entwicklungen, seinen Charakteren, seinen Schicksalen müssen wir dem lebendigen Verständnis des Schülers nahebringen; wir müssen, wo wir nicht unmittelbares Verständnis voraussetzen dürfen, aufmerksam machen auf die Ursachen, die die psychologischen Zusammenhänge vermitteln, auf die Kräfte, die in den Charakteren wirksam sind, auf die Gegensätze, die aufeinanderstoßen, auf die Katastrophen oder Lösungen, die sich aus den Konflikten ergeben.

In solcher Erklärung bringen wir dem Schüler das individuelle Bild nahe, das der Dichter gezeichnet hat. Aber dieses individuelle Bild ist von dem Dichter immer so gemeint und so beschaffen, daß es zugleich ein Beispiel und ein Gleichnis sei für eine Fülle von Zuständen, Vorgängen, Charakteren und Schicksalen, die ähnlich gestaltet sind und ähnlich verlaufen, es beansprucht nach seinem Verlauf und nach seinen Hauptcharakteren typische Bedeutung; von diesem typischen Wert soll der Schüler einen starken Eindruck erhalten. Dieses Typische ist das, auf was der Dichter mit seinem Lebensbild eigentlich zielt, was er mit ihm hat darstellen wollen. Jede Erklärung muß darin gipfeln, daß das menschlich Bedeutungsvolle, das typische Lebensbild, das der Dichter entrollt — man könnte auch sagen: der Grundgedanke der Dichtung, wenn das nicht so verzweifelt intellektualistisch klinge —, klar vor der Seele des Schülers steht.

Goethes Iphigenie soll den Schülern nicht bloß erscheinen als eine Frau die einmal Barbaren zu Menschen erzogen und eine kranke, schuldvolle Seele wieder zum Frieden gebracht hat, sondern als ein typisches Bild für die sittigende und läuternde Kraft der Frau, als ein Typus, der eine ganze große Seite am Wesen der Frau, umfaßt, und zwar diejenige Seite an ihr, nach der die Frau sich als Macht des Fortschritts erweist. Und der Verlauf der Iphigenie, ihr Schicksal soll dem Schüler nicht bloß sagen, daß einmal die Leidenschaft und der Un-

friede einer tief verwundeten Seele durch eine überlegene, sittliche Persönlichkeit bezwungen worden ist, sondern sie sollen dartun, daß die Welt auf den Sieg der sittlichen Mächte angelegt ist und daß in ihr nicht die fluchenden, sondern die segnenden Götter das Feld behaupten.

Und das führt sofort auf einen weiteren Punkt der Erklärung. Es war die auf tiefem Erleben begründete Überzeugung Goethes, daß das Ewigweibliche hinanzieht und daß die Dämonen, die jede Brust bedrohen, bezwungen werden können, daß sich die Seele aus den Disharmonien, in die sie ihre widerstreitenden Triebe und Leidenschaften gebracht, zur Harmonie emporläutern kann, wie er das in seinem eignen Leben erfahren und betätigt hat. Dieses sein Erleben hat er in der Iphigenie niedergelegt und dieses Gedicht so zu einer Offenbarung seiner Persönlichkeit gemacht. So ist es aber in jeder bedeutenden Dichtung; das Lebensbild, das der Dichter gibt, ist durch seine Persönlichkeit bestimmt und bei allen größeren Dichtungen auch in den Zusammenhang seiner Weltanschauung aufgenommen; in der Dichtung spiegelt sich also der Dichter, und zwar mit allen seinen Seiten, nicht nur mit seinem Fühlen, sondern auch mit seinem Denken und seinem sittlichen Urteil, mit seiner Weltbetrachtung und Weltauffassung. Das gehört auch zu den großen Aufgaben des deutschen Unterrichts, daß wir die Schüler zu der Persönlichkeit der großen Geister führen, die das Kunstwerk geschaffen haben; es ist gesagt worden: das Kunstwerk sei die Selbstdarstellung einer großen Seele für eine große Seele; man könnte auch bescheidener sagen, die Selbstdarstellung einer großen Seele, damit die andern daran selbst groß werden. Diesen Dienst müssen wir unsern Schülern tun; wir müssen ihnen die Möglichkeit gewähren, zu wachsen an der großen Persönlichkeit der geistesmächtigen Dichter, und dazu müssen wir ihr Bild vor ihnen aufrichten; die Dichtung muß ihnen gedeutet werden als Ausdruck der Dichterpersönlichkeit, sie müssen in der Dichtung die edle Menschlichkeit des Dichters sehen lernen. Neben seiner menschlichen Persönlichkeit erschließt der Dichter dann auch noch die künstlerische Persönlichkeit im Kunstwerk; er zeigt in der Anordnung und im Aufbau seines Werks, in Sprache und Rhythmus, in der Entwicklung seiner Figuren und ihrer Schicksale seine gestaltende Hand, und wir werden daher die Schüler an geeigneter Stelle auch auf die dichterische Form und ihre idealisierende Kraft hinweisen müssen.

Der Mittelpunkt unseres Bestrebens bei der Dichterlektüre, ja ich scheue mich nicht es zu sagen, im Grund unser einziges Ziel dabei, muß also sein, das individuelle Lebensbild und in ihm zugleich das typische Lebensbild voll herauszuarbeiten, das der Dichter gemeint hat, und einen mächtigen Eindruck zu erwerben von der menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit des Dichters, wie sie im Kunstwerk sich spiegelt.

Diese Aufgabe liegt zu ihrem größten Teil über das rein Gefühlsmäßige hinaus und ist deshalb dem rationalisierenden Wort sehr wohl zugänglich.

Aller wahre Genuß beruht auf Verständnis: wir müssen den Schülern ein vertieftes Verständnis verschaffen, damit sie zu vertieftem Genuß kommen; das Fühlen tut's, weiß Gott, allein nicht: verweist man den Schüler auf das Fühlen allein, dann kommt er der Mehrzahl der Dichtungen gegenüber über eine rauschartig verschwommene Erregung nicht hinaus, wie es ja Schillerenthusiasten gibt, die sich an dem mächtigen Pathos seiner klangvollen Verse in eine geistige Narchose versetzen, ohne seine Gedanken auch nur im geringsten zu verstehen. Ein solcher Kunstgenuß ist weit verschieden von dem echten, der auf der Erfassung der geistigen Werte des Kunstwerks beruht, und zu einem solchen müssen wir die Schüler doch anleiten. Das können wir, wenn wir es richtig angreifen, auch mit dem schlichten prosaischen Wort — es braucht ja darum nicht trocken und langweilig zu sein; seit dem Kunsterziehungstag ist in unsrer pädagogischen Erklärungsliteratur ein merkwürdiger Wandel eingetreten: während sie vorher in klapperdürrer Prosa einherging, hat sie sich jetzt auf einmal in hochpoetische Gala geworfen; wenn man die schön klingenden hochstilisierten Sachen liest, könnte man an seiner Befähigung zum deutschen Lehrer verzweifeln; aber man darf sich nicht ins Boßshorn jagen lassen, klare, von Herzen kommende Worte sind besser als die aufgebauschte Halbpoesie so vieler Erklärungsschriften.

Als Mittel zum Verständnis mag uns auch die literaturgeschichtliche Unterweisung dienen, und auch sie ist nur insoweit berechtigt und lebensvoll, als sie der Herausstellung des dichterischen Lebensbildes und der Dichterpersönlichkeit dient. Das Leben und das Erleben des Dichters mag uns das Verständnis für das Lebensproblem in der Dichtung erleichtern. Der Vergleich des Dichtwerks mit dem Rohstoff, der darin gestaltet ist, mag uns einen lebendigen Einblick in den Gestaltungsprozeß in der Dichterseele gewähren oder den Gehalt der Dichtung deutlicher hervortreten lassen; die Weltbetrachtung und auch die Formgebung des Dichters mag uns durchsichtiger werden auf dem Hintergrund der geistigen und künstlerischen Zeitanschauungen, von denen er beeinflusst ist. Dazu sollen ja die Schüler den Dichter auch verstehen lernen als den Sprecher und geistigen Förderer seiner Zeit.

Der Aufgabe aber, die uns auf diese Weise gestellt ist, können wir nur gerecht werden, wenn wir gewisse Fehler vermeiden, die so oft dem Erfolg unserer Arbeit hemmend im Weg stehen.

Vor allem hüte man sich, die Dichtung zu erdrücken durch ein Übermaß des Erklärens. Man muß nicht alles erklären wollen, was an sich recht wohl erklärt werden könnte. Alle echte Poesie ist unendlich; selbst bei einem kleinen Kunstwerk kann man eigentlich mit dem Erklären nicht fertig werden. Und doch erweckt jeder zu lange Aufenthalt bei demselben Gegenstand rettungslos Langeweile. Am wenigsten Erklärung kann seiner Natur nach ein einfaches lyrisches Stimmungslied ertragen, viel mehr schon die Gedankenlyrik und dann

natürlich die großen Gattungen des Dramas und der epischen Poesie; aber immer kommt ein Zeitpunkt, wo das Erklären nicht mehr belebt, sondern tötet und widerlich wird. Nichts ist schlimmer als jene vielgerühmte Gründlichkeit, die sich nichts schenken kann.

Des weiteren sorge man für möglichste Abwechslung in der Art und im Gang der Erklärung; ja keine immer wiederkehrende Methode, keine regelrechte Durckerklärung der Dichtungen nach einem feststehenden Rezept; man sei aus Methode unmethodisch, aus Grundsatz grundsatzlos; nichts ist tödlicher für die Poesie als systematische Vollständigkeit, als Schematismus und Formalismus.

Wieviel wird in dieser Hinsicht gefehlt! Wie ledern, wie seellos wird nur zum Beispiel die Form behandelt, man sieht sie in Äußerlichkeiten, man paukt an den Gedichten immer wieder das Metrum, man sieht, wie man es aus dem Unterricht des Altertums gewohnt ist, das Metrum nur als tote Form an und läßt kein Gedicht durch, ohne die drei- und vierfüßigen Jamben und Trochäen konstatiert zu haben, in denen es verfaßt ist; man disponiert die Iyrischen Gedichte und Dramen nach dem Grundsatz, je genauer und schärfer, desto besser; man beginnt mit römisch I und groß A und endet mit *αα* usw. Wer kennt sie nicht aus der eigenen Schulzeit, diese mit bewundernswertem Scharfsinn aufgebauten Einteilungen, die von so tödlicher Langeweile waren, wem kling nicht das Schema von der aufsteigenden und der absteigenden Handlung in den Ohren, das womöglich durch ein Dreieck an der Tafel veranschaulicht und dazu noch ergänzt wurde durch die Feststellung des ersten, zweiten und dritten erregenden Moments, als ob das nicht Äußerlichkeiten wären, mit denen für das Leben der Dichtung so blutwenig gesagt ist.

