Grundsätze und Beispiele für die Behandlung moderner Prosa im deutschen Unterricht an Oberklassen.

Von Hermann Binder.

Inhalt.

I. Allgemeines 31
II. Konrad Ferdinand Meyers „Amulet" in Obersekunda der Unterprima. Seine Quellen 38
III. Theodor Storm, „Von Jenseit des Meeres", in Oberprima 50

I. Allgemeines.

Eine der meistumstrittenen Neuerungen des württembergischen Lehrplans von 1912[1]) ist die Forderung, daß moderne Prosa in allen Klassen behandelt werden soll. Und doch sollte es eigentlich eines Beweises nicht bedürfen, daß wie auf der Mittelstufe die Beschäftigung mit mustergültiger deutscher Prosa auch auf der Oberstufe nicht fehlen darf, weil erst da die gereifteren Schüler aus dem Studium fremdsprachlicher wie deutscher Schriftwerke wirkliches Stilgefühl gewonnen haben können. Wohl wahr: Für uns Deutsche bedeutet die sprachliche Form nicht so viel wie für den Romanen, wir halten es gerne mit Faust und finden, daß Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vorträgt und vortragen soll. Ebenso gewiß aber ist, daß unsre Jugend auf manchen schellenlauten Toren weniger hereinfallen würde, wenn sie mit geschärften Sinnen das Echte vom augenblicklich Glänzenden auch sprachlich zu unterscheiden wüßte.

Es ist eben auch bei der Prosa ganz falsch, Inhalt und Form als zwei getrennte, willkürlich für sich bestehende Wesenheiten aufzufassen: Auch in der Prosa stehen neben den begrifflichen Bedeutungen die Gefühlswerte der einzelnen Worte wie der Wortverbindungen, die auf einem Komplex von höchst verschiedenen Elementen, sachlichen wie formalen, beruhen; auch hier gelten und wirken neben den logischen Gesetzen, der Syntax u. a. die so oft verletzten ästhetischen des Klangs, des Rhythmus usw. Im letzten Grund ist ja überhaupt[2]) die Gegenüberstellung von Prosa und Poesie ganz schief, weil das Kriterium des gebundenen Metrums nicht den Kern der Sache trifft. Was ist Poesie, sagt Goldscheider, wenn ein Grimmsches Märchen es nicht ist? — Was ist Poesie, wenn Goethes „Hymnus an die Natur" es nicht ist? Von Novalis' „Hymnen an die Nacht" haben wir die „Prosa"fassung neben der fast gleichlautenden in freien Rhythmen. Nietzsches „Zarathustra" hätte vielleicht doch etwas weniger Unheil in jugendlichen Köpfen angerichtet, hätte nicht die Prosafassung

1) Siehe meinen Bericht darüber Südwestd. Schulblätter 1914, S. 152ff.

2) Vgl. z. B. Goldscheider im Handbuch d. d. U. I 3 und Walzel, Kunst der Prosa, Ztschr. f. d. d. U. 1914, S. 1ff., S. 31ff.

dem Irrtum Vorschub geleistet, es handle sich darin um wissenschaftliche Erkenntnis. Unsere Schüler müssen also unterscheiden lernen zwischen den verschiedenen Formen der ungebundenen Rede, der wissenschaftlichen, rhetorischen und poetischen. Ich bin mir des Unzulänglichen dieser Einteilung natürlich wohl bewußt:[1]) Auch in der wissenschaftlichen Prosa gibt es definierbare Stilunterschiede genug, nicht nur historisch bedingte: Neben der apollinischen Klarheit eines Eduard Zeller oder D. F. Strauß finden wir auch das lodernde Feuer eines Heinrich v. Treitschke, das farbige Feuerwerk eines Richard Muther auf den Höhen deutscher Stilkunst. Ebenso ist der Begriff der rhetorischen Prosa ein sehr weiter. Nehmen wir nur die epideiktische Rede. Von einem akademischen Festvortrag ist ein weiter Weg bis zu einer — Liederkranzfestrede, die auf ein tausendköpfiges Publikum berechnet, auch stilistisch darauf angelegt sein muß. Endlich in der poetischen Prosa: Welten scheinen zu liegen zwischen der lyrischen Stimmungskunst etwa in Storms „Immensee" und Gottfried Kellers „Gerechten Kammachern". Es kommt uns ja aber auch hier nicht an auf das Einteilen und auf Vollständigkeit, sondern nur auf den Reichtum und die Mannigfaltigkeit deutscher Prosakunst, von der unsre Schüler auch stilistisch einen Begriff bekommen sollen.

Wir verlangen, daß sie gute deutsche Prosa schreiben und reden lernen. Wir müssen ihnen also auch Muster dazu vorlegen, um so mehr als der moderne junge Mensch weniger liest als früher.[2]) Es genügt dazu nicht, daß sie stilistisches Beobachten an fremden Sprachen lernen und üben, in die sie eben doch nicht tief genug eindringen können. Es genügt dazu auch nicht die Beschäftigung mit der klassischen Prosa Lessings, Schillers, selbst Goethes. Nietzsche hat doch vor allem auch deshalb so stark auf die Jugend gewirkt, weil er formell so schrieb, daß sie zu fühlen glaubte: das ist Fleisch von unserem Fleisch. — Die auf die Jugend eindringenden Einflüsse schlechter Prosa sind auch stärker geworden, seit sie mehr — Zeitungen liest. — Und dem steht doch gegenüber die hochentwickelte Kunst moderner Prosaschriftsteller, der Wissenschaftler und Redner, wie der Dichter, von Mörike und C. F. Meyer bis auf Hermann Hesse und Thomas Mann.

Damit ist der zweite Gesichtspunkt schon bezeichnet, der für die Forderung moderner Prosa im Oberklassenunterricht maßgebend war; es ist der literargeschichtliche. Mit Recht hat man ja zwar die Literaturgeschichte als Lehrfach aus der Schule verbannt.[3]) Aber wenn wir uns, vor allem eben im Deutschunterricht, davor hüten müssen, die Schülerköpfe mit totem Wissensstoff zu belasten, Wissen braucht es auch hier; ja, die Schule muß hier nach einer Richtung

1) Vgl. R. M. Meyer, Deutsche Stilistik = Handbuch d. d. U. III. 1 S. 165 ff.

2) So war es vor dem Krieg. Was für eine Jugend wir nachher haben werden, wer wollte jetzt darüber Vermutungen aufstellen?

3) Vgl. darüber z. B. das Urteil Rudolf Lehmanns, Der deutsche Unterricht[3], S. 34 ff.

noch mehr leisten, als bisher vielfach geschehen ist. Darum schreibt unser Lehrplan schon für die Mittelklassen vor, daß von hervorragenden Verfassern die Lebensumstände in den Hauptzügen mitgeteilt werden sollen. Ist es doch gerade unter dem Gesichtspunkt der Literaturgeschichte wichtig, daß von unten auf im Deutschen planmäßig den Oberklassen vorgearbeitet werde, damit in Oberprima der Unterricht auf früher Gelesenem und Gehörtem aufbauend und zusammenfassend auch über unsere Klassiker herab bis an die Schwelle moderner Zeit geführt werden kann. Das größte Neue nun aber, wodurch das 19. Jahrhundert die deutsche Literatur bereichert hat, ist eine Prosadichtung, wie sie eine frühere Epoche schlechterdings nicht aufzuweisen hatte.

Zwei Einwände aber müssen entkräftet werden, die gegen die Behandlung moderner deutscher Kunstprosa im Unterricht erhoben werden können. Ist es nicht eine Verführung zu tändeln statt zu arbeiten, wenn wir etwa Novellen mit unseren Schülern lesen? Das Drama mit seiner straffen, konzentrierten Handlung ist doch eine ungleich schärfere Schule des Geistes? Und weiter: Wird nicht Wichtigeres ungebührlich zurückgedrängt, wenn wir auch noch Behandlung von Prosakunstwerken hinzunehmen und verlangen?

Zunächst: Die Forderung der Prosa schlechthin schließt auch die Behandlung wissenschaftlicher und rhetorischer Prosa mit ein; daß dabei — etwa auf Grund eines verständig zusammengestellten Lesebuches — wirklich gearbeitet werden kann, wird niemand bestreiten wollen. Aber freilich: Die Gefahr liegt nahe, daß dadurch Stoffe hereingezogen werden, die dem deutschen Unterricht fremd sind, und daß dessen eigentliche Zwecke, also hier vor allem die Einführung in die Nationalliteratur, Not leiden. Muß also doch in der Hauptsache Behandlung von Prosa*dichtungen* gefordert werden, so kommt es doch nur darauf an, geeignete Kunstwerke auszuwählen und ernsthaft zu behandeln, um jenem erstgenannten Vorwurf zu begegnen; und es wird Aufgabe der nachfolgenden Erörterungen und Beispiele sein, dafür Fingerzeige zu geben. Richtig geleitet können reifere Schüler, das ist die volle Überzeugung des Verfassers, bei Behandlung von Novellen fast ebensoviel an literarischem Wissen und Verständnis, ästhetischer Schulung und allgemein menschlicher Förderung gewinnen wie bei der Lektüre von Dramen. Nur freilich: Sowenig die Behandlung der Klassiker beeinträchtigt werden darf durch die Einführung in die Literatur des 19. Jahrhunderts, so wenig dürfen wir nun umgekehrt in eine Überschätzung des künstlerischen wie pädagogischen Wertes der Prosadichtung verfallen. Beides aber kann sehr gut gewährleistet werden. Wird all der unnötige Ballast ehrsamer Literatur*geschichte* vom „Wessobrunner Gebet" bis zu den Schlesiern ausgeworfen, so bleibt neben Lessing, Goethe und Schiller auch für Hebbel, Storm und Keller Zeit. Und daß die großen Meisterdramen immer die eigentlichen Höhepunkte des deutschen Unterrichts an Oberklassen bilden werden, das liegt in der Sache selbst.

KOLOZSVÁRI M. KIR. FERENCZ JÓ... PHILOL... SEMI...

Fragen wir nun, was sollen wir von moderner Prosa mit unseren Schülern behandeln, so können hier nur einige allgemeine Bemerkungen Platz finden.[1]) Oberster Gesichtspunkt muß sein, daß nur literarisch Wertvolles gelesen wird. Unter der reichen Fülle solcher Werke ist dann das für die betreffende Altersstufe Geeignete auszusuchen.[2]) Landsmannschaftliche Rücksichten mögen des ferneren hinzukommen, endlich und vor allem der persönlichen Neigung des Lehrers der nötige Spielraum gelassen werden, da hier ganz besonders nur derjenige wirklichen Erfolg haben kann, der aus dem vollen schöpft und mit dem Herzen bei der Sache ist. So wird man z. B. Gottfried Keller am besten der Prima vorbehalten, während einzelnes von C. F. Meyer auch schon für eine begabte Obersekunda in Betracht kommen kann. Mörike wird in Süddeutschland, Storm im Norden mehr hervortreten dürfen. E. T. A. Hoffmann, mit dem mancher phantasie- und musikbegabte Lehrer recht viel wird anfangen können, ist doch nicht jedermanns Sache, während anderseits Otto Ludwigs ausgezeichnete Erzählung „Zwischen Himmel und Erde" auch nicht jeden zur Behandlung locken wird.