Alles Schematisieren steht in einem unüberwindlichen Gegensatz zur Poesie; denn Schema, Disposition ist der Gegensatz alles Lebens, ist tote Form: jedes Schema, jede Disposition legt sich, auch wenn sie an sich richtig ist, wie ein verzehrender Meltau auf die Blüte der Poesie. Es erweckt die falsche Vorstellung, als sei die Poesie etwas mit dem Verstand Gemachtes. Und doch ist die Anordnung in der Poesie nichts Logisches wie in der Prosa, sondern ein Produkt der natürlichen Bewegung der erregten Seele, sie ist lebendiger Prozeß. Form, künstlerische Form ist wahrhaftig nicht Schema, sondern lebendiger Abdruck des Innern in einem Äußern, Klarheit der Darlegung innern Geschehens mit äußern Mitteln. Der Schüler ist dankbar, wo man ihn Gestaltung lehren sieht, wo er den Rhythmus als Abbild der Stimmung, wo er die Kontraste als Mittel der Verdeutlichung des Seelenlebens erkennen soll, wo er darauf aufmerksam gemacht wird, wie der Dichter das Innere seiner Gestalten, wie er Konflikte vor uns aufbaut und sich entfalten läßt, aber vor allem Schematischen hat er, Gott sei Dank, einen gesunden jugendfrischen Abscheu.

Und dann weg mit all dem pedantischen Kleintram aus dem Unterricht und mehr Standhaftigkeit gegen die gedruckten Erklärungsbüchlein, die mit be-

wundernswerter deutscher Gründlichkeit im Zusammentragen von belanglosen und geistlosen Einzelheiten sich gegenseitig überbieten; weg mit den Notizen über die Entstehungszeiten der Werke, die nichts besagen, über die Vorgänger in der Bearbeitung desselben Stoffs, mit denen der Schüler nichts anfangen kann, weg vor allem mit dem üblichen Kleinram aus der Geschichte. Entsetzlich, wenn dem Dichter fortwährend der Text korrigiert wird mit der Bemerkung, in Wirklichkeit war es anders! Auf Abweichungen von der geschichtlichen Wirklichkeit gehe man nur ein, wo sich daraus etwas gewinnen läßt für das Verständnis des dichterischen Lebensbildes oder des dichterischen Gestaltungsprozesses. Wozu sodann die breiten geschichtlichen Einleitungen bei den geschichtlichen Dramen und die langen Stammbäume der an der Handlung beteiligten großen Familien. Von der Geschichte hat der Dichter in seinem Drama genau so viel mitgeteilt, als für das Verständnis notwendig ist. Hätte er das nicht, so wäre er ein schlechter Dichter. Warum ihn also überbieten! Nicht um Äußerlichkeiten darf es uns zu tun sein, sondern um Verinnerlichung und Vertiefung.

## II. Proben.

### A. Lyrik.

#### 1. Wanderers Nachtlied von Goethe:

„Der du von dem Himmel bist“ und „Über allen Gipfeln ist Ruh“.

Wie sich die dargelegten Grundsätze in der Ausführung verwirklichen lassen, soll an einzelnen Proben zunächst aus der Lyrischen Poesie dargetan werden. Den Anfang bilden mögen die beiden „Wanderers Nachtlied“ überschriebenen Gedichte Goethes aus den Jahren 1776 und 1780: „Der du von dem Himmel bist“ und „Über allen Wipfeln ist Ruh“. Diese Perlen Goethescher Lyrik gehören zu den Gedichten, die kaum einer Erklärung bedürfen, für die unter Umständen auch der bloße warm empfundene Vortrag genügt. Es ist kaum denkbar, daß selbst ein schwacher Schüler im ersten Lied den Schrei einer vom Elend der Friedlosigkeit gedrückten Seele, im zweiten das Eindringen der Abendruhe in ein unter der eigenen Unruhe leidendes Herz erkennt, auch das Allgemeinmenschliche dieser Empfindungen kann dem Schüler nicht leicht entgehen.

Will man sich mit einfachem Lesen nicht begnügen, will man eine Einstimmung geben; so bietet auch eine solche sich von selbst dar; man braucht keine Stimmungsovertüre aus der eigenen Phantasie zu schaffen; die stimmungserregenden Elemente sind in Goethes Leben selbst enthalten. Das erste Lied ist hervorgegangen aus einer Abweisung, die Goethes drängendes Ungestüm von der Frau von Stein erlitten hatte, die ihn eben zu fesseln begann; man mag also schildern, wie das neue schmerzliche und beschämende Erlebnis alles in ihm aufwühlte, was in seiner Seele noch an Gedrücktheit und Selbstanklagen aus den Tagen von Sesenheim und Frankfurt vorhanden war, und wie dann beim

nächtlichen Gang nach dem Ettersberg die bange Stimmung der Seele sich löste in die sehnsüchtigen Worte des Gedichts.

Für das zweite Lied erinnere man an die verwirrende Unruhe, Vielseitigkeit und Gespaltenheit der Weimarer Beamtentätigkeit Goethes, und man wird die Unterlage geschaffen haben für ein ganz persönliches Verständnis dieses Gedichts mit der stillen seelenvollen Innigkeit seines Ruhebedürfnisses.

Nun ist aber auch die Formung in beiden Gedichten so unvergleichlich, daß man wohl auch bei ihr in der Schule verweilen darf. Ich meine damit nicht etwa das Versmaß; ich würde es für eine reine Versündigung halten, wenn man dem Schüler eine so zarte hauchartige Poesie mit der Frage nach dem Versmaß verderben wollte. Wohl aber wird es den Eindruck nicht stören, wenn man darauf aufmerksam macht, daß die wunderbare Stimmungsgewalt dieser Verse nicht bloß in den Gedanken, sondern in der Form der Worte ruht, daß hier also die Stimmung ganz Klang und Ton geworden ist.

Und zwar liegt die geniale Ausprägung des Innern im Äußern beim ersten Gedicht vornehmlich im Satzbau. Das Gedicht beginnt mit einem dreifachen Relativsatz, zu dem das Beziehungswort und der Hauptsatz („süßer Friede, komm, ach, komm in meine Brust“) nicht gegeben ist, sondern erst erwartet wird. Aber ehe die Erwartung befriedigt wird, schiebt sich ein begründender Zwischensatz ein („ach, ich bin des Treibens müde“ usw.), und dann erst folgt das Beziehungswort und, in Gestalt eines Schmerzensrufs, der Hauptsatz. Wer würde da nicht ganz unmittelbar fühlen: wie der Nebensatz sich reckt und streckt und sehnt nach seinem Beziehungswort und Hauptsatz, nach dem süßen Frieden und seinem Kommen, so sehnt und streckt sich die friedlose Seele nach Frieden. In unvergleichlicher Weise ist hier der Satzbau Mittel des geistigen Ausdrucks.

Ebenso bewundernswürdig ist das Überstrahlen des Inhalts in die Form beim zweiten Gedicht. Das Mittel der vollendeten Stimmungswiedergabe ist der Rhythmus. Man braucht das Gedicht nur mit starker rhythmischer Betonung zu lesen, und das Sprechende des Rhythmus tritt alsbald hervor. Man höre:

Über allen Gipfeln — ist Ruh'  
In allen Wipfeln — spürest du  
Käüm einen Hauch:

eine zweimalige Erregung, die zur Ruhe kommt, das erstemal weniger kräftig, das zweitemal sicher und voll. Dann etwas Liebliches, Wiegendes, als würden Kinder zur Ruhe geschaukelt:

Die Vögelein schweigen im Walde;

darauf wird eine leise Erwartung rege:

Warte nur — balde,

eine Erwartung, die befriedigt wird, in dem sie festen Trittes auf das „du auch“ (in „ruhest du auch“) zuschreitet.

Hier würde ich im Unterricht mit dem Erklären ein Ende machen, zumal wenn eine breite Einstimmung gegeben worden ist. So zarte lyrische Gebilde können nicht allzuviel von der Prosa des Worts ertragen. Aber zu Ende erklärt sind die Gedichte noch nicht; und da im Lauf dieser Vorträge sonst keine Gelegenheit sich mehr bietet, so möchte ich anlässlich dieser Gedichte auf eine Eigenheit Goethescher Lyrik hinweisen, die sich fast in allen ihren Glanzstücken wiederholt. Wie kommt es doch, daß Goethes Lyrik so wundervoll lebendig, so unmittelbar und unreflektiert erscheint? Warum ist er der erste Lyriker der Weltliteratur, der nicht Gedanken über das Gefühl, sondern dieses selbst gibt? Das rührt daher, daß er nicht auf einen Gefühlszustand, der sich ihm eingestellt hat, nachdenkend und sinnend zurückblickt, sondern daß er uns die Seelenbewegungen, in denen sich das Gefühl äußert, in ihrem Entstehen, ihrem Verlauf, ihrem Höhepunkt selbst vorführt.

In „Der du von dem Himmel bist“ sehen wir, wie in der Erregung die Gedanken aus der Tiefe der Seele aufsteigen, wie einer nach dem andern sich vordrängt; besonders der Zwischensatz: „Ach, ich bin des Treibens müde, was soll all der Schmerz und Luft“ schiebt sich, wie im Augenblick geboren, gewaltsam in den geradlinigen Zusammenhang ein. So entsteht der Eindruck, das sind keine Gedanken über das Gefühl, sondern die Gedankenbewegung selbst, in der sich das Gefühl im Augenblick seines Entstehens Luft macht, d. h. also das Gefühl selbst.

Beim zweiten Gedicht sodann ist das Gefühl in seinem Hervorgehen aus der lebendigen Ursache geschildert: zuerst einfühlende Versenkung in die Abendstimmung der umgebenden Natur, dann plötzlich daraus hervorbrechend die selige Hoffnung und Ahnung eigener Ruhe; auch hier also der Seelenvorgang selbst, keine Gedanken darüber.

## 2. Die Erbkönigballaden von Goethe und Herder.

Wir gehen zu den beiden Erbkönigballaden von Goethe und Herder (die letztere in den Volksliedern) über. Sie eignen sich zu gemeinsamer Behandlung, weil sie zur Vergleichung auffordern.

Man mag von Goethe ausgehen: man wird hier mit angemessenem Vortrag viel erreichen. Das Stimmungsgetränkte der Darstellung und ihre dramatische Wucht wird dabei zu sicherem Ausdruck kommen, so daß man sich mit Worten kaum dabei aufzuhalten braucht. Dagegen muß hier im Unterschied von den beiden eben behandelten Stücken das typische Lebensbild, das der Dichter gemeint und zu packender Anschauung gebracht hat, vor den Schülern entwickelt werden: denn die Schüler sind nur gar zu geneigt, im Erbkönig die Erzählung einer singulären Geschichte, eine gereimte Anekdote zu sehen; sie denken nicht leicht daran, was die Sache eigentlich besagen will. Man muß sie

fragen, was Goethe für einen Grund haben konnte, eine Geschichte zu erzählen, an deren Wirklichkeit er doch selbst unmöglich glauben konnte.

Um sie also den typischen Gehalt der Ballade finden zu lassen, mache man sie auf den Unterschied zwischen Vater und Sohn aufmerksam: der Sohn sieht und hört den Erlkönig, er fühlt sich von ihm bedrückt und schließlich erdrückt. Der Vater hört und sieht von all dem nichts: er bemerkt nur Nebelstreifen, seltsam gestaltete Weiden am Ufer, unheimlich raschelnde Blätter und den Nachtwind. Die späte stürmische Herbstnacht, das Grausen des nächtlichen Ritts, geheimnisvolle Erscheinungen und Töne haben's dem Knaben angetan; er sieht Gespenster; er hört lockende und drohende Stimmen, und da der Schrecken einmal erwacht ist, werden die Gespenster immer zudringlicher, immer einschündernder; das Kind fühlt sich endlich von den Schreckgestalten gepackt, die doch nur seine Wahngebilde sind, und erliegt ihnen. Und wenn auch der Vater nichts wahrnimmt, auch er verfällt dem Grauen der einsamen gespenstigen Nacht, dem sein Kind schon erlegen ist. Was hat also Goethe mit dem Erlkönig gewollt: nicht eine Geschichte erzählen, sondern in und mit der Geschichte ein stimmungsfräftiges Bild geben von dem Grauen und der Unheimlichkeit der sternenlosen stürmischen Winternacht und ihrer den Menschen bedrohenden Dämonen.

Dann gehe man zu Goethes Quelle, zur Ballade „Erlkönigs Tochter“ aus Herders Volksliedern, weiter. Man wird gut tun, zunächst einmal dem Schüler die Züge des individuellen Lebensbildes deutlicher herauszuheben, als er es vielleicht beim Lesen für sich allein empfindet, aber man tue das zugleich so, daß unter dem Individuellen das Typische, das sich in ihm ausdrückt, sichtbar wird.

Am Tage vor der Hochzeit, also unmittelbar vor einem festlichen Höhepunkt des Lebens, unternimmt Herr Oluf spät einen Ritt in die Ferne, wie es ihm das bevorstehende Fest nahelegt, „zu bieten auf seine Hochzeitsleut“; da gelangt er von ungefähr in das Gebiet dunkler Mächte, böser verführerischer Dämonen, in den Bereich der Erlkönigstochter, die ihn in ihren Kreis ziehen und an sich bannen möchte; aber mannhaft wehrt er sich gegen ihre Lockungen, er ist sich seiner Pflicht bewußt: „Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag, denn morgen ist mein Hochzeitstag.“ Dieser unerschütterliche Widerstand reizt die Unholdin, sie braucht Gewalt und vernichtet ihn; am Tag der Freude, am Hochzeitstag findet die Braut den Bräutigam tot.

Nun sollte es dem Schüler nicht schwer fallen, das Menschlichbedeutende an dem Gedicht zu erkennen. Man sage ihm: wir glauben nicht mehr an tückische nächtliche Wesen; aber etwas dem in der Ballade geschilderten Ähnliches kann man heute noch erleben, daß nämlich gerade auf den Höhepunkten des Lebens Menschen ganz schuldlos vom Geschick ereilt werden und ihnen Freude in schmerzlichstes Leid verwandelt wird. In solchem Falle stehen wir unter demselben Eindruck wie der dänische Volksdichter, es haben im Leben

heimtückische Mächte Gewalt über uns, die sich am Schaden freuen, die den Menschen neidisch gerade in seinen schönsten Stunden anfallen und von der Höhe der Lust in die Tiefe des Leids stürzen. Von solcher Stimmung ist das Lied erfüllt; es ist ein schlichtes aber tief empfundenes Lied vom Bedrohthsein des Menschenglücks durch feindliche nächtliche Gewalten.

Daran mag sich eine Vergleichung der beiden Balladen schließen. Man wird sich wundern, wie verschieden bei großer äußerer Ähnlichkeit beide sind, und wie selbständig Goethe geschaffen hat. Der Gehalt ist, wie wir gesehen, ganz verschieden, dort tiefempfunden das Grauen der Herbst- und Winternacht, hier ebenso tiefgeföhlt das Bedrohthsein des Menschenglücks durch tückische dunkle Mächte; auch im einzelnen manches anders: dort das Erliegende ein Kind, hier ein Mann, dort die dämonische Macht der Erbkönig, hier die Erbkönigstochter. Nur eine Anregung hat Goethe dem dänischen Volkslied entnommen: auch Herr Oluf reitet spät aus, und die Erbkönigstochter ist ein Nachtgeist; aber nun beachte man auch hier: im Volkslied ist der Nachtdämon ein für wirklich gehaltenes Wesen, bei Goethe eine Phantasiegestalt, das Wahngelbde eines geängsteten Kindergemüths. Gleichwohl ist Goethes Phantasiegestalt herausgewachsen aus der geglaubten Gestalt des Volkslieds. Fragt man, woher der Glaube stammt an solche dem Menschen feindlich gesinnte Nachtdämonen, die den Menschen in ihr Reich ziehen möchten und den Widerstrebenden vernichten, so kann die Antwort nur lauten: sie sind dem Menschen eingegeben durch das Bangen vor dem Feindseligen, als welches ihm die Nacht erscheint. Goethe hat den Glauben an solche Wesen, die im Volkslied als Wirklichkeit genommen sind und ihren Zusammenhang mit dem Grauen der Nacht fast ganz eingebüßt haben, hergeleitet aus seiner psychologischen Wurzel; er hat, was ursprünglich symbolisch war und dann seine symbolische Bedeutung verloren hat, wieder zurückgeführt auf seinen symbolischen Ursprung. So ist Goethe in seinem Erbkönig zum genialen Deuter des Volksglaubens geworden; er hat ihn von innen heraus verstanden und ihn gewissermaßen neu vor uns entstehen lassen, und so zeigt er in seinem Theil den geheimnisvollen Zusammenhang, in dem der Genius mit der Volksseele steht.

Aus dem neugewonnenen Verständnis für den Sinn des Erbkönigsglaubens erklären sich dann bei Goethe die Veränderungen, die er am Volkslied vorgenommen hat: aus dem Mann des Volkslieds wird ein Knabe; denn den Mann könnte der Schrecken der Nacht nicht töten; die Erbkönigstochter muß sich in den Erbkönig verwandeln. Wie die Tochter geeignet ist, den Mann zu verlocken und ihn dämonisch zu verderben, so ist das Schreckbild eines männlichen Wesens für den Knaben viel ängstlicher als das einer Frau.

Auf eines mag man noch hinweisen: Wenn auch die Auffassung ganz Goethesches Eigentum ist, so hat er doch an der dänischen Ballade gelernt. An ihr hat er die bewundernswerte Schlichtheit und Sachlichkeit des Vortrags er-

sehen, die so echt volkstümlich ist und so deutsch anmutet gegenüber der romanischen Art zu dichten, bei der sich des Dichters Ich pathetisch und rhetorisch hervordrängt.

### 3. K. F. Meyers, „Der römische Brunnen“.

Nun noch K. F. Meyers kurzes Gedicht „Der römische Brunnen“. Es ist hervorgegangen aus der weilenden Betrachtung eines römischen Brunnens auf einer Reise Meyers in sein Lieblingsland Italien, aus dessen Geschichte er so viele Stoffe für seine reiche Novellenkunst geschöpft hat. Das Gedicht beginnt mit einem ganz knapp gezeichneten Bild eines äußeren Vorgangs: von einem Brunnen emporgeworfene Wasser, über verschiedene Schalen in die Tiefe sinkend:

Aufsteigt der Strahl, und fallend gießt  
Er voll der Marmorschale Rund,  
Die sich verschleiernd überfließt  
In einer zweiten Schale Grund;  
Die zweite gibt, sie wird zu reich,  
Der dritten wallend ihre Flut,

daran knüpft sich dann eine ganz kurze schlichte Reflexion:

Und jede nimmt und gibt zugleich  
Und strömt und ruht.

Aber was für eine Reflexion! Eine Reflexion, die das eben geschäute äußere Geschehen, dem man kaum eine poetische Bedeutung zuschreiben konnte, zu einer ganz großen, ganz wunderbaren Anschauung erhebt. Es sind nur ein paar Worte; aber sie machen, daß dieser Brunnen als Symbol des Universums erscheint: denn nur in ihm ist alles nehmend und gebend, ist alles bewegt und zugleich in ewiger Ruhe. Wem käme nicht Goethe in den Sinn:

Und alles Drängen, alles Ringen  
Ist ewige Ruh' in Gott dem Herrn.

Diese große Anschauung hat K. F. Meyer in eine ganz sichere Form gegossen; man lese nur einfach wieder rhythmisch betont vor, und man wird sofort fühlen, wie der erste Vers das Aufsteigen und nach einem kurzen Einschnitt die fallende Bewegung des Wassers malt; Vers 2, 4, 6, 7 und 8 bewegen sich ohne Hemmung, während sich in 3 und 5 (entsprechend ihrem Sinn) dem Fluß ein Hemmnis entgegensetzt, durch das ihm ein Halt geboten wird, bis die erneute Bewegung einsetzt („die sich verschleiernd — überfließt“; „die zweite gibt — sie wird zu reich“). Im letzten Vers sodann ein starkes Betonen des Ruhens; man erwartet einen fünffüßigen Jambus, statt dessen kommt der Vers schon im zweiten Takt zum kräftigen Abschluß, zur endgültigen Ruhe.

Hat man vor der Lektüre unseres Gedichts schon Bekanntschaft mit einigen andern charakteristischen lyrischen Erzeugnissen Meyers gemacht, so mag man es benützen, um in ihm den Dichter und seine Art aufzeigen zu lassen. K. F. Meyer ist kein eigentlicher Stimmungsliriker; er liebt es von einer äußeren Anschauung auszugehen, die er knapp und mit vollendeter Plastik wiedergibt. Das

äußere Bild regt aber nicht unmittelbar ein Gefühl in ihm auf wie etwa bei Goethe der Abendfrieden der Landschaft den Abendfrieden der Seele, vielmehr gibt es dem Dichter eine Reflexion ein, die die Eigenart hat, den Gegenstand mit Leben und Seele, gewöhnlich mit mächtigem erhabenem Leben zu füllen, die ihn zur gewaltigen Anschauung erhebt. Das Dichten Meyers geht stark durch den Verstand; er hat nicht die Ursprünglichkeit seines Landsmanns G. Keller, noch weniger die eines Goethe; aber er ist deshalb doch kein kalter Reflexionsdichter; auch die Reflexion wirkt bei ihm ganz unmittelbar; sie scheint ihm geradezu vom Gegenstand eingegeben und aufgedrängt zu sein, wie hier und in der Reflexion lebt bei ihm eine starke, tiefe, ja oft eine mächtige leidenschaftliche Empfindung. Zugleich zeigt er sich überall als gestaltungskräftiger Künstler.