Auch äußere Umstände werden oft Rücksicht erheischen. Wo reichdotierte Studienbibliotheken den Schülern zur Verfügung stehen[3]), wird man auch einmal von C. F. Meyers „Jürg Jenatsch" genügend Exemplare zusammenbekommen, um ihn in der Klasse zu lesen, etwa im Anschluß an Schillers „Wallenstein"; im allgemeinen wird man jedoch auf Werke angewiesen sein, die in billigen Volks- oder Schulausgaben vorliegen, an denen ja aber glücklicherweise kein Mangel ist.

Wurde schon bei den Gegenständen der Behandlung der persönlichen Entscheidung des einzelnen Lehrers alle Freiheit gewünscht, so gilt gleichermaßen von der Art und Methode der Lektüre moderner Prosa, daß die Persönlichkeit eines gebildeten und anregenden Lehrers sich frei und ungehindert muß entfalten können. Wer zum erstenmal an eine derartige Aufgabe herantritt, wird, wenn er nicht geschulter und belesener Fachmann ist, energischster Arbeit bedürfen, um ihr gerecht zu werden. Der Neuling wird vielleicht nicht schlecht fahren, wenn er sich zunächst einen ihm besonders zusagenden Schriftsteller vornimmt, seine Werke (einschließlich der Briefe usw.) ganz und gründlich durchliest und sich in der wissenschaftlichen Literatur über ihn heimisch macht von den Biographien bis zu den Doktorarbeiten, deren es aus der Schule von

---

1) In den Vorträgen hatte Verfasser diese Frage im Anschluß an den württb. Lehrplan eingehender behandelt, was hier nicht wünschenswert erscheint.

2) In dieser Beziehung scheint mir z. B. B. Sprengel in seiner sehr lesenswerten Schrift: Die neuere deutsche Dichtung in der Schule (1911) zu weit zu gehen.

3) Daß in den Lehrerbibliotheken die Klassiker des 19. Jahrhunderts nebst den notwendigsten wissenschaftlichen Hilfsmitteln nicht fehlen sollten, ist eine vielerorts noch unerfüllte Forderung.

Köster, Walzel u. a. viele vortreffliche auf unserem Gebiet gibt. Ist so gleichsam ein Kristallisationspunkt geschaffen, so wird das Einarbeiten in neuen Stoff leichter und fruchtbringender vonstatten gehen. Das Ziel aber freilich für den Deutschlehrer an oberen Klassen wird doch wohl das sein, daß er allmählich sein ganzes Gebiet beherrschend überschauen lerne, um wirklich der literarische Führer und Berater der ihm anvertrauten Jugend sein zu können. Steht der Lehrer z. B. als Klassenlehrer seinen Jungen nahe, so wird er diese Führung auch auf ihre Privatlektüre erstrecken, sich berichten lassen, was sie schon gelesen, ihnen weiter raten, sie zu kurzen freigesprochenen Berichten über Gelesenes in der Klasse ermuntern. Oft gelingt es, eine Art gemeinsames Arbeitsgebiet für das Schuljahr oder einen Teil davon abzugrenzen, etwa für ein Tertial in Oberprima Novellen der Romantik, oder mindestens ein Zentrum zu schaffen, um das sich die Schülerreferate gruppieren können. Sorgt man dafür, daß möglichst viele der Kameraden das besprochene Buch auch vorher gelesen haben, so kann, vom Lehrer richtig geleitet, mitunter eine anregende und lehrreiche Debatte an solche Berichte sich knüpfen, denen man sich hüten wird den anmaßlichen Titel „Vortrag" zu geben. Sind doch solche schlichteren mündlichen Arbeiten, deren freie Wiedergabe aus dem Gedächtnis man verlangen kann, viel mehr wert als große, meist abgelesene „Vorträge", etwa über „Leben und Werke" irgendeines Dichters; Leistungen dieser letzteren Art pflegen mehr oder weniger unselbständig aus einigen vielleicht ganz guten Büchern zusammengeschrieben zu sein, während in unsrem Fall eine, wenn auch bescheidene, eigene Arbeit zu leisten ist. Auch wird die Fähigkeit mündlichen Ausdrucks so ungleich mehr geweckt und gefördert.[1])

Natürlich aber können solche Arbeiten der Schüler nur dann Nutzen bringen, wenn sie vorher gelernt haben, worauf sie bei ihren Referaten achten sollen. Das ist Aufgabe der Klassenlektüre. Hat man nun also eine Novelle, Rede oder dgl. dazu bestimmt, so empfiehlt es sich, das von den Schülern zu verlangen, was die meisten ohnehin tun: daß sie den Text für sich gelesen haben, ehe die Behandlung in der Klasse beginnt. Man wird ja, besonders bei längeren Werken, je höher die Klasse ist, um so weniger von dem Text im Unterricht selbst vorlesen; zu ausgedehnten Lesestunden fehlt die Zeit; solche wären allerdings Verführung zu behaglichem Nichtstun. Anderseits schadet es freilich auch der Würde eines wohlweisen Oberprimaners durchaus nicht, wenn er einmal angehalten wird, einige Seiten moderner deutscher Kunstprosa sinngemäß und ausdrucksvoll vorzulesen, und der Lehrer wird (d. h. wenn er's

1) Auf ein sehr einfaches Mittel ebendazu, das zugleich auch das Stilgefühl stärkt, sei hier noch hingewiesen: Es besteht darin, daß die Schüler aus guten Prosaschriftstellern ausgewählte Stücke, die sich zum Vortrag eignen, in der Klasse auswendig vortragen. Eine bewährte Tradition des Tübinger Stifts hat dem Verfasser diesen Gedanken nahegelegt, der sich als recht fruchtbar erwiesen hat.

versteht!) manchmal gut tun, die eigenartige Schönheit etwa der Sprache C. F. Meyers den Jungen erst dadurch fühlbar zu machen, daß er selbst einige Stücke vorliest.

Während, vor oder nach der Behandlung des Werkes können kleine Aufgaben gestellt werden: Stoffliche Zusammenstellungen, Charakteristiken, Vergleiche mit früher Gelesenem, bei historischen Novellen Verhältnis zu bestimmten geschichtlichen Quellen oder Darstellungen, Biographisches, Stilistisches usw. Nur wird man sich sehr hüten müssen, des Guten zuviel zu tun und eine erschöpfende Behandlung anzustreben, die allzuleicht eben auch Interesse und Geduld der Schüler erschöpft. Insbesondere werden in der Regel wohl auch lange Einleitungen stofflicher, literargeschichtlicher oder biographischer Art zu meiden sein. Aus der Lektüre soll sich eine Vorstellung von der Eigenart des Schriftstellers ergeben. Gelesene Stücke sind untereinander zu verknüpfen, so bekannt gewordene Schriftsteller in literargeschichtlichen Zusammenhang zu bringen, wobei natürlich dann die Hand des Lehrers bei der Lektüre sachte, aber zielbewußt leiten, sein überlegenes Wissen und Urteil nachher die richtige Beleuchtung geben muß.

Daß von den Prosadichtungen vorzugsweise Novellen für die Behandlung im Unterricht in Betracht kommen, hat seinen Grund nicht nur in der Kürze und Geschlossenheit, die gerade dieser Dichtungsgattung meistens eignet, sondern vor allem in ihrer literargeschichtlichen Bedeutsamkeit im 19. Jahrhundert: Mit einer ganzen Reihe der hervorragendsten Charakterköpfe unserer Nationalliteratur können auf diesem Wege die Schüler bekannt gemacht werden. Vor vielem Theoretisieren wird man sich auch hier hüten müssen, da die Fragen nach Begriff und Geschichte der Novelle[1]) viel zu verwickelt sind, als daß man sie vor Schülern, denen die Vorkenntnisse fehlen, ausführlicher abhandeln könnte. Man mag etwa den Sekundanern, mit denen man vielleicht eine Novelle von Riehl liest, dessen Definition zu erläutern suchen: „Die Novelle kann nichts andres darstellen als die Konflikte eines psychologischen Problems, durch eine Geschichte gelöst, in der sparsamen Kunstform eines erzählenden Vortrags." Mit den Primanern, die Storms „Schimmelreiter" und C. F. Meyers „Heiligen" kennen, mag man einmal das Problem besprechen, wie Roman und Novelle zu unterscheiden sein möchten, wobei denn die an gangbare Anschauung sich anschließende Definition R. M. Meyers (Stilistik S. 189) gute Dienste tut, nach der im Roman die „interessante Entwicklung, d. h. fesselnde Überleitung aus einem früheren zu einem späteren Zustand" die Hauptsache bildet. Fruchtbare

1) W. H. Riehl, Novelle und Sonate. In: Freie Vorträge, 2. Sammlung, 1885. — H. Bracher, Rahmenerzählung und Verwandtes bei Keller, C. F. Meyer und Storm. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Lit.gesch. N. F. III, 1909. — Sprengel, Die Kunstform der Novelle, Eckart VI. 4. H. Jan. 1912. — Walzel in d. Ztschr. f. d. U. 1915, S. 161ff.

Gesichtspunkte für den Unterricht ergibt auch Meyers Hinweis (ebenda S. 181) auf den gemütlichen Anteil, den der Novellendichter für seine Personen an den Tag legt. Das trifft ja nicht nur für Eichendorff, Mörike und Storm zu; auch bei C. F. Meyer ist gerade der ungeschulte Leser ausdrücklich auf den inneren, subjektiven Anteil des Dichters an seinen Gestalten hinzuweisen. Man kennt sein Bekenntnis „Il y a du C. F. Meyer dans tous les personnages du Pescara". Wandelt der Roman mehr in den Spuren des Epos, so tritt in der Novelle das lyrische Element meist stärker zutage, am stärksten bei Storm. Man wird darum, wenn man ihn behandelt, starken Nachdruck auf die Erlebnisgrundlage seiner ganzen Dichtung zu legen haben, die sich nicht auf das Milieu beschränkt, sondern vielfach auch die gewählten Probleme und ihre Behandlung und Lösung bedingt. Man wird der dadurch erklärten Enge der Stormschen Welt die Weite und den Reichtum derjenigen G. Kellers, seinen „goldenen Überfluß" gegenüberstellen können und zu der stark und überall sich hervordrängenden Subjektivität des einen und der kraftvollen Freude an der Welt der Objekte bei dem anderen als drittes die sich verhüllende Subjektivität C. F. Meyers hinzufügen, der sich aus der zu nahen und zu rohen Gegenwart in die ihn besser mastierende geschichtliche Vergangenheit flüchtet. Von dem subjektiven Element bei Storm zeigt man den Einfluß auf die Technik, die Vorliebe für Erinnerungsnovellen und Icherzählungen, die Rahmentechnik, das Herauswachsen einzelner Situationen und Motive aus lyrischer Empfindung, Stimmungsmalerei u. ä., während den Schweizer Keller seine Wirklichkeitsfreude oft zu einer Breite der Gegenstandsschilderung führt, die man doch um alles nicht missen möchte.