Das Typische an solchen Bildern ist dann nicht das Hervorbrechen der Reflexion unter dem Einfluß des anregenden Gegenstands wie etwa das Hervorgehen des Ruhegefühls in der Seele des Dichters aus dem Abendfrieden der Landschaft in Goethes Gedicht; eine so ins Große erhebende Reflexion wie in unserem Gedicht kommt am äußeren Bild nicht jedem beliebigen, sondern allein dem großempfindenden Dichter. Hierin liegt also das Typische nicht. Dafür aber wird der Gegenstand in ein Licht gerückt, in dem er in seinem wahren innersten Wesen, in seiner wahren Poesie und Bedeutung erscheint. Hat man ihn einmal mit dem Auge des Dichters geschaut, so muß man ihn immer mit seinem Auge schauen.

### B. Drama.

Das Drama ist das Höchste, was wir aus der Dichtung unseren Schülern vermitteln können: es ist diejenige Form der Poesie, die den tiefsten Blick in die das Leben bedingenden Mächte mit der gedrängtesten Form verbindet. Deshalb ist es von jeher als besonders geeignet für die Schulbehandlung und als besonders bildend erachtet worden. Für den Lehrer muß es immer ein Fest sein, wenn er berufen ist, eines der großen Meisterdramen unserer Literatur seinen Schülern zu vermitteln. Er mag dabei verschiedene Wege gehen, aber immer muß es sein erstes Bestreben sein, den innersten Kern der Dichtung seinen Schülern aufzudecken und ihrem Erleben nahezubringen. Als Probe möge Grillparzers Sappho dienen, die den Vorzug bietet, zum verdeutlichenden Vergleich mit anderen Dichtungsgestalten einzuladen.

#### Grillparzers Sappho und verwandte Dramen (Goethes Tasso und Wagners Lohengrin).

Man hat schon die Geeignetheit dieses Stücks für die Schullektüre bestritten: Goldscheider in seinem umfangreichen, etwas verschwommenen Buch über die Dichterlektüre meint, die Liebe einer alten Frau zu einem jungen Fant, die dann natürlich unglücklich verlaufe und die Frau zu einer Reihe wenig würdiger Streiche veranlasse, könne die Jugend nicht sonderlich fesseln. Wäre das

wirklich der Inhalt des Stücks, dann dürfte man die Jugend allerdings nicht damit behelligen wollen. Aber wie kann man auch nur den Inhalt eines Stücks so gründlich verkennen! Mit einer Deutlichkeit, die m. E. nichts zu wünschen übrig läßt, hat Grillparzer das Mißverhältnis des Dichters zur Wirklichkeit zum Gegenstand seiner Dichtung gemacht, daselbe, was Goethe in seinem Tasso behandelt hat. Und da kein Mensch Goethes Tasso von der Schullektüre ausschließt, so liegt auch bei Grillparzers Sappho kein Grund vor, sie dem Schüler vorzuenthalten. Wer mit ihr in der Schule einen Versuch macht, wird denn auch erfahren, wie lebhaft sie die Schüler zu fesseln vermag.

Die erste Aufgabe, die der erklärende Lehrer zu leisten hat, ist, daß er, bevor er mit der Lektüre in der Schule beginnt, das ganze Drama für sich vornimmt und sich selbst eine klare Idee von dem macht, was das Drama will. Dann erst mag er sehen, was er davon und wie und wo er es den Schülern vermitteln will. Wir müssen also versuchen im Überblick über die ganze Dichtung den Gesichtspunkt für ihr Verständnis zu gewinnen.

Wir sehen, daß Sappho, die hochberühmte Dichterin, die Zierde von Hellas, schwer trägt, entseßlich schwer an ihrem Dichterlos. Wie so vielen genialen Naturen hat ihr das Leben mehr Bitternis als Freude beschert. Wohl hat sie Ruhm im Übermaß geerntet, aber der Ruhm ist ihr nur ein ärmlicher Ersatz des Lebensglücks. Er hat sie über ihre Sphäre erhoben, hat sie in Wolkenhöhe gebracht, hat sie den Göttern zu eigen gegeben. Aber in dieser Höhenluft, in die sie der Dichternamen emporgehoben hat, ist ihr nicht wohl, sie fühlt sich einsam, verlassen, von niemand im Innersten verstanden. Nach ihrer Ansicht „steht sich's gar ängstlich auf der Menschheit Höhen“. Ein unsäglich heißes Verlangen nach Leben und Liebe glüht in ihrer Seele: aber eine Kluft trennt sie von den übrigen Menschen. Sie gehört einer andern Welt an als die Durchschnittsmenschen, darum wird sie von ihnen auch nur verehrt, nicht geliebt. „Statt Liebe wird ihr Freundlichkeit“, sie fühlt sich um das volle Leben und die volle Liebe betrogen, die doch nur in Gemeinschaft mit andern sind. Sie sehnt sich hinab nach dem seligen Genügen häuslicher Beschränktheit, sie neidet das Glück der kleinen Leute, die allein das Leben voll genießen, während ihr, der Höhennatur, nur vergönnt ist, „zu nippen an des Lebens süßumkränzten Kelch, zu nippen nur, zu trinken nicht“. Sie ruft aus:

Wehe dem, den aus der Seinen stillem Kreise  
Des Ruhms, der Ehrfucht eitler Schatten loßt!  
Ein wildbewegtes Meer durchschiffet er  
Auf leichtgefügtem Kahn. Da grünt kein Baum,  
Da sprosset keine Saat und keine Blume,  
Ringsum die graue Unermeßlichkeit. —  
Von Ferne nur sieht er die heit're Küste,  
Und mit der Wogen Brandung dumpf vermengt  
Tönt ihm die Stimme seiner Lieben zu.

Während sich aber Sappho im Verlangen verzehrt, diese Einsamkeit und Weltabgeschiedenheit abzustreifen, scheint ihr unerwartet ein gütiges Geschick die Sehnsucht erfüllen zu wollen. Ein Zufall führt sie in die Arme eines begeisterten Verehrers ihrer Kunst. Der junge Freund, der ihr so unerwartet wird, scheint alles zu haben, was ihr fehlt. Phaon ist nach Sapphos Überzeugung kein Dichter, kein Höhenmensch; er ist eine praktische Natur, einer von den „Kräftigen, denen die Welt gehört“. Er ist „von den Göttern zum Vollgenuß des Lebens bestimmt. Ihm ist Lebenslust ein köstlicher Gebieter, ein kühner Mut, der Weltgebieter Stärke, Entschlossenheit und Lust, an dem was ist, und Phantasie, hold dienend wie sie soll“. Er ist ganz anders lebensstark als sie und „leben ist ja doch des Lebens höchstes Ziel“. „Kühn hat er die Flügel ausgespannt, und nach dem höchsten hat er gierig den scharfen Adlerblick geschossen.“ Mit einem raschen sichern Entschlusse hat er beim Fest in Olympia nach ihr gegriffen, er hat ihr, der Weltfremden, der Wirklichkeit scheu Gegenüberstehenden gezeigt, wie man das Leben packen muß, und ihr Mut gemacht, nach dem dargebotenen Glück zu greifen. Sie fühlt, in seiner Liebe wird sie von ihrer einsamen kalten Höhe heruntergezogen werden und eintreten können in das gewöhnliche Leben und „seine heitern Blüentäler“. Von ihm geführt wird sie mit den Alltagsmenschen leben und ihresgleichen werden können. Sie sollen sie künftig nicht bloß verehren, sie sollen sie auch lieben lernen; und da sie doch nicht ganz wird aufhören können, Sappho zu sein, so träumt sie davon, daß sie an Phaons Hand beides werde vereinigen können, die Höhenstellung und das Leben in des Lebens Überfluß: sie möchte darnach trachten, „sich beide Kränze um die Stirne flechten, das Leben aus der Künste Taumelkeltch, die Kunst zu schlürfen aus der Hand des Lebens“.

Indes ist das nur ein schöner Traum, aus dem Sappho schnell und schmerzlich erwachen soll. Phaons Liebe ist ein Wahn; er hat sie nur verehrt wie die andern alle, nicht geliebt; und sie hat mit einer durch die Sehnsucht nach Glück und Liebe geleiteten Phantasie eine im Taumel begangene Jugendeselei als Erweis einer sicher das Leben ergreifenden Entschlossenheit gedeutet, sie hat eine Gestalt ihrer eigenen Phantasie geliebt, nicht den wirklichen Phaon, der ein unbedeutender Instinktmensch ist. Solche Naturen können sich wohl im Augenblick in holder Jugendtorheit verirren und in eine für sie falsche Bahn geraten. Im übrigen sind sie ihrer ganz sicher: sobald sie den Irrtum wirklich zu kosten bekommen, finden sie sich rasch zurecht und gehen unbedenklich den ihrer Natur entsprechenden Weg. Phaon begegnet einem ihm verwandten Wesen, der unbegabten, aber holden und anschmieglamen, von einem sichern Lebensinstinkt geleiteten Melitta. An ihr wird er sich voll bewußt, wie wenig er zu Sappho gehört, wie fremd ihm die große Frau ist, und alsbald beginnt seine Loslösung von ihr. Er durchschaut seinen Irrtum; die Begeisterung für die Dichterin Sappho und ihre strahlende Frauenerscheinung, wie er sie auf dem Fest von Olympia gesehen, hat ihn berauscht und ihm eingeredet, seine Verehrung

sei Liebe. Seit er mit ihr zusammen lebt, fühlt er das Erdrückende ihrer Größe. Er fühlt, daß er sie nicht durchschaut, daß er ihr nicht genügen kann. Als Mann ist es ihm ein unerträglicher Gedanke, daß er, der Empfangende, nicht der Gebende sein soll. Fast ohne es zu merken und zu wollen, gleitet er aus der genialen Sappho Armen in die der kindlichen schlichten Melitta und findet in ihrem holden einfältigen Mädchentum ein Glück, das ihm bei der erhabenen Sappho versagt ist, jenes Glück, das nach Grillparzers Überzeugung bescheidenen Naturen im Verein mit bescheidenen so leicht erblüht.

Sappho kämpft mit all der ungestümen Leidenschaft, deren ihre große Seele fähig ist, um ihr erträumtes Glück. Sie möchte es festhalten, auch da es schon entschwunden ist. Die wahnsinnige Furcht vor dem Alleinsein ergreift sie. Bei diesem krampfhaften Mühen, das Unmögliche möglich zu machen, muß sie ringen mit den harten Mächten der Wirklichkeit, und, wie es in solchen Fällen idealen Naturen, die gewohnt sind, im wirklichkeitsfernen Reich der idealen Anschauung zu leben, leicht geht, macht sie Mißgriff über Mißgriff, sie wird in dem verzweifeltsten Ringen kleinlich, ja fast böseartig; sie gerät in eine Welt hinein, in der sie sich nicht auskennt und sich nicht bewegen kann, in der sie schmähslich strauchelt und zu Fall kommt.

Aber sobald unter dem Einfluß der Ereignisse die edlere Natur wieder in ihr erwacht, sobald ihr zum Bewußtsein kommt, wie töricht sie vor aller Öffentlichkeit gehandelt, wie sie ihre Seele schnöd der Menge preisgegeben, da fühlt sie sich tief beschämt über ihre Verirrung, sie ist vollständig vernichtet; sie hat die zarte überfeine Empfindlichkeit der Phantasiemenschen; sie ist überzeugt: sie kann sich vor der Welt nicht mehr sehen lassen, sie hat die reine göttliche Dichterseele in sich befleckt, sie hat das Vertrauen in sich selbst verloren, ihre Sehnsucht nach Liebe, nach dem Leben in vollem Glück ist nicht befriedigt, ja ist durch das, was sie erlebt, noch stärker geworden. Der Jammer ihrer einsamen Höhenexistenz ist ihr nur noch drückender auf die Seele gefallen, seitdem sie ihm auf einen Augenblick entronnen zu sein glaubte; jeder neue Schimmer von Liebe und Glück, der ihr aufzuleuchten scheint, kann sie in neue Torheit, neue Enttäuschung, neue Beschämung bringen. Das darf nicht sein, sie will ihre Seele rein erhalten, und so kehrt sie zu den Göttern, denen sie gehört, die ihr unendlich viel gegeben, freilich auch unendlich viel versagt, in versöhnter Stimmung zurück, indem sie sich ins Meer stürzt und sich durch diese Tat reinigt von den Flecken, mit denen ihre Weltunerfahrenheit und der tragische Versuch, die Höhenstellung und das Glück der bescheidenen Existenzen vereinigen zu wollen, sie bedeckt hat. Das Stück schließt mit den wehmütigen Worten: „Es war auf Erden ihre Heimat nicht“, d. h. die Heimat, die die Sprache ihres Herzens und Geistes gesprochen, die sie verstanden und geliebt hätte.

Grillparzers Sappho ist eine wahr und echt empfundene Gestalt, sie ist aus dem Erleben des Dichters herausgewachsen, sie ist mit seinem eigenen Blute

getränkt, sie ist sein Ebenbild. Sein Leben kann daher auch als beste Erläuterung und Verständlichmachung für das seelische Geschehen in seiner Sappho verwendet werden; man mache daher seine Lebensgeschichte in der Weise fruchtbar, daß man sie vor der Lektüre der Dichtung in stetem Hinblick auf die Sappho behandelt. Man suche darzutun, wie sich aus ursprünglicher Veranlagung und aus den Erfahrungen seines Lebens die Charaktereigentümlichkeiten und die Weltauffassung herausgebildet haben, die dann in seiner Sappho Gestalt geworden sind. Behandelt man das Leben Grillparzers unter diesem beherrschenden Gesichtspunkt, so bereitet man die Schüler ungesucht für das Verständnis der Sappho vor, und man versetzt sie in einer Art von „Einstimmung“ in die Lebensatmosphäre der Sappho, die ihnen das Mitleben mit ihren Leiden erleichtert. Ich will versuchen, unter Weglassung der in jeder Literaturgeschichte zur Verfügung stehenden Einzelheiten die Grundlinien einer solchen Lebensbeschreibung zu geben.

Grillparzer hat unter einem schweren Geschick zu leiden gehabt. Das ganze Leben hat ihn zur Einsamkeit erzogen. Schon seine Abstammung hat in dieser Richtung gewirkt. Sein Vater war eine trockene prosaische Natur, ein verschlossener Mann, der sein Haus von jedem Verkehr abspernte und einsam als Sonderling und Einsiedler dahinlebte. Seine Mutter dagegen war eine Phantasiatur, eine Frau mit einer krankhaften Reizbarkeit und einem Hang zur düstern Melancholie, die sich dann zur Schwermut gesteigert und sie in den Tod durch eigene Hand getrieben hat. Der junge Grillparzer hat seine Anlage von beiden Eltern geerbt, die Verschlossenheit und die Scheu, sein Gefühl zu offenbaren, vom Vater und die Phantasiebegabung, die krankhafte Reizbarkeit und die melancholische Stimmung von der Mutter.

So wurde er eine jener innerlichen Naturen, die der Welt ihrer Phantasien ganz hingegeben in sich hineinleben und der äußern Welt mit einer gewissen scheuen Verlegenheit gegenüberstehen. Solche Naturen brauchen viel Licht und Wärme, um sich, der widerstrebenden Natur zum Trotz, freundlich gegen Welt und Leben aufzutun. Dieses Glück ist unserm Dichter nicht zuteil geworden. Ein eigener Unstern hat ihn verfolgt; sein Vater verschüchterte das empfindliche Gemüt des Knaben durch seine Unnahbarkeit und die schroffe Leidenschaftlichkeit, mit der er die poetischen Erstlingsversuche des Knaben als sinnlose Zeitverschwendung ablehnte. Seine drei Brüder stießen ihn durch ihre Roheit ab; die Schule wurde ihm durch den geistlosen Unterricht seiner Lehrer verehelt, deren Zuneigung er sich natürlich nicht zu erringen vermochte. So wurde schon seine Jugend zu einem stillen melancholischen Brüten in den düstern Räumen des ungemütlich großen einsamen Elternhauses; in das nie belebender Besuch einkehrte.

In Grillparzers Studienzeit fiel dann der Tod des Vaters und der finanzielle Zusammenbruch der Familie. Das Hauslehrertum, das die Verhältnisse

Grillparzer aufnötigten, ebenso wie die spätere Beamtenlaufbahn vollendeten, was die Jugend begonnen. In den damals ungebildeten und geistig stumpfen Familien des österreichischen Adels, in denen er als Hauslehrer weilte, wie in dem oberflächlichen, genussüchtigen, geistlosen Beamtentum Wiens, in das er sich als Beamter versetzt sah, fühlte er sich wie in einer fremden Welt, die durch eine tiefe Kluft von ihm getrennt war.

Unter solchen Erfahrungen gewann die Innerlichkeit, die Weltabgewandtheit seines Wesens einen krankhaften Zug. Eine ängstliche Scheu vor dem Leben, an dem er so schwer zu tragen hatte, bemächtigte sich seiner. Stolz fühlte er sich als einen Auserwählten, aber dieses Auserwähltsein hatte ihm nichts als Leid, nichts als drückende Einsamkeit gebracht. Immer wieder stellte ihn das Leben in Lagen, die ihn bei seiner Reizbarkeit tief erschütterten und die zu bestehen fast über seine Kraft ging. Seine Beamtenlaufbahn brachte ihm, nicht ganz ohne seine Schuld, Enttäuschung über Enttäuschung, die ihm an der Seele zehrte; auch über seinen Erfolgen als Dichter waltete ein unsägliches Mißgeschick. Nach dem rauschenden Erfolge seines Erstlings, der genialen, aber unreifen „Ahnfrau“, mußte er es erleben, wie er mit jeder neuen Produktion in der Gunst des Publikums sank, bis seine Tragödie „Des Meeres und der Liebe Wellen“ abgelehnt und sein Lustspiel „Wehe dem, der lügt“ schändlich ausgepiffen wurde. Der dem Leben wehrlos gegenüberstehende Mann fühlte sich als Dichter vernichtet. Mißmutig, im Innersten verletzt, enthielt er sich jeder Veröffentlichung von Dichtungen. Nur mit Mühe hat er die unausgesetzten Stiche, die ihm das Leben versetzt hat, verwunden, und mehr als einmal glaubte er ans Ende seiner Kraft gelangt zu sein, mehr als einmal war er wenig mehr entfernt vom tragischen Ausgang.

So hat sich die früh von ihm gehegte Überzeugung, daß das Leben der Auserwählten eine Qual sei und sie in ständige Gefahr bringe zu scheitern, in seinem Leben ausgebildet und dann weit über die Zeit hinüber, in der er seine Sappho gedichtet, ausgewirkt. Und wenn er dann von dem Schmerz seiner Existenz hinablickte auf die leichte Art, wie die Durchschnittsmenschen im lustigen Wien und anderswo um ihn lebten und ihres Lebens froh wurden, dann packte ihn ein geheimer Neid auf das sichere Geschick, mit dem diese durch nichts beschwerten Instinktnaturen das Leben zu packen vermochten, und eine stille Sehnsucht nach dem genügsamen Glück der kleinen Leute. Seine tragische Dichtung wurde fast durchgängig der Ausdruck dieser Lebensstimmung. Wer durch irgendeinen Umstand, sei es durch angeborene Anlagen oder durch irgendein in sein Leben eingreifendes Ereignis auf eine Höhenstellung emporgehoben wird, der ist damit dem Leid, der Qual, der Tragik des Untergangs ausgeliefert.

Die persönlichste Aussprache dieser Lebensstimmung aber hat Grillparzer in der Sappho gegeben; in ihr hat er uns den Blick eröffnet in die Einsamkeit und Glücklosigkeit seines Lebens, in seinen stillen Neid nach dem Glück der ein-

fachen und harmlosen Naturen, in sein Gefühl, dem Leben nicht gewachsen zu sein, und in die Überzartheit seines Empfindens, das ihn in jeder Niederlage im Kampfe des Lebens eine beschämende Befleckung der Seele sehen ließ, die ihn aus dem Leben zu drängen schien.

Hat man die Schüler so auf die Stimmungswelt der Sappho vorbereitet, so führe man sie in die Dichtung selbst ein nach den dargelegten Gesichtspunkten. Sodann aber wird man eine nicht unerhebliche Klärung dessen, was Grillparzer mit seiner Sappho gemeint hat, aus einem Vergleich der Sappho mit Dichtungen gewinnen können, die ein ähnliches Problem behandeln. Nicht Grillparzer allein unter den Dichtern hat am Leben und am schmerzlichen Ringen mit der Wirklichkeit gelitten. Er hat da viel Genossen. Man braucht noch nicht einmal an die ganz Unglücklichen, an Kleist, Byron, Hölderlin, Lenau, zu erinnern, auch die Goethe, die Michelangelo und die Beethoven gehören dazu. Deshalb wird auch gerade dieses Erlebnis in der Dichtung gerne behandelt, und in Deutschland haben wir allein in dramatischer Form drei großzügige Darstellungen des Problems, außer der Grillparzerschen Sappho noch Goethes Tasso und Wagners Lohengrin. Von bekannten außerdeutschen Dichtungen kämen dann noch Ibsens Schwanengesang „Wenn wir Toten erwachen“ hinzu, von dem hier abgesehen werden muß als außerhalb des Bannkreises der Schule gelegen. Dagegen eignen sich die beiden andern Dichtungen besonders gut dazu, zum Verständnis der Sappho herbeigezogen zu werden. Man lasse also feststellen, worin die Ähnlichkeit und Verschiedenheit dieser drei Dichtungen in der Behandlung des gemeinsamen Problems, des Mißverhältnisses des Künstlers zur Wirklichkeit, besteht. Man teile den Schülern mit, daß Grillparzer bei der Bekanntschaft mit Goethes Tasso im Innersten erschüttert war; er fühlte sich selbst in dieser Gestalt abgebildet, er sah in ihr den eigenen Zwilling Bruder; gewiß mit Recht, wie denn auch viel von Tasso in Grillparzers Sappho übergegangen ist.