Endlich wird sich Gelegenheit geben, das Verhältnis von Novelle und Drama zu berühren, was auch dazu dienlich sein mag, vor einer Überschätzung der Novelle zu warnen. Wohl ist ja für Novelle wie Drama wesentlich, daß ein Konflikt im Mittelpunkt steht; beide wirken gegenüber der epischen Breite des Romans durch ihre sparsame, knappe Form. Weltanschauungsdichtung sind beide, also „fähig die tiefsten Probleme aufzunehmen". Diese Verwandtschaft hat bekanntlich Storm zu einer seither oft wiederholten Bezeichnung der Novelle als der „epischen Schwester des Dramas" verführt. Man kann die Erörterung Storms vorlesen[1]), um ihre Unhaltbarkeit darzutun. Die Gelegenheit hierzu wird sich aber eher als bei Storm, dem eben die dramatische Ader fehlte und dem man mit der Anführung jener Theorie keinen Dienst tut, bei G. Keller oder noch besser bei C. F. Meyer bieten. Wie neben Kellers ganzem Schaffen seine unglückliche Liebe zum Drama hergeht, wird man gelegentlich den Schülern sagen und sie finden lassen, warum Keller seiner besten Eigenart nach nicht zum Dramatiker taugte. Noch prägnanter aber liegt der Fall bei Meyer, der wohl

1) Storm-Keller, Briefwechsel hg. v. Köster² S. 249ff. Storm, Werke, Ergänzungsbd., S. 94f. 233. — Auch Sprengel, Kunstform, S. 235. Walzel, Kunstform, S. 181.

auch schreibt: „Il y a un diable, qui me tourmente, c'est le démon du drame" —, aber doch weiß, daß „une nouvelle même à effets dramatiques n'est pas un drame," und des öfteren auf diese Fragen zurückkommt. Gewiß gehören sie auch im Unterricht zu den fruchtbaren; nur darf man sie nicht ab ovo behandeln, zu viel erreichen und alles sagen wollen.

Im übrigen aber seien es damit genug der allgemeinen Richtlinien, von denen das soeben Gesagte auch gelten kann. An zwei Beispielen, die beide schon praktisch erprobt sind, möge denn erläutert werden, wie der Verfasser sich die Behandlung von Novellen im Unterricht etwa denkt.

II. Konrad Ferdinand Meyers „Amulet" in Obersekunda oder Unterprima.[1]) Seine Quellen.

Vorbemerkung. Als ich Ostern 1914 die Vorträge hielt, die hier für den Druck bearbeitet erscheinen, fußte ich in der Quellenfrage zum „Amulet" im wesentlichen auf der anscheinend sehr gründlichen Untersuchung von Anna Lüderitz (Archiv f. neuere Sprachen Bd. 112, S. 110ff. Kaeslin in „Wissen und Leben" II. [Nov. 1908], S. 133f. bringt nichts Neues). Seither haben Studien an Ort und Stelle, auf der Züricher Stadtbibliothek und in Kilchberg, wo ich von der (inzwischen leider verstorbenen) Witwe des Dichters und seiner Tochter, Fräulein Camilla Meyer, aufs liebenswürdigste aufgenommen wurde, meine Ahnung bestätigt, daß A. Lüderitz die historischen Hauptquellen Meyers an viel zu entlegenen Orten gesucht hat. Die Quellenfrage erscheint demnach hier in wesentlich anderer Beleuchtung, als ich sie damals darstellte.

K. F. Meyer im Unterricht zu behandeln, dazu bedarf es bei der Eigenart dieser kulturvollen und differenzierten Dichterpersönlichkeit besonders sorgsamer Überlegungen; allzu leicht bleibt der Anfänger, auch mancher Lehrer, am Stofflich-Historischen hängen, womit dem Dichter Unrecht geschieht. Und doch ist es an der Hand guter Monographien nicht allzuschwer, sich wirklich in ihn einzuarbeiten. Zu warnen ist freilich vor dem (durch sein Material leider einstweilen noch unentbehrlichen) Buch von Langmesser, nur mit Vorbehalt für uns Deutsche benutzbar ist das ungemein fleißige Werk des französischen Vicomte d'Harcourt, der, in gewissem Sinne wohl ein Geistesverwandter des Dichters, doch von der eitlen Überschätzung des französischen Elements bei Meyer nicht frei ist und im Zusammentragen von Stoff zuviel des Guten tut. Die lebendigste Anschauung von der Persönlichkeit K. F. Meyers gibt das feine Büchlein seiner geistig bedeutenden Schwester, Betsy Meyer; Adolf Frey führt am besten in das Ganze seines Lebens und seiner Werke ein, Köhlers und Kalischers Studien bieten dem, der mit dem Dichter vertraut ist, eine Fülle von Anregung, ohne daß man überall hin zu folgen brauchte.[2]) Das wich-

1) Billige Ausgabe: 1. Novellenbuch der d. Dichtergedächtnisstiftung (= Bd. 9).

2) Langmesser, C. F. Meyer. Sein Leben, seine Werke und sein Nachlaß. 3. Aufl. 1905. — d'Harcourt, C. F. Meyer, sa vie, son œuvre. Paris 1913. — C. F. Meyer

tigste freilich ist die Vertrautheit mit dem Dichter selbst; zu den Werken, von denen namentlich die Gedichte heranzuziehen sind, kommen die Briefe[1]), die, viel weniger ergiebig als bei Storm und Keller, doch manchen Aufschluß geben.

Weniger wesentlich als die Kenntnis des Dichters sind geschichtliche Vorstudien; viel eher hat der historisch geschulte und interessierte Lehrer sich davor zu hüten, daß nicht durch allzu ausgiebige geschichtliche Erläuterungen im Unterricht das Stoffliche zu breiten Raum erhalte. Der Nichtfachmann wird sich über den gegenwärtigen Stand des Wissens über die Bartholomäusnacht etwa aus der Antrittsvorlesung von Walther Platzhoff (Preuß. Jahrbücher 150) Rats erholen können.

Sehr lockend ist für den Philologen natürlich die Quellenfrage, die ja für eine Reihe von Werken Kellers und Meyers gelöst und auch für das „Amulet" lösbar und reizvoll ist. Zwei Arten von Quellen sind zu unterscheiden, die literarischen, die das Motiv abgegeben, die historischen, die Meyer das historische Material geliefert haben. Daß Meyer das leitende Motiv zum „Amulet" einem Roman von Prosper Mérimée verdankt, steht fest. Wir wissen, daß er diesen Dichter gekannt und hochgeschätzt hat, nicht nur aus der mündlichen Überlieferung, die Kaeslin anführt.[2]) Dem Dichter Hermann Friedrichs schrieb er: „Ich kann vorläufig nicht genug zur Kultivierung der kurzen Novelle à la Mérimée raten." Und auf seiner Hochzeitsreise nach Corsica fühlte er sich auf Schritt und Tritt an Mérimées „Colomba" erinnert, an der er die unglaubliche Lebenswahrheit in Landschaft und Volkssitte hervorhebt. Er entwarf auch seinerseits damals den Plan zu einer „Colomba", den er in seinen letzten Lebensjahren wieder aufgriff. Da gerade die „Colomba" von Mérimée an manchen Schulen gelesen wird und dieser Dichter mit C. F. Meyer manchen Berührungspunkt bietet, kann man den Schülern bei der Lektüre des „Amulet" sagen, daß das seltsame Motiv von der Lebensrettung des Protestanten durch das Amulett eines Katholiken, das diesen Gläubigen hernach nicht vor dem Tod bewahrt, unserem Dichter augenscheinlich aus Mérimées „Chronique du règne de Charles IX" zugekommen ist. Der genauere Vergleich ist reizvoll; Lüderitz und d'Harcourt haben ihn bis ins einzelne durchgeführt und zahlreiche Überein-

---

in der Erinnerung seiner Schwester Betsy Meyer, 2. Aufl. 1903. — Adolf Frey, C. F. Meyer, sein Leben und seine Werke. 2. Aufl. 1909. — W. Köhler, C. F. Meyer als religiöser Charakter 1911. — Kalischer, C. F. Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance (Palaestra 64) 1907.

1) Louise v. François und C. F. Meyer. Ein Briefwechsel, herausg. v. A. Bettelheim. Berlin 1905. — Briefe C. F. Meyers nebst seinen Rezensionen und Aufsätzen, herausg. von Adolf Frey, 2 Bde 1908.

2) Daß er ihn gerne gelesen, zeigen noch die Ausleihebücher der Züricher Stadtbibliothek wie seine eigene Bücherei.

stimmungen, die nicht zufällig sein können, aber auch charakteristische Umbildungen nachgewiesen. Ein genaueres Eingehn darauf im Unterricht etwa in Form eines Schülerreferats verbietet sich aber leider durch die unerfreuliche Moralität des französischen Romans.

Nicht so einfach ist die Frage nach den historischen Quellen zu lösen, deren Meyer als wissenschaftlich gebildeter und interessierter Mann gewiß mancherlei gekannt hat, ohne doch als der souverän gestaltende Künstler sich so genau an die Überlieferung zu binden, wie es — für eine Quellenuntersuchung bequem wäre. Über seine Art zu arbeiten gibt ein Brief Aufschluß, den er anläßlich des „Jenatsch" an Felix Bovet richtete: Après avoir lu a peu près tout ce qui a été écrit sur ce sujet-là, j'ai mis tout cela de côté et j'ai donné le champ libre, très libre à mon imagination. Quant aux traits historiques, j'en ai disposé plus que cavalièrement. Auf Spittelers Frage: „Wie bringen Sie es zustande, daß das geschichtliche Detail Ihnen einerseits so bequem zu Gebot steht und andernteils nie aus dem Rahmen der Poesie herausschaut?" antwortet Meyer: „Ohne System, instinktiv, liegen bei mir immer 5—10 Jahre zwischen Komposition und historischer Lektüre, wo ich Chroniken, Bullen und solches Zeug bevorzuge, natürlich zu meinem eigenen Spaß und ohne bestimmte Zwecke und ohne das Geringste zu notieren. Aus diesem Wust arbeitet sich dann von selbst im Lauf der Jahre irgendein Novellchen heraus. Kurz: Stoffe habe ich nie gesucht, noch je sogenannte Vorstudien gemacht."