Auch Tasso trägt sehr schwer an seinem Dichterlos. Auch er findet sich in der Wirklichkeit nicht zurecht. Auch er ist durch seine Phantasieveranlagung dem Leben entfremdet. Aber freilich: auch zwei nahverwandte Naturen erleben die Wirklichkeit niemals gleich, und so sind nun auch die Verschiedenheiten zwischen beiden nicht zu verkennen. Tassos Jammer ist nicht, daß er von den blumigen Gefilden der gewöhnlichen Sterblichen auf eine einsame Höhe emporgehoben wird, auf der keine Blumen sprießen; er sehnt sich nicht nach dem stillen genügsamen Behagen der kleinen Leute, nach dem Leben unter ihnen und nach dem Geliebtwerden von ihnen. Das tritt gar nicht in seinen Gesichtskreis; im Gegenteil, ihm ist es eine Wonne, in der großen Welt zu leben, im Verein mit hohen Geistern. In der adeligen Gesellschaft vornehmer, feingebildeter Menschen hat er seine wahre Heimat, und sein Schmerz ist, daß er sich in diesem Kreise nicht behaupten kann.

Demgemäß ist denn auch sein Geschick verschieden von dem der Sappho. Während sich Sappho im Kreise der beschränkten Naturen, zu denen sie so gerne heruntersteigen möchte und herunterzusteigen versucht, naturgemäß nicht anfedeln kann, weil sie den Kleinen zu groß ist, weil die Kleinen sie von sich stoßen, weil die Durchschnittsmenschen sie nur verehren, nicht lieben können, ist dagegen Tasso nicht imstande, sich unter den Höhen, die ihn lieben, zu halten, infolge des Übermaßes seines Phantasielebens und der Ungezügeltheit seiner Leidenschaften. Eine lebhaft, immer von den letzten Eindrücken abhängige Phantasie verschiebt und verzerrt ihm die Verhältnisse der Wirklichkeit und läßt ihn die Wirklichkeit immer falsch beurteilen. Er wird allen Eindrücken des Lebens zum Opfer und lebt in einer erträumten Welt. In einer ungezogenen Leidenschaftlichkeit beginnt er die Schranken einzureißen, die in den Kreisen, denen seine Seele gehört, eingehalten sein wollen; so macht er sich das Leben in der beglückenden Gesellschaft der Höhen unmöglich.

Es gehört zu den Schwächen der Tassodichtung, daß nicht mit der nötigen Klarheit herausgearbeitet ist, ob Tasso mit seinem Scheiden aus Ferrara endgültig verloren ist, oder ob er sich aus der Wirrnis seines Lebens herauszuarbeiten vermag. Goethe hat im ursprünglichen Entwurf das Scheitern ganz sicher in Aussicht genommen, in der endgültigen Fassung nach der italienischen Reise mag er im Einklang mit der gefesteteren Stellung, die er selbst dem Leben gegenüber gefunden, sich für Tassos Rettung entschieden haben.

Wenn nun also Tasso, wie ich annehme, zerschlagen von seinem Schicksal, weitergeht und den Kampf mit dem Leben trotz aller Gefahr neuer ähnlicher Konflikte wieder aufnimmt, so tut er es, weil er auf den Dichter in sich baut — er hat im Aussprechen dessen, was ihn bedrückt, ein Heilmittel gegen seine Krankheit — und weil er sich an die Starken anzulehnen gelernt hat. Sappho dagegen gibt den Kampf mit der Wirklichkeit auf im Mißtrauen gegen ihre Kräfte und geht in einer feinen sittlichen Überempfindlichkeit aus der Welt, um die Flecken abzuwaschen, die ihr die Irrfahrt nach den heitern Blütentälern des Lebens gebracht hat, und um sich vor ähnlichen schmerzlichen Erfahrungen zu bewahren.

Tasso und Sappho sind wohl Geschwister, sie haben Familienähnlichkeit, aber sie sind auch verschieden, wie es eben Geschwister sind. Das gereicht ja Grillparzer nur zu Ehre, es zeigt, daß er selbständig gegenüber von Goethe ist, daß er ein eigenes Erleben hat. Dieses eigene Erleben hat aber auch, und zwar in weit höherem Maße, der Dritte im Bunde: Richard Wagner.

Die Lektüre eines Wagnerdramas wird neuerdings mit Recht zu den Aufgaben des deutschen Unterrichts gerechnet. An einer Persönlichkeit, die so tief in das deutsche Kulturleben eingegriffen und die zu einer so überragenden Weltbedeutung gelangt ist, sollte auch die Schule nicht vorübergehen. Für die Schullektüre aber kommen vor allem Lohengrin und Meisterfingcr in Betracht.

Liest man die Sappho in der Schule, so empfiehlt sich um des Vergleiches willen Lohengrin zu wählen. Es mag genügen, ihn durch die Schüler zu Hause lesen zu lassen und ihn in der Schule nur zu besprechen, und dies um so mehr, als dem Wagnerischen Textbuch der stimmungsmäßige Reiz einer eigentlichen Dichtung fehlt, was bei der Lektüre in der Schule den Schülern stark zum Bewußtsein kommen müßte. Aber man unterlasse nicht, die Schüler bei einer bloßen Besprechung der Lohengrinhandlung darauf aufmerksam zu machen, daß dieser Mangel des Textbuchs dem Dichtungswert des Lohengrindramas keinen Abbruch tut. Denn bei Wagner sind die Dichtungsworte nicht das einzige Mittel, Charaktere, Situationen und Konflikte zu gestalten; sondern bei ihm kommt als weiteres Mittel, poetische Aufgaben zu lösen, die Musik hinzu. Das Textbuch genügt wohl, das Erlebnis zu erkennen, um das es sich im Drama handelt, die volle Vergegenwärtigung der Handlung, ihre lebendige Gefühlswirkung und die tragische Erschütterung der Seele erwächst seinem Drama erst aus der Musik. Die Stimmung für das Verständnis der Lohengrindichtung bereite man dann wieder vor, indem man das Leben Wagners in einer Beleuchtung darstellt, in der das Lohengrinartige seines Wesens hervortritt: der Idealismus und heilige Ernst seiner Kunstauffassung, sein Nichtverstandenwerden und seine sich daraus ergebende Einsamkeit, das Unglück seiner Ehe, seine unendliche Sehnsucht nach hingebender Liebe und wahren Verständnis, sein jahrelanges Ringen darum und seine sieghafte Ungebrochenheit im Unglück.

Nun lasse man die Schüler im steten Hinblick auf die Sappho das typische Lebensbild herausgestalten, das in der farbenprächtigen Hülle der Lohengrinhandlung beschlossen liegt. Man frage zunächst, ob das Mysterisch-Geheimnisvolle, das Lohengrin umgibt, die Wundermacht, über die er verfügt, der schwanen-gezogene Nachen, in dem er naht, nur übliche Opernromantik, ein Aufpuß ohne tiefere Bedeutung ist. Man lasse den Schüler finden, daß es ein fein und sicher gewähltes Symbol für die dichterische Darstellung der Göttlichkeit und der Wunderkraft der genialen Höhnatur ist. Man mag, hat man anders Zeit und Lust, den Anlaß benützen, um die Schüler über das Symbolische aufzuklären und ihnen zu zeigen, wie unendlich die symbolische Darstellung, die der Antike unbekannt ist und die von Goethe im ersten Teil des Faust und dann von den Romantikern in die neuere Literatur eingeführt ist, die Dichtungsmöglichkeiten erweitert. Der Lohengrin hat auch darin seine literarische Bedeutung, daß er die erste vollgeglückte Tragödie unserer Literatur ist, die ganz, selbst bis ins tragische Problem hinein, mit symbolischen Mitteln arbeitet. Wie fruchtbar das ist, mag man gerade aus der Darstellung der Genialität ersehen. Wir müssen es Grillparzer glauben, daß seine Sappho eine geniale Dichterin ist, und wir glauben ihm gerne, weil wir seine Sappho den Leiden der genialen Naturen so schmerzlich erliegen sehen. Bei Wagners Lohengrin sind wir nicht aufs Glauben angewiesen; wir spüren seine geniale Überlegenheit, sein Übermenschen-

tum unmittelbar, sobald wir ihn im Schwanenwagen unter den Klängen des mystisch-behren Gralsmotivs heranzufahren sehen.

Nun also: auch der Gralsritter ist hoch über die andern Menschen hinausgehoben wie die Sappho. Auch er ist den Göttern eigen. „Im fernen Land, unnahbar den Schritten“ der Alltagsmenschen, im idealen Reich ist er zu Hause, und auch ihm ist einsam zumute, und er sehnt sich herunter zu den Menschen, er sehnt sich nach Liebe. Aber schon da beginnt der Unterschied. Der Gralsritter ist keine Jeremiasnatur wie die Sappho. Er empfindet sein Künstleramt nicht als drückende Last, unter der er zu erliegen droht, das ideale Schaffen ist ihm eine Wonne:

Kein Los in Gottes weiten Welten  
Wohl edler als das meine hieß,  
Böt mir der König seine Krone,  
Ich dürfte sie mit Recht verschmähn.

Und wenn er sich nun gleichwohl nach beseligender Liebe sehnt, so meint er damit nicht die Liebe, die ihn herunterzöge von einer kalten glücklosen Höhe in das behagliche Glück der Kleinen, sondern er sucht nach einer bedingungslos hingebenden Liebe, nach einer Liebe, die sich von ihm heraufziehen ließe auf seine Höhe, er sehnt sich nach Verständnis. Würde er sie finden, so wäre er beglückt wie Goethe, als dieser, ob mit Recht oder Unrecht, in Frau von Stein die gefunden zu haben glaubte, von der er zu rühmen wußte: „Konntest mich mit einem Blicke lesen, den so schwer ein sterblich Aug' durchdringt.“

Lohengrin soll so wenig die Liebe finden, nach der er sich sehnt, wie Sappho, aber er ist sich von vornherein viel mehr als diese der Schwierigkeit einer solchen Liebe bewußt. Er weiß, daß der volle Anblick seiner Überlegenheit erschrecken müßte, er weiß, um es in den Ausdrücken von Grillparzers Sappho zu sagen, daß er nur Verehrung, nicht Liebe finden würde, wenn er sich offen in der unverhüllten Herrlichkeit seiner Gralsnatur zeigen wollte. Und so fühlt er, er muß sich verhüllen, er darf sich nicht als Gralsritter zu erkennen geben; er muß für seine Liebe eine Bedingung stellen, die dann entscheidend wird für sein und Elsas Geschick; er muß verlangen:

Nie sollst du mich befragen  
Noch Wissens Sorge tragen,  
Woher ich kam der Fahrt  
Noch wie mein Nam' und Art.