Diese Art zu arbeiten, die Länge der Zeit, in der er sich mit seinem Stoff trug, „mühelos, aber unablässig, vegetativ sozusagen", wie er selbst schreibt, auch das wählige Stöbern in „Chroniken, Bullen und solchem Zeug" ist höchst charakteristisch für C. F. Meyer.[1]) In mancher Beziehung ähnelt er dabei seinem Landsmann Gottfried Keller, von dessen Schaffen Ricarda Huch schreiben konnte: „Er trägt sein Geschöpf wie eine Mutter ihr Kind, ohne Ungeduld, ohne sein Traumweben zu stören. . . . ."

Und doch, wie verschieden auch hierin wieder die beiden ungleichen Züricher Zeitgenossen: Indes Keller sich niemals wohlfühlt in historischen Stoffen, weil er nie wisse, ob er in der Wahrheit sei, verfügt Meyer höchst selbstherrlich über die historischen Züge. — All das können wir nun auch bei der Arbeit am „Amulet" beobachten. Schon in die erste Hälfte der sechziger Jahre reichten die Anfänge der Konzeption zurück, bezeichnenderweise mehr persönlich-subjektive als historisch-stoffliche (Frey S. 250f.). In der zweiten Hälfte dieses Jahrzehnts aber machte er nach Freys Bericht (S. 253f.) „sorgfältige Geschichtsstudien zum ‚Amulet'". Der Biograph bezeichnet dann den Inhalt der im Nach-

1) Daß man jene Briefstelle nicht allzu wörtlich nehmen darf, z. B. das Ableugnen aller „sogenannten Vorstudien", zeigt eben die Geschichte der Entstehung des ‚Amulet'. Vgl. unten bes. S. 42 A. 1.

laß erhaltenen kleinen Manuskripte: die hauptsächlichsten Daten aus den vier Religionskriegen unter Karl IX. u. a.; eine genaue Skizze der Vorgänge vom 22./23. August 1572; das Blutbat von Vassy „mit so vielen stilistischen Änderungen, daß er vielleicht an eine Veröffentlichung des Aufsätzchens oder an eine direkte Aufnahme in seine Novelle dachte, da ja, wenn es sich lediglich um die Aneignung des Stofflichen handelte, diese Bemühungen um die Form kaum einen Sinn hatten"; eine Skizze mit dem Titel: „Die Begegnung der Guisen mit dem Herzog Christoph v. Württemberg auf dem Schloß v. Saverne", ferner, aus Häußer kopiert, das Porträt der Katharina v. Medici. Ich habe Juli 1914 in des Dichters schönem Besitztum über dem Zürichersee (in Kilchberg) diese Handschriften einsehen dürfen und habe dabei gefunden, daß es im wesentlichen Exzerpte und zum Teil wörtliche Übersetzungen aus dem 9. Bande von Michelets „Histoire de France" sind. Daher (S. 411 ff.) stammt die Skizze der Vorgänge der letzten Tage vor der Bartholomäusnacht, daher (nach chap. XIV, XV) die Darstellung der Zusammenkunft zu Saverne und des Blutbads von Vassy, womit denn auch die stilistischen Varianten ihre natürliche Erklärung finden. Was Meyer hinzugefügt zu haben scheint, ist bezeichnenderweise die Beschreibung der Guisenbildnisse. — Nun gehörte Michelet neben Ranke und Burckhardt zu Meyers Lieblingslektüre. In den Ausleihbüchern der Züricher Stadtbibliothek (von denen leider einige für unsern Zweck wichtige Jahrgänge nicht erhalten sind) erscheint der C. Meyer mehrfach als Entlehner von Bänden der „Histoire de France", des 9. Bandes z. B. am Ende des Winters, in dem er das „Amulet" diktierte (März 1873); er mochte noch einmal nach der Niederschrift sich mit seinem wichtigsten historischen Gewährsmann auseinandersetzen wollen. Denn daß wir in Michelets „Hist. de Fr. t. IX" und nicht in den von Anna Lüderitz namhaft gemachten entlegenen Werken Meyers geschichtliche Hauptquellen zum „Amulet" vor uns haben, unterliegt keinem Zweifel. Die Übereinstimmung geht bis in die bezeichnendsten Einzelheiten. Hier fand er z. B. die Charakteristik Dandelots (S. 180), der Schadaus Ideal ist, und die Geschichte seiner „Weltkundigen, stolzen Brautfahrt" (S. 329 ff.), deren Quelle A. Lüderitz nicht nachweisen konnte, hier den Pater Panigarola (S. 411 f.), hier die Charakteristik Colignys, „cette tête de juge d'Israël", die er fast wörtlich übernimmt („Er schaute wie ein Richter in Israel"). Ich behalte mir vor, diesen Quellennachweis an anderer Stelle im einzelnen zu führen. Für den vorliegenden Zweck genügt wohl der Hinweis, daß der Lehrer, der das „Amulet" in der Schule behandelt, mit Mérimées Chronik und Michelets 9. Band sich die Hauptquellen des Dichters leicht verschaffen und an ihnen den Schülern die Arbeitsweise Meyers und die Entstehung des Werkes erläutern kann. Kommt es doch im letzten Grunde nicht darauf an, die Stellen zu zeigen, wo Meyer das und jenes Material gefunden haben könnte, sondern anschaulich zu machen, wodurch seine produktive Phantasie befruchtet worden ist, den Werdeprozeß der

KOLOZSVÁRI M. KIR. PHILOLÓ SEMINT

Dichtung möglichst zu erklären, den Anna Lüderitz verkehrt dargestellt hat, indem sie „dem persönlichen Erlebnis gegenüber dem historisch gegebenen Stoffe eine nebensächliche Bedeutung" beimißt. Schon der Gegensatz zwischen Stoff und Erlebnis ist schief; eben das, was ihm aus seinen Studien zum künstlerischen Erlebnis wurde, hat Meyer, mit persönlichen Lebenserfahrungen und Ideen verschmolzen, gestaltet.

Ist nun aber die Quellenfrage vollständig gelöst mit dem Nachweis der genannten zwei Werke? Gewiß nicht. Ein Dichter, der für sein nächstfolgendes Werk, den „Jenatsch", „so ziemlich alles gelesen hat, was darüber geschrieben wurde", wird sich bei seiner Erstlingsnovelle nicht mit einem historischen Werk begnügt haben. Von Häußer (Geschichte des Zeitalters der Reformation) hörten wir schon; die Benutzung der Monographie von Soldan über Frankreich und die Bartholomäusnacht (Raumers Historisches Taschenbuch 5. Jahrgang 1854) ist nach einer Briefstelle sehr wahrscheinlich[1]), sicher, daß er Rankes französische Geschichte genau gekannt hat.[2]) Also im wesentlichen gangbare historische Darstellungen; gewiß auch (wie die Briefe bezeugen) Quellenwerke, nur nicht in dem Umfang, wie Anna Lüderitz annimmt. Auf der Züricher Stadtbibliothek konnte Meyer z. B. Colignys (von ihm erwähnte) Beschreibung seiner Belagerung von St. Quentin finden.

Dazu aber kommen nun, die Phantasie des Dichters anregend, noch bildliche Darstellungen hinzu; man weiß, wie lebhaft gerade solche auf Meyer eingewirkt haben. „Das Joch am Leman" z. B. in seinen Gedichten geht, wie in den „20 Balladen von einem Schweizer", noch beigefügt war, auf ein Bild von Gleyre zurück (Triomphe de Divicon), das Meyer im Lausanner Museum gesehen hatte. Es ist nun ein Verdienst von A. Lüderitz, nachgewiesen zu haben, daß auch für das „Amulet" ein solches Bild in Betracht kommt. Während nämlich die von Meyer zugrunde gelegte Topographie von Paris starke Abweichungen zeigt von der Wirklichkeit, auch der damaligen, stimmen zu Meyers Angaben aufs genaueste die Einzelheiten eines gleichfalls in der

---

1) An G. v. Wyß. 4. V. 1868 (Briefe I 32): „Über die S. Barthélemy ist neben Tavannes und Marguerite de Valois besonders eine gewisse relation oder récit wichtig, die dem duc d'Anjou (später Heinr. III.) zugeschrieben wird, ein Ursprung, den Michelet behauptet, Ranke bestreitet. Dieses bedeutende Stück findet sich gewiß auf der Stadtbibliothek, aber wo? ... Es ist eine Monographie über die S. Barthélemy vorhanden, deutsch, von einem gewissen Soldan, von Schmidt in Straßburg ins Französische übersetzt. Ist das Buch wohl in Zürich zu haben?" — Mit der relation meint Meyer den sogenannten, sicher apokryphen, discours de Henry III à Miron, nach dem er wahrscheinlich das von dem König (S. 62) erwähnte Renkontre desselben mit seinem Bruder gestaltet hat, vielleicht nicht ohne bewußte Erinnerung an die bekannte Hamletstelle, wo der Lauscher Polonius hinter der Tapete erstochen wird.

2) Auch seines Freundes und Gönners Vulliemin „Geschichte der Eidgenossenschaft im 16. und 17. Jahrhundert" hat ihm gewiß gedient und im Gedächtnis gestanden.

Galerie zu Lausanne befindlichen Gemäldes, das einen der wenigen Hugenotten, die aus der Bartholomäusnacht entkommen sind, zum Urheber hat: Es ist der Maler Fr. Dubois aus Amiens, der nach seiner Rettung in der Schweiz getreulich und im Geschmack der Zeit abgeschildert hat, was er als Augenzeuge erlebt hatte. Bordier, „La Ste Barthélemy et la critique moderne" hat nachgewiesen, wie genau das künstlerisch wenig wertvolle Bild mit den Berichten bei de Thou und anderen Zeitgenossen übereinstimmt. Man wird den Schülern nicht nur eine Freude machen, sondern einen charakteristischen Zug in Meyers Schaffen klarlegen, wenn man etwa nach der Lektüre und nach Feststellung der topographischen Abweichungen überraschend das Gemälde in einer Abbildung vorführt, wie man sie z. B. bei Philippson in Onckens Allg. Weltgeschichte findet: Wie bei Meyer, stößt auf dem Bild das Louvre an die Seine, während in Wirklichkeit Gärten und Wassergräben dazwischenlagen. Vor dem Schloß liegen die gemordeten Hugenotten „in Haufen übereinander", an denen Schadau vorübermuß, als er zu Gasparde eilt; auf der Brücke über die Seine, in deren strömendes Bett Leichnam auf Leichnam geworfen wird, erblicken wir das „totenblasse Weib", das sich „in den Armen eines rohen Lanzenknechtes" sträubt. Jenseits der Brücke steht „das hohe, schmale Haus des Parlamentrats, das dicht an der Brücke gelegen, auf der einen Seite in die Wellen der Seine, auf der andern über eine Seitengasse hinweg in die gotischen Fenster einer kleinen Kirche blickte". Nach dem Hintergrund zu fehlt nicht das Stadttor mit dem Wachthaus daneben, wo der böhmische Fechtmeister Hans und Gasparde empfängt. Den Mittelpunkt des Gemäldes aber bildet das „altertümliche Gebäude unfern vom Louvre", wo der Admiral wohnte. Er ist der Greis, der eben aus dem Fenster gestürzt werden soll; der Dichter hat die grausige Einzelheit beibehalten und auf den Parlamentrat übertragen. Nach der primitiven Art solcher Historienmalerei kommt Coligny übrigens noch zweimal auf dem Bild vor: Von drei Hauptführern der Guisen umgeben (Näheres bei Bordier) liegt sein enthaupteter Leichnam im Vordergrund, während er im Hintergrund rechts nach dem Galgen geschleift wird.

Mit dem besprochenen Bilde ist jedoch diese Seite der Quellenfrage noch nicht erledigt. Der furchtsame hugenottische Schneider Gilbert, bei dem Schadau durch Gaspardes Vermittlung Quartier erhält, berichtet seinem Mieter von der Verbrennung des Dubourg auf dem Grèveplatz, der er „als kleiner Knabe" zugesehen habe. (Wie (s. oben) mit der Topographie, so ist hier Meyer mit der Chronologie recht „cavalièrement" umgegangen: Die Hinrichtung des Parlamentrats Anne du bourg fand am 21. Dezember 1559 statt; der Schneider aber fällt in der Bartholomäusnacht am 24. August 1573 als Vater von vier Kindern.) Nun besitzt die Züricher Bibliothek einen alten, „Tableaux de choses remarquables" betitelten Band mit Abbildungen aus der französischen Geschichte des 16. Jahrhunderts. Nr. 4 trägt die Unterschrift Anne du bourg,

conseiller du Parlement de Paris bruslé à S. Jean en Grève le 21. décembre 1559. In der Mitte des Bildes steht der gefesselte Delinquent, der eben von einem Henkersknecht an den Galgen hinaufgezogen wird. Unter ihm qualmt schon das Feuer, zu dem ein Scherge auf Weisung eines Kriegsmannes noch ein Reisigbündel herbeiträgt. Ein Kordon von Bewaffneten zu Fuß und zu Pferd umgibt die Richtstätte. Dahinter drängt sich auf beiden Seiten das Volk, Männer und Frauen, während aus den Häusern im Hintergrund die vornehmeren Zuschauer herabsehen. Wiederum wie auf dem Gemälde von Dubois ist eine zeitlich abliegende Episode ins Hauptbild mitaufgenommen: Rechts oben sieht man auf einem zweirädrigen Karren den betenden Anne du bourg zur Richtstätte führen; ein Geistlicher geleitet ihn, Kriegsvolk umgibt den Karren. Und nun die Hauptsache für uns: Ganz vorn ist auf den Sockel eines Kruzifixes ein halbwüchsiger Junge geklettert, der den Stamm des Kreuzes umklammernd mit Grausen und Neugier dem Schauspiel zusieht. — Sollten wir nicht annehmen dürfen, daß Meyer auch dieses Bild gekannt und beim „Amulet" in Erinnerung gehabt hat?

Noch weitere Bilder mögen in Betracht kommen; die genaue Schilderung des Äußeren von Coligny und Montaigne weist daraufhin, daß er auch dafür die reichen Hilfsmittel der heimatlichen Bibliothek zu Rate gezogen hat. Doch genug davon. Jedenfalls ist auch auf diese Dinge im Unterricht gelegentlich hinzuweisen. Kalischer u. a. haben ja mit Recht betont, wie Meyers psychologische Darstellung mit Vorliebe aus dem Äußeren, Gesichtsausdruck und Gebärden das Seelische erschließt.

Noch aber fehlt, wenn wir dergestalt die stofflichen Voraussetzungen der Novelle betrachten, ein wichtiges Moment, das persönliche. Keine Frage, daß Schadau in vielem die Züge des Dichters selbst trägt. Hat der und jener unter den Schülern etwa das Buch von Frey gelesen, was man bei einzelnen Primanern wohl voraussetzen oder bewirken kann, so wird es nicht schwer sein, die Verbindungslinien herzustellen. Zu dem liebenswürdigen Soldaten Boccard hat Meyers Jugendfreund Konrad Nüscheler Modell gestanden, der zum Katholizismus übertrat und österreichischer General wurde, zu Schadaus Oheim der Major Hans Ziegler, der Bruder von Meyers späterem Schwiegervater. Und es ist ein für Meyer bezeichnender Zug, daß er erst nach dem Tod des alten Herrn in den späteren Auflagen des „Amulet" die Ähnlichkeit etwas deutlicher herausgearbeitet hat. Fügen wir schließlich hinzu, daß Meyer gerade diesem Onkel als Siegellegende das „pélerin et voyageur" gibt, das ihm zum Motiv des bekannten Gedichts am Schluß seines Lyrikbandes geworden ist[1]),

1) Reizvoll und förderlich für den Lehrer, der C. F. Meyers Gedichte zu behandeln hat, ist es, deren Wandlungen bis zur vollendeten Gestalt zu verfolgen, s. darüber: Moser, Wandlungen der Gedichte C. F. Meyers 1900. — Kraeger, C. F. Meyers Quellen und Wandlungen seiner Gedichte (Palaestra 16) 1901.

so führt das zu einem Wort über die Frage, wie der Stoffkreis dieser Novelle auch in die Gedichte ausstrahlt. Colignys Bekehrung behandelt er[1]) in „Das Weib des Admirals"; ohne Beschönigung erscheint der hugenottische Edelmann im „Hugenottenlied". Zu dem Gedicht „Die Karyatide" haben wohl wie zu der entsprechenden Stelle im „Amulet" Erinnerungen an Kunststudien im Louvre die Anregung gegeben. Heinrich von Guise, der von Montaigne in unsrer Novelle so bedeutsam eingeführt wird, ist der Held des schönen Gedichts „Mourir ou parvenir". Endlich wird man die Schüler, die den „Jenatsch" kennen, vielleicht darauf hinweisen dürfen, daß die hier etwas verklärende Zeichnung Colignys[2]) nicht unähnlich ist der des Herzogs Rohan. Dies bringt auf die Meyer nach Gesinnung und Lebensgang charakterisierende Vorliebe für die Hugenotten überhaupt und damit auf die bekannte Ballade „Die Füße im Feuer", die ein deklamatorisch begabter Schüler gerne vortragen wird; die etwas verwickelte Situation kann man dabei etwa mit Benützung der Urform in den „20 Balladen" erläutern.

Wir sind damit schon bei einem der hauptsächlichsten Gesichtspunkte, der bei der Behandlung dieses Dichters auch im Unterricht wird betont werden müssen. Es ist der religiös-konfessionelle. Töricht wäre es, hier Vogelstraußpolitik treiben zu wollen. Der Lehrer, dem C. F. Meyers oft ausgeprägt protestantischer Standpunkt so zuwider ist, daß er darüber nicht wegkommt, muß eben — darauf verzichten, ihn mit der Klasse zu lesen. Der „Hutten", das „Lutherlied", das „Leiden eines Knaben" sind vor allem hier zu nennen. Anderseits geht es natürlich viel zu weit, wenn neuerdings behauptet worden ist[3]), fast in allen Werken Meyers seien „die katholische Kirche und Priester angegriffen und in den Kot gezerrt". Im „Amulet" vollends ist keine Rede von unduldsamem Hervordrängen des persönlichen Standpunkts. Hat man doch das Motiv der konfessionellen Duldung geradezu als das führende Leitthema der Novelle bezeichnen können[4]) und diese „die erschütterndste und vollendetste Predigt über religiöse Duldung, die man je gehört hat", genannt. Mag der Superlativ ein bißchen zu enthusiastisch sein (wie der andere ebenda, das „Amulet" gehöre „zu den großen, jeder Kritik spottenden Werken unsrer Literatur"); man wird es bei einem nach Herkunft, Bildungsgang und persönlicher Gesinnung so ausgesprochen protestantischen Dichter nur bewundern können, wie er offensichtlich und mit Erfolg bestrebt ist, auch der Gegenseite gerecht zu werden. Man führe

1) Wohl auch eher nach Michelet, IX, S. 293f. als direkt nach d'Aubigné wie A. Lüderitz annimmt. Auch zu „Mourir ou parvenir" wird die (von Meyer übersetzte) Stelle bei Michelet a. a. O. S. 271f. die Anregung geboten haben.

2) Anders erscheint er im Munde Wallensteins in „Gustav Adolfs Page", wozu Michelet a. a. O. S. 314ff. zu vergleichen ist.

3) Anselm Salzer, Illustr. Geschichte der deutschen Literatur, S. 2016.

4) Sprengel in der S. 36 A. 1 angeführten Abhandlung.

nicht den fanatischen Pater Panigarola als Gegenbeweis an: Diese Episodenfigur ist die kompositionell notwendige und genial gestaltete Abbreviatur, durch die uns die schwüle Atmosphäre im Paris des August 1573 sinnenfällig verdeutlicht wird. Um das Gleichgewicht herzustellen, wird nicht nur jenes beschämende Opfer kalvinistischer Unduldsamkeit, Servet, zweimal absichtsvoll genannt, Montaigne muß auch zu Schadau sprechen: „Vier Fünfteile einer Nation von dem letzten Fünfteil zu etwas gezwungen, was sie nicht wollen (das heißt zum Kriege in Flandern), das kann die Atmosphäre schon elektrisch machen. Und nehmt es mir nicht übel, junger Mann, Ihr Hugenotten verfehlt Euch gegen den ersten Satz der Lebensweisheit: daß man das Volk, unter dem man wohnt, nicht durch Mißachtung seiner Sitten beleidigen darf."[1]) Und wer sind denn die getadelten Intoleranten in der Novelle? Doch in erster Linie Protestanten, von jenen Bernerinnen angefangen, von denen Boccard erzählt, daß sie bei einem ländlichen Fest den Jugendgespielen einen Götzendiener und Christenverfolger schelten, bis zu Schadau selbst, der in Biel wie in dem Dorfe bei Melun durch seine hitzigen, taktlosen Reden in der Sympathie des Lesers einen starken Stoß erleiden müßte, wäre er nicht eben selbst der bekennende Erzähler, und den bei seinem verstandesstolzen und großspurigen Auftreten in dem Religionsgespräch der schlichte Boccard in aller Einfalt — mattsetzt. Überhaupt: Fällt nicht in dem ungleichen Freundespaar alles Licht auf die ehrliche, warmherzige Soldatenseele des Katholiken, der über die Konfession weg dem Landsmann die Freundeshand reicht, unentwegt zu ihm hält, ihn zu retten sucht und sich für ihn opfert? dessen unvernünftige Vorliebe für Schadau ganz unbegreiflich wäre, hätte der Dichter nicht eben dadurch, daß er diesem den Bericht in den Mund legt, sich der Notwendigkeit überhoben, das Äquivalent ausdrücklich zu schaffen. Ja, beschämt nicht gar der fanatische Pfyffer[2]) den ihn schroff ablehnenden Kalvinisten, indem er, mit schwerer eigener Gefahr, die Hand bietet den Landsmann zu retten? Fast zu absichtsvoll ist hier gegenüber der konfessionellen Spaltung das einigende Element landsmannschaftlicher, sagen wir ruhig, vaterländischer Kameradschaft hervorgekehrt. Darum sollte man meinen, es müßte eigentlich jeder Lehrer vor jeder Klasse diese Novelle behandeln können, indem er darauf hinwiese, wie schön solche Mahnung ist