Dieses Verbot macht die eigentliche Tragik in Lohengrins und Elsas Liebe aus und wer Wagners Musik kennt, der weiß, wie genial die beherrschende Bedeutung des Verbots musikalisch zum Ausdruck gebracht ist.

Wie Sappho muß es Lohengrin erfahren, daß Liebe nur auf dem Boden der Ebenbürtigkeit, des vollen gegenseitigen Verständnisses der Liebenden gedeihen kann. Auch Elsa ist für Lohengrin zu klein wie Phaon für Sappho. Aber freilich ist Elsa aus einem andern Holz geschnitten als Phaon, und sie darf

auch als weibliches Wesen anders sein. Sie verehrt nicht bloß, sondern sie liebt wirklich. Die Frauen haben eine natürliche Hinneigung zum Genius, in ihren Träumen sehnen sie sich wie Elsa, „die traumfüchtige Maid“, nach der Überlegenheit des sie befreienden Mannes.

Aber weil Elsa wirklich liebt, quält sie nur um so mehr die unverständene, die verhüllte, die ihr undurchdringliche Seite an Lohengrins Sein, das Rätselhafte, das sie nicht zu durchschauen vermag. Sie ahnt, daß sie ihn nicht voll hat, solange sie ihn nicht voll erkannt hat. Sobald sie auf die geheimen Abgründe in Lohengrins Wesen aufmerksam gemacht wird, beginnt die Angst, ihn zu verlieren, und wie sie nun gar erfährt, daß er aus Wonne zu ihr kam, daß er von der Höhe zu ihr herniedergestiegen ist, wird die Angst zur Todesangst. Sie fühlt ihren Abstand von Lohengrin, er droht, ihr zu entschwinden, sie muß, koste es was es wolle, in sein Geheimnis eindringen, so will es die wahre Liebe, die nicht ruhen läßt, bis das Innerste des Liebenden durchdrungen ist, die weiter forscht, auch auf die Gefahr des Verlustes hin. Dieser Zug des wollenden Weiterschreitens ins Verderben gibt Elsa ein Stück heroischer Größe, von der Phaon himmelweit entfernt ist.

Wagner erzählt von sich, daß er um das Geschick seines Lohengrin und seiner Elsa schwer gerungen habe, bis er unter Tränen habe erkennen müssen, daß er sie nicht retten könne. Diese Erkenntnis hat Wagner nicht getrogen; ihre Liebe ist zu Ende, sobald das Mißtrauen in sie eingezogen ist, sobald Elsa über den Zustand einer naiv-vertrauenden Hingabe, einer „fraglosen“ Liebe hinaus ist, sobald sie fühlt, daß der Gemahl zu hoch für sie ist. Denn dieses Mißtrauen ist unaufhörlich, es muß immer wieder kommen. Es könnte nur schwinden, wenn Lohengrin auf seine Höhennatur verzichten, wenn er ihresgleichen werden würde, und das kann er so wenig, als er es darf. Lohengrin muß gehen, so will es nun einmal das Gesetz, unter dem er und auch Elsa stehen.

So entsteht die doppelte Tragik, die uns Wagners Drama so erschütternd enthüllt, die Tragik von der Einsamkeit des Genius, der mit einem Herzen voll Sehnsucht nach Liebe und Verständnis in der Welt der gewöhnlichen Sterblichen die ersehnte Liebe nicht finden kann, da auf die Dauer seine eine Kluft schaffende Überlegenheit nicht verborgen bleiben kann, und der zugleich immer in Gefahr ist, mit dem Bedürfnis als Retter und Beglucker zu kommen, zu verderben; und die Tragik der nichtaußergewöhnlichen Frau, die mit ihrem Traum von Mannesherrlichkeit im Herzen und ihrem Drang nach der genialen Mannesnatur zugrunde geht, wenn ihr der Traum erfüllt wird und sie nach kurzem Glücksausbruch mit der vernichtenden Erkenntnis aufwacht, daß der Erkorene ihr zu hoch ist.

Will man den Schülern das Erlebnis der Dichtung durch Erfahrungen der Wirklichkeit verdeutlichen, so ist natürlich in erster Linie Wagners Leben

selber, wie schon gesagt, vor allem die Geschichte seiner Ehe mit Minna Planer, erläuternd. Aber die Lohengrintragik kehrt fast in jedem genialen Leben wieder, vor allem ist Goethes Leben voll davon. Man denke an Friederike. Ihr ist Goethe verhüllt genah, als lustiger Bruder Studio und hat sie beglückt durch die Überlegenheit eines herrlichen Geistes. Aber wie mochte sie auch erschrecken, wenn bisweilen seine wahre Gralsnatur allzudeutlich hervortrat, wie mochte sie die Ahnung quälen, daß sie ihn nicht durchdringen und ihn also auch nicht werde halten können. Man denke des weiteren an die zunehmende Einsamkeit, der Goethe desto mehr verfiel, je größer er wurde. „Ach, da ich irrte,“ sagt er, „hatt' ich viel Gespielen,“ mit Lohengrin gesprochen, da mein Graltum noch verhüllt war, „seit ich dich (die Wahrheit) kenne, bin ich fast allein“. Er hat dann erst in Schiller wieder einen Freund gefunden, weil dieser, ohne fragen zu müssen, wie sein Nam' und Art, das Gralszeichen an ihm erkannte. Und Schiller konnte es erkennen, weil auch er vom Berge Montsalvatsch kam und mit eigenen Augen das wundertätige Heiligtum des Grals erschaut hatte. Will man eine Elsa aus dem Heroischen ins Kleinbürgerliche übersezt haben, so hat man sie leibhaftig in Luise Rau, der Braut Mörktes, der sich Mörkte zum Entsetzen in seinem genialen Liebesbriefen als echter Ritter vom Heiligen Gral enthüllte. Sie hat wie Elsa gelitten unter der Angst vor seiner überlegenen Größe.

Das Verhältnis der Höhennatur zu Weib und Liebe bedeutet indes nur das unmittelbare Problem der Lohengrindichtung. Hinter ihrem nächsten Gehalt tut sich ein weiterer auf; das ist ja das Recht der symbolischen Dichtung, mit verschwimmenden Linien vom Engeren aufs Weitere zu weisen. Das Verhältnis des genialen Mannes zur Frau wird selbst wieder zum Symbol für sein Verhältnis zum Publikum. Die Welt sehnt sich in der Not des Alltags nach dem rettenden, befreienden, emporhebenden Genius; sie träumt von ihm wie Elsa. Kommt er dann und erhebt sie über ihre Not, so huldigt sie ihm, solange er nicht in seiner vollen ungetrübten Herrlichkeit hervortritt, solange er sich nur so weit zeigt, als er allen verständlich ist. Aber auch in dem, was er so zeigt, liegt schon ein Geheimnisvolles, das unverstanden bleibt, das zum Widerspruch reizt, das Gegnerschaft erzeugt und zugleich magisch zum Eindringen in dieses Unverständene antreibt. Je mehr aber dieses Eigenartige an ihm zum Bewußtsein kommt, desto mehr verschwindet Verständnis und Liebe, desto einsamer und verlassener wird der Künstler. So viele Großen, Wagner selbst, Beethoven, Goethe, Feuerbach und natürlich auch Grillparzer und viele andere haben das schmerzlich erfahren; nach kurzer begeisterter Aufnahme eine lange Verlassenheit.

Und nun noch ein Wort zum Schluß des Lohengrin. Wie ganz anders ist er als in der Sappho. Lohengrin hat für sich Glück gesucht, indem er beglücken und befreien wollte; statt dessen hat er ohne seine Schuld aus einer tragischen Notwendigkeit seiner Natur heraus vernichten müssen. Er ist im tiefsten erschüttert, aber nicht gebrochen wie Sappho. Ihm bleibt sein Grals-

rittertum; schmerzgebeugt kehrt er in seine hehre Einsamkeit zurück, den stillen Wonnen des Schaffens zu leben, und noch im Scheiden streut er neue Segnungen aus. Denn die geniale Kraft, die in ihm wohnt, bleibt auch in solchen schmerzlichen Erfahrungen unerschüttert, ja sie zieht neue Nahrung daraus.

Wir haben das Thema von der Tragik des Dichter- und Künstlerloses in dreifacher Abwandlung an uns vorüber ziehen sehen. Bei Goethe erschien der Dichter als ein großes Kind, das in der Launenhaftigkeit seiner Phantasie und der Ungebärigkeit seiner Leidenschaft sich in der Welt, in die er gehört, nicht zu behaupten vermag. Grillparzer zeichnet uns die einsame Ausnahmestellung der Dichternatur in kalter gefährlicher Höhe, ihre Sehnsucht, herunterzusteigen ins blühende Glück des Lebens, und die Unfähigkeit dazu, in der sie sich aufreibt. Wagner spricht von der Tragik der Höhennatur, die sich darin auswirkt, daß der geniale Mensch mit seinem Herzen voll Sehnsucht nach Liebe und Verständnis durch das Undurchdringliche seines Wesens geheimnisvoll anzieht und abstößt, wodurch er sich und andern ein schmerzvolles Geschick bereitet.

Wie Grillparzers Sappho sind auch die beiden andern Behandlungen des Problems aus dem persönlichen Leben ihrer Dichter geschöpft, sie sind echt und wahr und deshalb wertvolle Besitztümer unserer Nationalliteratur. Nun mag dem Schüler die Frage aufsteigen, warum denn nicht, wenn dem so ist, alle drei auch in der Schätzung der Nation gleich hoch stehen, warum denn Grillparzer, wenn er ebenso echt und wahr zu dichten vermochte wie Goethe, hinter Goethe an dichterischer Geltung zurückstehen muß. Ich glaube, solche und ähnliche Fragen darf man an der einen oder andern Dichtung dem Schüler wohl einmal beantworten, auch wenn eigentlich die Kritik<sup>1)</sup> nicht die Aufgabe der Schule sein kann.

Man gehe von dem wohl unbestreitbaren Satz aus, daß Größe und Wert einer Dichtung auf der Umfassendheit und Tiefe des Weltbilds beruht, das sie enthüllt, und auf der Sicherheit der Gestaltungskraft, die sie bekundet, letzten Endes aber auf der menschlichen und künstlerischen Größe der Dichterpersönlichkeit, die sich in ihr abspiegelt.