---

1) Zu Montaignes folgenden Worten vgl. Dulliemin, Geschichte der Eidgenossen im 16. und 17. Jahrhundert, II, S. 132: Mit der finstern Stirn, in die ihr (der Hugenotten) breitrandiger Hut gedrückt war, mit ihrer kriegerischen Haltung und ihrem einfachen Wesen stachen sie nicht wenig ab gegen die anmutsvolle Beweglichkeit und den glänzenden Anzug des Hofadels.

2) Es darf vermutet werden, daß Meyer bei dieser Gestalt an eine bedeutende historische Persönlichkeit der Zeit gedacht hat, an den Obersten L. Pfyffer (Segesser, L. Pfyffer und seine Zeit, 4 Bde., Bern 1880ff.), den Meyer z. B. aus Dulliemin (II, S. 117f.) kannte.

gegenüber der „ungeheuren Dummheit der Franzosen, die sich morden, weil sie nicht einig sind über den rechten Weg zur Seligkeit".

Das führt uns auf das zweite der Probleme, die bei einer Behandlung C. F. Meyers angeschnitten werden müssen, die Frage: Inwieweit ist C. F. Meyer deutsch, was an ihm ist romanisch, spezieller französisch? In der Epoche gesteigerten nationalen Empfindens, die der Weltkrieg heraufgeführt hat[1]), werden wir nicht umhin können, diesen Gesichtspunkt in den Vordergrund zu rücken, und wir werden, ohne unsachlich zu werden, gerne die Gelegenheit benützen, auf die stramm deutschnationale Gesinnung und unbeirrt deutschfreundliche Haltung und Bismarckverehrung hinzudeuten, durch die Meyer sich nicht nur vor — Spitteler auszeichnet, sondern auch von seinem mehr schweizerisch empfindenden Landsmann und Antipoden Keller unterscheidet. Auch das „Amulet" gibt reichlich Anlaß zur Besprechung dieser Fragen: Colignys Worte über das „ungesegnete Frankreich", die Erfindung, daß Gaspardes Mutter eine Deutsche ist, der durch den Franzosen Dandelot Unrecht geschehen, sie zeigen, wie das: „Sie morden sich. Es ist Paris" der „Karyatide", deutlich genug Meyers bekannte Abneigung gegen die Franzosen und ihre Sitten, die ganze Schilderung Schadaus und seines deutschen Vaters ebenso ausgesprochen seine Vorliebe für deutsches Wesen. Die Novelle erscheint geradezu eingestellt auf den Gegensatz der beiden Nationalitäten und steht darum nicht zufällig dem „Hutten" zeitlich nahe, durch den Meyer sich nach eigenem Zeugnis für Deutschland entschieden hat. Dennoch aber darf man auch beim „Amulet" nicht übersehn, daß die romanischen Einflüsse, die in Meyers Kunst spürbar genug sind, auch (aber nicht: nur) französisch sind, von französisch empfundenen Ausdrücken wie „die gute Dame von Einsiedeln" angefangen. Man wird, wenn man dann von Meyers französischer Schulung, seinen Übersetzungen, seinem Interesse für französische Literatur gesprochen (Mérimée, Michelet!) vielleicht auch Spittelers vielzitierte Worte anführen und kritisch beleuchten, die von den Franzosen, d'Harcourt z. B., mit Behagen geltend gemacht werden: „Je öfter ich seine Novellen lese, desto unbedenklicher urteile ich: Das ist französisch, nicht deutsch, französisch bis in den Bau des Satzes, wohlverstanden, nicht modern französisch, sondern französisch aus der klassischen und vorklassischen Zeit, das Französisch der großen Memoirenschreiber." Man wird dann Spittelers Übertreibungen, der Meyers gesamte Kunstweisheit, vor allem sein eminentes Formgefühl auf französische Einflüsse zurückführen will, ablehnen und zeigen, daß dabei ein dritter Gesichtspunkt zu kurz käme, der viel wesentlicher ist, Meyers intimes Verhältnis zur italienischen Renaissance. Während am Louvre für ihn „das Blut der Hugenotten klebte" und das lockere Paris ihm unsympathisch

1) Vgl. meine Festrede an Königs Geburtstag: Deutscher Literaturunterricht während des Kriegs. Bes. Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg, Aprilheft 1915.

blieb, hat Italien seine Künstlerseele geweckt, ist ihm das große Erlebnis Michelangelo geworden, der den grenzenlosen Inhalt der Welt auf ein paar sichtbare Formen zurückführt, der ihn der Überfülle und Beschwer des Wirklichen gegenüber das Glück der stoffentbundenen Gestalt empfinden ließ.[1]) Nicht umsonst sind Schillers Worte: „Nicht der Masse qualvoll abgerungen, schlank und leicht wie aus dem Nichts entsprungen steht das Bild vor dem entzückten Blick" Lieblingsverse Meyers gewesen. Nicht nur das Große, Mächtige an Michelangelo ist es, was ihn fesselt und bannt, auch die strenge Ökonomie bewundert er und nimmt sie zum Muster. Wie es von seinem Dante in der „Hochzeit des Mönchs" heißt: „Die Fabel lag in ausgeschütteter Fülle vor ihm, aber sein strenger Geist wählte und vereinfachte", so verfährt er selbst, expressionistisch viel mehr als impressionistisch z. B. bei der Schilderung der Bartholomäusnacht, deren Kern nicht die Einzelheiten am andern Morgen sind, sondern die grandios geschaute Balkonszene und der nachfolgende Traum. Und wie sein Michelangelo die Besteller des Mediceergrabmals, die allerhand Abbildungen beibringen wollen, von sich weist: „Nehmt weg. Ich sehe, wie er sitzt und sinnt. Ich kenne seine Seele. Das genügt", so (in der Umkehrung) zeigt uns Meyer, ein ausgesprochener Augenmensch, der sich zum plastischen Sehen bewußt erzogen hat[2]), durch Physiognomie und Wuchs, Miene und Gebärde der Menschen Seele und Seelenzustand. Beispiele aus seinem ganzen Schaffen hat Kalischer zahlreiche gegeben; auch im „Amulet" lassen sie sich auf Schritt und Tritt nachweisen. So beschreibt Meyer Colignys und Montaignes Gesichtszüge, Karls IX. verzerrte Miene in dem Gespräch mit dem Admiral, das Schadau miterlebt, das Mienenspiel Anjous und als Kontrast dazu das der Mediceerin in der Balkonszene, die Gesichter der Zuhörer bei Panigarolas Predigt, dessen Segensgebärde, „die eher einer Fluchgebärde zu gleichen schien", die Mordgebärde des böhmischen Fechtmeisters, als er berichtet, wie sie dem Admiral ihre „Aufwartung machten". — Auch die Umgebung muß (wie bei Keller) dienen, die Personen zu charakterisieren, so den König die greuliche Unordnung seines Zimmers. Es ist aber noch mehr und Tieferes, was Meyer an der Renaissance anzieht: „die geistig-ethische Struktur" der Renaissancemenschen. Sie sind frei von den Fesseln überkommener Anschauungen und Sittlichkeit, große, starke Triebe und Gefühle walten ungehemmt. Darum ist im „Amulet" die „Mediceerin" mit so lebhaftem innerem Anteil von dem Dichter geschildert. „Ohne Sinn für Gutes und Böses", ist sie die richtige Vertreterin solcher ethisch indifferenten Renaissancenaturen. Auch Meyers unleugbare Vorliebe für Kraß-

1) Vgl. dazu Kalischers eingangs erwähnte Studie.

2) Auch bei unserer Novelle kann auf solche plastisch geschaute Bilder hingewiesen werden; z. B.: In der Rettung der ohnmächtigen Gasparde, die Schadau auf den Armen trägt, kündigt sich die berühmte Gruppe im „Jenatsch" an: wie J. sein totes Weib aus den Flammen trägt.

heiten und Grausamkeiten gehört hierher und kann an dem ganzen Stoff des „Amulet" ebenso veranschaulicht werden wie etwa am „Ezzelin" und am „Jenatsch". Endlich aber verbindet unseren Dichter mit der Renaissance sein Hang zum Fatalismus, den man neuerdings geradezu als Grundzug in seinen Werken hat darstellen können.[1]) Auch in Meyers persönlichen Äußerungen tritt dieses Sichabhängigfühlen von dunklen Mächten, die stärker sind als wir, die wir nicht berechnen, gegen die wir nicht aufkommen können, bedeutsam hervor: Das oft wiederholte „Unberufen" der Briefe gehört hierher. Und seltsam berührt uns ein Bekenntnis, wie das in einem Neujahrsbrief: „Ich fühle, daß wir in einer andern Hand sind, derselben Hand, welche noch in den letzten Minuten des alten Jahres einen sogenannten providentiellen Menschen mit einem Schneller aus dem Schachbrett geworfen hat." Erinnert das nicht direkt an jene Stelle des Religionsgesprächs, wo Boccard das Brotmännchen, an dem er die Prädestinationslehre demonstriert hat, „in die Höhe schnellt": „Richtig ist das, wie dies Gebilde meiner Finger"? Dem naiven rechtgläubigen Katholiken erscheint es undenkbar, der höchsten Weisheit „solchen Unsinn" zuzumuten. Des überfeinnervigen Dichters Glaube aber steht hinter den hellen Scherzworten als dunkle Folie. Fatalistisch ist denn auch die ganze Struktur unsrer Novelle. Fast wie ein Requisit der Schicksalsdramen unseligen Angedenkens mutet uns die Unglückspistole Schadaus an, durch die der arme Boccard fällt. (Im „Jenatsch" ist die Bedeutung des Plantabeils nur scheinbar ähnlich, da es in Wirklichkeit von dem alten Lucas als Werkzeug der Blutrache aufbewahrt wird.) Und es ist gewiß eine Hauptaufgabe bei der Behandlung des „Amulet", dieses Schicksalsmäßige in der Verkettung der Personen deulich herauszuarbeiten. Erst so wird es auch begreiflich, weshalb der Dichter den peinlichen Eindruck, den der Tod des unschuldigen Boccard macht, nicht dadurch gemildert hat, daß er die rein menschlichen Motive der Freundestreue und landsmannschaftlichen Verbundenheit stärker betont und tiefer verankert hätte: „Vorbestimmt ist alles ewighin .... Jeder Tote, der im Grabe modert, jeder Schuß — Schicksalsschluß." — Unterstrichen aber und künstlerisch gestützt wird dieser fatalistische Aufbau dadurch, daß der prädestinationsgläubige Held zugleich der Erzähler ist. Und endlich: Dem Dichter wird diese zugrunde liegende Weltanschauung zugleich zum bewußt gehandhabten Formprinzip. Daß z. B. der böhmische Fechtmeister just an dem Tor Wache hält, das Schadau und Gasparde passieren, ist nicht als Belohnung einer Guttat gedacht; solche Kalendergeschichtenmoral lag Meyer fern. Halb instinktiv nur hatte Schadau seinerzeit den Steckbrief dem Verfolgten gezeigt, „seinem Schicksal eine kleine Frist gebend". — Kein Mittel verschmäht der Dichter, um diesen Eindruck schicksalsmäßiger Verkettung zu unterstreichen. Dahin gehört das Gewitter bei

1) Feise im Euphorion Bd. 17.

Melun, das symbolisch vordeutend ist, wie Ähnliches auch sonst bei Meyer (im „Pescara", der „Richterin" in „Angela Borgia") sich findet. Dahin gehört ferner die ankündigende Vorausnahme der Hauptmotive: Zu der Brautfahrt Schadaus mitten in den Greueln der Bartholomäusnacht ist das Vorspiel Dandelots romantische Brautfahrt, die es ihm angetan hat. „Etwas Derartiges wünschte ich mir vorbestimmt", heißt es hier allzu deutlich. Zu der Bluthochzeit erlebt Schadau den Vorspuk auf der Hochzeit zu Biel. So verschlingt sich der Gang der Handlung fast allzu künstlich mit den Ideen des weltgeschichtlichen Hintergrundes.

Noch ist ein Wort über die Form hinzuzufügen: „Alte vergilbte Blätter liegen vor mir mit Aufzeichnungen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Ich übersetze sie in die Sprache unsrer Zeit." (Diese Einleitung fehlt bedauerlicherweise in der billigen Ausgabe.) Die Manuskriptfiktion hat Meyer später nicht wiederaufgenommen, während sie bekanntlich bei Storm so häufig ist. Man wird die Schüler aufmerksam machen können auf das, was gegen solches künstliche Stimmungmachen durch den „verjährten Stil" einzuwenden ist. Im Storm-Keller-Briefwechsel ist ja mehrfach davon die Rede. So virtuos freilich gehandhabt, wie Storm es tut, kann dieses Kunstmittel (man denke nur an „Aquis submersus") auch von tiefster Wirkung sein. Meyer hat es verschmäht: „Ich übersetze sie in die Sprache unsrer Zeit." Aber schon im „Amulet" kündigt sich die ihm eigene stilisierte Sprache an, in der er, wie in anderem, die große Gebärde liebt.[1]) Mit Recht zählt ihn daher Walzel zu den Stilisten, „die ungewöhnliche Dinge nicht mit gewöhnlichen Worten sagen wollten, die vielmehr das Gewöhnliche durch den Schmuck des ungewöhnlichen Ausdrucks zu adeln entschlossen waren".

Das „Amulet" ist eine Rahmenerzählung; doch ist diese Kunstform noch nicht sehr geschickt gehandhabt, da wir durch den weinerlichen alten Boccard weder gespannt noch eingestimmt werden. Auch ist die Erinnerungstechnik nicht recht durchgeführt. — Es ist hier der Held, der erzählt. Später hat Meyer das vermieden: Wenn er, wie er es gerne tut, erzählen läßt, so ist es meist eine Nebenperson, ein Zuschauer, wie der Dichter selbst so als ein Schauender vom Ufer aus den Strom des Lebens zu betrachten liebte.

III. Theodor Storm, „Von Jenseit des Meeres", in Oberprima.[2])

Bei der Behandlung C. F. Meyers wird, vor allem jetzt noch, der literargeschichtliche Gesichtspunkt in den Hintergrund treten. Meyer ging ziemlich abseits von den literarischen Strömungen der Zeit seine eigenen Wege. Seine

1) Besonders hierzu liefern Kalischers gute Ausführungen (S. 191 ff.) wertvolle Anhaltspunkte.

2) Billige Ausgabe: Wiesbadener Volksbücher Nr. 17.

„Paten" sind nicht leicht zu nennen; weniges von älterer oder gleichzeitiger deutscher Literatur hat ihn beeinflußt. Das hängt mit seiner späten Entscheidung zwischen französisch und deutsch, seinem späten Reifen zusammen. Er war 48 Jahre alt, als er seine erste Novelle herausgab; Storm, der nur acht Jahre ältere, hat 25 Jahre früher „Immensee" geschrieben, das ihn berühmt machte. Bei ihm kann, vor allem in Oberprima, der literargeschichtliche Gesichtspunkt in den Vordergrund gerückt werden.

Storm kommt von der Romantik her. W. Herrmann (Probefahrten, hrsg. von Köster, Bd. 17, Leipzig 1911) hat in seiner eindringenden Studie über Storms Lyrik die Gegensätze zu stark betont. Es ist zwar korrekt, was er anführt: „Storms Weltanschauung ist im Grunde unromantisch. Es fehlt ihm ein inniges Verhältnis zur Religion; metaphysischer Spekulation ist er ganz abhold. Der Romantiker blickt sehnsüchtig über das Erdendasein hinweg und sucht den Weg vom Endlichen zum Unendlichen. Storm sucht im Diesseits Genüge .... Während der Romantiker von seiner Sehnsucht hinausgetrieben wird in die weite Welt, fühlt Storm diesen Drang nie, er wurzelt in der Heimat, in der Familie und fühlt sich nur in ihr wohl. Politisch ist er liberal, ein Feind von Adel und Kirche. Nichts von der romantischen Neigung zu Katholizismus, Mittelalter und Orient findet sich bei ihm; im Gegenteil, er hat eine ausgeprägte Vorliebe für das 18. Jahrhundert, die Zeit der Aufklärung. Die romantische Ironie ist ihm ganz fremd. Die Form wird von ihm weder vernachlässigt, noch zu Künsteleien verwandt; formale Sauberkeit und schönes Maßhalten sind ihm eigen." Das ist im ganzen wohl richtig, aber einseitig. Man findet die andere Seite feinsinnig ausgeführt bei Willrath Dreesen, Romantische Elemente bei Theodor Storm (Bonner Diss. 1905), und bei Schütze, Th. Storm (3. Aufl. 1911, S. 301 ff.).[1]) Solche „romantische Elemente" sind Storms Vorliebe für Märchen (Brentano, Tieck, E. T. A. Hoffmann. Volksmärchen.), Spuk- und Gespenstergeschichten; und der Kult der Vergangenheit. Nicht nur das Mittelalter im „Fest auf Haderslevhuus" ist romantisch geschaut; auch das 17. Jahrhundert (in den Chroniknovellen), ja das 18., das Storm so liebte und als „kundiger Nekromant" beschworen hat, erscheint mit romantischem Schimmer umkleidet. Romantisch ist seine Stellung zur Musik, wie zur Natur, romantisch vor allem eben die ganze Stimmung, der Duft, der über seiner Darstellung der Wirklichkeit liegt, im Sinne des Novaliswortes: Romantisieren heiße „dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein geben"; die Stimmung der Sehnsucht nach einem unbegreiflich hohen Glück, etwas Unnennbarem, von dem aller Wert des Lebens abzu-

1) Auch auf mein Büchlein über Theodor Storm als Lyriker, Leipzig 1914, Hesse und Becker, sei hier ein für allemal verwiesen.

hängen scheint; romantisch ist in dieser Beziehung vor allem Storms Stellung zur Frau.

So allgemein gefaßt, war „Immensee" eine romantische Dichtung. Oft schon hat man dort die symbolische Szene, wie Reinhart in der Mondnacht nach der Wasserrose schwimmt, mit der Rolle der blauen Blume im „Heinrich v. Offterdingen" verglichen.[1]) Mit „Immensee" aber zeigt „Von Jenseit des Meeres" eine sehr genaue Verwandtschaft. Hier wie dort steht dem romantisch veranlagten Helden (dort ein poetisch gestimmter Naturforscher, hier ein Künstler) der praktische Alltagsmensch, der Landwirt, gegenüber; hier wie dort finden wir in die mondbeglänzte Zaubernacht hineingestellt die echt Stormsche von romantischem Schimmer umflossene Mädchengestalt im weißen Kleid, deren Stimme den Liebenden mit seltsamem Zauber ergreift; ganz ähnlich der Vision von der Wasserrose am Schluß von „Immensee" wird in „Von Jenseit des Meeres" dem durch die Nacht reitenden Helden das Gesicht von dem enteilenden Schiff zum Symbol der entschwindenden Geliebten. Hier wie dort folgt Storm dem romantischen Brauch, in die Prosa lyrische, spezieller gesagt, volksliedhafte Verse einzulegen, die die Situation blitzartig erleuchten.

Aber das Romantische an unsrer Novelle wird durch den Vergleich mit „Immensee" (der auch für den Unterricht sehr lohnend ist) nicht erschöpft: Wir können ihren „Paten" genauer bezeichnen. Es ist Eichendorff, der Storm von den Romantikern allen am nächsten stand, dessen „Dichter und ihre Gesellen" schon des Primaners Lieblingsbuch gewesen war und der (nach Storms eigenen Worten) neben Heine schon in seiner Jugend den größten Einfluß auf ihn gehabt hat. Was ihn an Eichendorff fesselte, war jene „Stimmung der Vergänglichkeit, der Einsamkeit, wo die Dinge eine stumme Sprache führen". Die Anklänge an Eichendorff sind nicht nur in der Jugendlyrik sehr häufig. Auch in unsrer Novelle finden sie sich, wie längst bemerkt worden ist. Mit den Worten (S. 35) „Was war das? Machten die alten Götter die Runde?" „Es war wohl eine Nacht dazu . . . ." läßt Storm Verse seines Lieblingsdichters anklingen:

Es rauschen die Wipfel und schauern,
als machten zu dieser Stund
um die halbversunkenen Mauern
die alten Götter die Rund.