Nun frage man die Schüler, wo bei den Dreien das umfassendere Weltbild, wo die größere Typik des Erlebens zu finden ist, und die Antwort kann nicht zweifelhaft sein: sie ist bei Goethe und bei Wagner.

Die Verkennung der Wirklichkeit infolge des Übergewichts von Phantasie und Gefühl über den Verstand und infolge einer unbezähmbaren Leidenschaftlichkeit ist das Leid zahlloser Künstler gewesen. Selbst die größten, selbst Michelangelo und Beethoven sind Cassonaturen gewesen, und eine Seite wenigstens an Goethes Wesen hat in Casso Gestalt gefunden, wenn er auch nicht eigent-

1) Mit Rücksicht darauf ist von einer eingehenden kritischen Würdigung der drei Dichtungen hier abgesehen worden.

lich als Tassonatur zu bezeichnen ist. Ebenso ist das Verlangen nach hingebender verständnisvoller Liebe durch die Frau und im weitern durch die Welt, in der der Künstler lebt, tief in der Natur des Künstlers begründet, und das Hemnis, das die Überlegenheit und Undurchdringlichkeit der Genialität des Künstlers diesem Verlangen entgegensetzt, wird fast in jedem Künstlerleben die Quelle tragischer Leiden. Wenn dann der Tasso weit über die genialen Naturen hinausweist und das tragische Leiden aller einseitigen Phantasie- und Gemütsmenschen, auch der Nichtgenialen, mit umfaßt, so gilt auch von Lohengrin, daß er bei den Höhennaturen nicht stehen bleibt. Auch in ihm ist jede starke Individualität inbegriffen, denn auch deren tragisches Leid ist, daß das Eigenartige, das in ihnen lebt, für andere undurchdringlich ist, daß es anzieht und abstößt und sie so oft zu tiefer schmerzlicher Einsamkeit verurteilt.

Dagegen werden die genialen Naturen nicht eben häufig sein, deren grundlegendes Leid es ausmacht, nicht am genügsamen Glück der kleinen Leute teilnehmen zu können, die scheitern am Versuch, sich in dieses Leben hineinziehen zu lassen. Es ist kein Zweifel, Grillparzer umspannt einen kleineren Kreis als die beiden anderen. Gewiß ist auch sein Bild nicht ganz ohne große Typik, schon deshalb nicht, weil Sappho ja Ähnlichkeit sowohl mit Tasso als Lohengrin hat. Die Einsamkeit der Höhennatur, die Verkennung der Wirklichkeit infolge der allzu regen und selbständigen Tätigkeit der Phantasie im Dienst der Gefühle, die Unfähigkeit, die Wirklichkeit zu meistern, sind die Leiden vieler Großen, aber der Zug, an dem Sappho eigentlich tragisch scheitert, das neidische Hinblicken auf das Glück der Kleinen, wird man sich doch nur als vorübergehende Stimmung bei manchem Großen denken dürfen. Die Gefahr, aus dieser Stimmung heraus schwere Niederlagen im Kampfe des Lebens zu erleiden, wird bei den meisten nicht allzu groß sein. Mit Tasso und Lohengrin ist ein tieferer Blick ins Leben getan als mit Grillparzers Sappho.

Dagegen ist die Gestaltungskraft, mit der Grillparzer sein Erlebnis dichterisch ausgesprochen hat, bewundernswert. Besonders der erste Akt ist ein Muster sicherster Klarlegung der grundlegenden Verhältnisse. In den Ursachen, die die Entstehung der Liebe Sapphos zu Phaon verständlich machen, ist die tragische Notwendigkeit ihres Zerfalls mit aufgezeigt, und zugleich ist mit einer erstaunlichen echt künstlerischen Gedrängtheit der höchste Wonnerausch dieser Liebe, ihr Werden und der Keim ihrer Lösung in eins zusammengefaßt. Ich wüßte aus allen Dramen Schillers keinen Expositionsakt, der diesen Grillparzerischen an psychologischer Feinheit erreichte. Auch die Weiterentwicklung des psychischen Prozesses, sodann das im zweiten Akt einsetzende Charakterbild der Melitta sind vorzüglich geglückt. Nur den vierten Akt mit starkem seelischem Leben zu füllen, ist ihm nicht gelungen. Er ist wie auch die Gestalt des Dieners Rhames etwas äußerlich geraten.

Im Aufbau überragt sogar Sappho den Tasso, allerdings nicht den Lohen-

grin. Der Tasso hat nicht den bequemen durchsichtigen klaren Bau wie die beiden andern Dramen; im Tasso ist die Entwicklungslinie nicht so schlicht und einfach; man bekommt sie nicht so leicht in die Hand wie bei Grillparzer und Wagner; auch das Schwankende des Schlusses ist ein Mangel in seiner Gestaltung. In der Sappho dagegen ist der psychische Verlauf in fünf übersichtliche Bilder mit sicherer Kunst zusammengefaßt: im ersten Akt das volle Glück, das aber schon von einer Ahnung des Gegensaßes getrübt zu werden beginnt, im zweiten das halbunbewußte Hervortreten des Gegensaßes, im dritten der Konflikt auf seiner Höhe, im vierten die Gegenwehr und Besledung der Sappho, im fünften die Lösung des Konflikts und die Entführung.

Ebenso schön und einfach bei noch reichem vollerm Inhalt ist der Bau des Lohengrin. Erster Akt: die geniale Natur siegt bei ihrem ersten Auftreten durch ihre Überlegenheit widerstandslos. Zweiter Akt: sobald die erste Verblüfung geschwunden, entwickelt sich aus dem unbestrittenen Sieg Neid und Haß, und die Undurchsichtigkeit des Genies bietet sowohl Angriffspunkte als Anlaß zur Beängstigung. Dritter Akt: die Katastrophe.

Nun könnte man sagen, an Gestaltungskraft stehen sich die Dichter etwa gleich, ja man könnte meinen, Grillparzer gehe Goethe voran, wenn nicht die Erwägung entgegenstände, daß das umfassendere Weltbild zu liefern eine größere Gestaltungskraft erfordert als das weniger umfassende. Zudem ist Goethe trotz der Mängel des Tasso gestaltungskräftiger als Grillparzer, weil er seinen Figuren eine Intensität des Welterfahrens, eine Höhe des Weltblicks zu geben vermochte, die denen Grillparzers fehlt; natürlich auch den Figuren von Wagners Lohengrin, nur daß hier dieses Fehlen ausgeglichen wird durch die Vertiefung ihres Gefühlslebens mit den Mitteln der Musik.

Das führt dann auf das, was vollends entscheidend ist für den Gesamtwert der drei Dichtungen, auf die Dichterpersönlichkeiten, die in jeder von ihnen sichtbar werden. Die Schönheit einer Dichtung ist in letzter Linie bestimmt durch die Umfassendheit, die Höhe, die Stärke und Kraft des Dichtergeistes, der in der Dichtung sein Wesen niedergelegt hat, und da muß nun allerdings Grillparzer zurückstehen. Schon daß er kein so umfassendes Weltbild erstehen lassen konnte, ist das Zeichen seiner geringeren Kraft.

Sodann aber erweist sich auch sonst seine Sappho als das Kind einer zwar feinen und zarten, aber auch ängstlichen, wenig kraftvollen Persönlichkeit. Die Sehnsucht nach den saftiggrünen Niederungen des Lebens verrät nicht eben den starken Geist, und auch die schnelle Flucht Sapphos aus einer Welt, der sie nicht gewachsen ist, ist wohl rührend, aber trotz der priesterlich weihvollen Erhabenheit, mit der sie sich vollzieht, gewiß ein Zeichen von Schwäche wie überhaupt die stille Resignation, die dem ganzen Werk Grillparzers das Gepräge gibt.

Dem gegenüber ist der Tasso schon an sich der viel stärker veranlagte, der viel tiefer mit dem Leben und seinem Ich ringende Geist. Und Goethe hat noch

außerdem dadurch, daß er deutlich von ihm abrückt und ihn als Kranken behandelt, sowie durch die weitblickende, weltüberschauende Höhe, auf der er die *Cassodichtung* hält, den Eindruck geschaffen, daß hinter dieser Dichtung ein mächtiger Geist steht, der seinen schwankenden und unsichern Helden bei weitem überragt, und in *Lohengrin* endlich ist das Sieghafte des Genius, seine auch durch die Schmerzen tragischen Erlebens nicht zu zerstörende Lebenskraft wunderbar zum Ausdruck gebracht und ein erhebendes Bild von der Mächtigkeit der genialen Natur gegeben, hinter der der mächtige Geist dessen, der dieses Bild geschaffen, unmittelbar geahnt wird.

Also gewiß: Grillparzer ist ein echter Dichter, ein bewundernswürdiger Menschenschilderer, ein reifer und sicherer Gestalter; gleichwohl bleibt er in einem hinter seinen beiden Mitbewerbern und auch hinter Schiller, den er an psychologischer Kunst zweifellos überragt, zurück, in der Größe der Persönlichkeit, die aus dem Dichtungswerke spricht. Ihm fehlt die Mächtigkeit des Wuchses, er war eine feine, aber keine im eigentlichen Sinne wuchtige Natur, und deshalb ist Grillparzer trotz aller bezaubernder Vorzüge seines Schaffens doch nur ein Dichter zweiten Ranges, wenn auch einer der größten unter ihnen.

Ich stehe am Ende dessen, was ich zu sagen habe. Die Aufgabe, die ich als Ziel unseres Unterrichts bezeichnet habe, das individuelle und typische Lebensbild, das die Dichtung entfaltet, voll zu verdeutlichen und die sich im Kunstwerk offenbarende menschliche und künstlerische Persönlichkeit des Dichters klar hervortreten zu lassen, hat sich uns als so groß und umfassend erwiesen, daß wir ruhig alles Überflüssige, alle gelehrten Parerga, allen leeren Notizenram, alles, was zur Förderung der Wirkung des Dichtwerks nicht unmittelbar beiträgt, schwinden lassen können und uns ganz darauf beschränken dürfen, zu verständnisvollem Genießen der Dichtung zu erziehen.

Tun wir das, dann bin ich überzeugt, daß wir an den Werken unserer großen Dichter unsern Schülern eine Kenntnis unseres nationalen Wesens, eine Weite des Blicks über das Leben, ein sicheres Verständnis für Persönlichkeiten und geistige Zusammenhänge, eine ästhetische und sittliche Schulung verschaffen können wie mit keinem andern Unterrichtsgegenstand. Wir werden es dann zu unserer Freude erfahren, daß wir in ihnen ein Bildungsmittel von einem geistigen Wert haben, um das uns die Vertreter aller andern Fächer beneiden müssen.