Auch in „Aquis submersus" findet sich eine Reminiszenz an diese Verse. „Wenn, wie es in den Liedern heißt, mitunter noch in Nächten die schöne heidnische Frau Venus aufsteht und umgeht, so war es dazumalen eine solche Nacht."

Das ist Eichendorff. Ja, es ist speziell dessen Märchennovelle „Das Marmorbild", die Storm hier im Gedächtnis hat. Dort erzählt der edle Sänger

1) Auf die Storm in unserer Novelle (S. 18) anspielt.

Fortunato, dessen frommes Lied den Helden Florio von dem heidnischen Venuszauber gerettet hat: „Auch sagt man, der Geist der schönen Heldengöttin habe keine Ruhe gefunden. Aus der erschrecklichen Stille des Grabes heißt sie das Andenken an die irdische Lust jeden Frühling immer wieder in die grüne Einsamkeit ihres verfallenen Hauses aufsteigen und durch teuflisches Blendwerk die alte Verführung üben an jungen sorglosen Gemütern." Überhaupt aber sind nun die Ähnlichkeiten zwischen Storms „Von Jenseit des Meeres" und Eichendorffs „Marmorbild" so starke, daß bewußte Absicht vorzuwalten scheint. Hier wie dort spielt die Venusstatue am Teich eine bedeutsame Rolle in der Mondnacht, wo der Held in den Irrgängen des Parks sich verliert[1]); hier wie dort haben wir die reizvollen Szenen des Federballspiels, nur daß beidemal Storm sich als den reiferen Künstler erweist.

Man wird aber nicht nur um dieser Ähnlichkeit willen auf das Eichendorffsche „Marmorbild" auch im Unterricht verweisen, etwa ein Schülerreferat darüber halten lassen; der Vergleich mit dem christkatholischen Freiherrn führt uns tiefer, wenn wir das Gegensätzliche bedenken: Bei Eichendorff ist die schöne, böse, heidnische Frau Venus, die Verwirrung sündiger Sinnlichkeit, der frommen Reinheit entgegengesetzt. In seinem Sang am Morgen nach der Mondnacht stellt Fortunato der „alten Zaubermacht" der Frau Venus „ein ander Frauenbild" gegenüber: Die Jungfrau Maria mit dem Jesusknaben. Dieser „Tannhäuser"- und „Parsifal"-Stimmung ist Storm, der den Übernamen „Tannhäuser" im „Tunnel" nicht ganz mit Recht führte, mit seiner Weltanschauung diametral entgegengesetzt. Seine Auffassung von der Liebe ist nicht dualistisch und weltverneinend-pessimistisch, sondern monistisch und optimistisch. Die Liebe, bei der aus der sinnlichen sich die geistige ergeben soll, ist ihm Erfüllung und Krone des Lebens. Darum hält in „Von Jenseit des Meeres" der Held in der Mondnacht ein irdisches Weib in seinen Armen, das geradezu durch die Liebe von seiner ungesunden Romantik geheilt und erlöst wird. Insofern ist das romantisch getönte Milieu geradezu die stilgemäße Umgebung für die Heldin, die „Romanesque" im Sinne Rostands. Es ist ja das einzige Mal, daß eine Novelle Storms über die heimische Landschaft in romantische Fernen einen Ausblick gewährt, aber doch nur, um dieses In-die-Ferne-Schweifen abzulehnen und die realistisch geschaute Heimat und die gesunde Liebe zum Jugendgespielen als beglückend und erlösend zu zeigen.

Storm hat eben von der Romantik nur (ähnlich wie Uhland) die seiner Natur gemäßen Elemente übernommen und hat sie aufgehoben in seinem

1). Man vergleiche bei Storm S. 33—35 mit Eichendorffs Worten: „Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort am Ufer auf einem Steine stand, als wäre die Göttin soeben erst aus den Wellen aufgetaucht." Und: „Bald bemerkte er indes, daß er in Gedanken den rechten Weg verfehlt. Er betrachtete aufmerksam alle Plätze und ging zweifelhaft bald zurück, bald wieder vorwärts."

poetischen Realismus. Das zeigt wieder der Vergleich mit Eichendorffs „Marmorbild": hier das romantisch unwirkliche Italien wie in den Gedichten, im „Taugenichts". Bei Storm nicht nur in den Kinderszenen die heimatliche Umwelt des Dichters: Auch jenes Stück halbverfallener romantischer Herrlichkeit ist ganz realistisch motiviert und mit der historischen Genauigkeit dargestellt, die dem erzählenden Architekten wohl ansteht und dem Dichter aus seinen Studien in Sanssouci erwachsen war. So hatte er in der Skizze „Im Sonnenschein", in den „Zerstreuten Kapiteln" u. sonst die Gärten der Vergangenheit wieder aufblühen lassen. Hier könnte denn überhaupt über Storms Vorliebe für die Poesie der Gärten gesprochen werden und über den Einklang von Sommerstimmung und Liebe, der in seinen Gedichten und Novellen so stark und oft ertönt.

Im ersten Teil aber ist das Lokal die Kinderheimat des Dichters, das alte Patrizierhaus an der hohlen Gasse zu Husum mit den Speichern und Packräumen, den Gärten usw. Die Szene vom Märchenerzählen in der Tonne in unsrer Novelle stimmt fast wörtlich überein mit dem Vorwort, das Storm zehn Jahre später aus eigenen Jugenderinnerungen zu den „Geschichten aus der Tonne" schrieb. Der Vater des Helden trägt unverkennbar die Züge von Storms Vater.

Der Erlebnisgehalt der Dichtung ist aber damit noch nicht erschöpft. Noch einmal sei an die Ähnlichkeit mit „Immensee" erinnert. Hier wie dort haben wir die zweiteilige Komposition (die sich auch im „Pole Poppenspäler" ähnlich findet), die Kinderszenen zuerst, auf die nach Jahren das Wiedersehen der Erwachsenen folgt. Aber während dieses dort zu elegisch resignierendem Auseinandergehn führt, ist hier der Konflikt zu scharfem Austrag gebracht, und klingt das Ganze in einen kräftigen Durakkord aus. Die Jahre hatten dem Dichter hinweggeholfen über das Liebeserlebnis seiner Schüler- und Studentenzeit, dessen Erregung in „Immensee" noch stärker nachzitterte. Gertrud Storm hat im 1. Band der Biographie ihres Vaters (S. 148ff.) von Berta v. Buchau berichtet, die das Urbild der zierlichen Jenny ist. Aber während in „Immensee" die Erlebnisse des Dichters noch getreuer festgehalten sind, hat hier gereiftere Kunst mit größerer Freiheit geschaltet, ein psychologisches Problem in der Entwicklung eines besonders gearteten Mädchencharakters und Mädchenschicksals klar und in festen Umrissen vor unsre Augen gestellt[1]) und schließlich über die hellen Kinderszenen, wie Storm sie liebte, noch die Lichter eines befreienden Humors verstreut. Die Erinnerungstechnik wirkt sich nicht mehr in mondscheinbleichen Nebelbildern aus, sondern in einer klar durchgeführten

1) Natürlich kann man darauf im Unterricht näher eingehen und nachweisen, wie geschickt der Dichter vom ersten Teil ab die Sehnsucht des Kindes nach der Mutter und nach Mutterliebe veranschaulicht, und wie er aus ihrem leidenschaftlichen Wesen, nachdem in der Aussprache mit dem Vater der Konflikt zum Ausbruch gekommen ist, ihren Entschluß zur Flucht verständlich werden läßt.

Scherzählung, die mit dem sorgfältig gestalteten und geschlossenen Rahmen jene der Novelle ursprünglich eigene gesellige Atmosphäre ergibt, wie Storm und Heyse sie liebten.

So läßt sich aus „Von Jenseit des Meeres" ein gutes Stück Stormscher Eigenart entwickeln, obgleich wir es nicht gerade mit einer seiner bedeutendsten noch einer der am meisten charakteristischen Novellen zu tun haben. Während man also auf Meyers „Amulet" recht wohl auch eine längere Reihe von Stunden verwenden darf, wird man die besprochene Novelle Storms in zwei bis drei Unterrichtsstunden erledigen können und dann das Bild des Dichters ergänzen und vervollständigen müssen, sei es mit Hilfe von Schülerreferaten, sei es in eigenem Vortrag und Lehrgespräch. Fehlen doch sonst wichtige Züge; von der heimischen Natur werden Heide und Meer nicht oder fast nicht erwähnt. Das vaterländische Element fehlt völlig. Storms Kunst der Belebung vergangener Zeiten, wie er sie in den Chroniknovellen übt, wird so wenig erkennbar wie seine Fähigkeit, große, auch tragische Probleme zu gestalten. Der Lehrer also, der als Anfänger an Storm herantritt, wird zum mindesten etwa „Psyche", „Eine Halligfahrt" und den „Schimmelreiter" lesen müssen, um die Rolle des Meeres bei diesem norddeutschen Dichter zu kennen. In „Ein grünes Blatt" mag er die Heide, hier und in der Weihnachtsnovelle „Unter dem Tannenbaum" das vaterländische Element finden. Die „Chronik von Grieshuus" oder „Aquis submersus" enthalten die vornehmsten Beispiele des verjährten Stils, die letztgenannte mit dem „Schimmelreiter" wohl bedeutendste Novelle, mit ihrem Gegenstück „Im Schloß" zugleich ein wichtiges Stück Stormscher Lebensanschauung, während unter den eigentlichen Erlebnisdichtungen „Viola tricolor" und „Carsten Curator" in erster Linie stehen. Den Dichter des norddeutschen Hauses und der Familie, wie ihn Erich Schmidt (Charakteristiken 1. Bd.) lebensvoll gezeichnet hat, lernt man etwa aus „Die Söhne des Senators" (Schulausg. bei Velhagen und Klasing) kennen. Viel Persönliches enthalten die „Zerstreuten Kapitel". Zur Charakteristik der Lyrik dürfen neben Eichendorff vor allem Heine und Mörike nicht fehlen.

Nachwort. Es konnte nicht der Zweck der zwei Beispiele sein, alles Material zur Behandlung der beiden Novellen auszubreiten oder gar den Gang der Unterrichtsstunden vorzuzeichnen. Die Absicht war vielmehr die, an zwei nach Umfang und Charakter möglichst verschiedenen Stoffen darzutun, wie zunächst den Lehrer bei der Behandlung solcher Kunstwerke moderner Prosa im Unterricht ernsthafte und lockende Aufgaben erwarten. Ist doch die Entdeckerfreude eigenen wissenschaftlichen Suchens und Findens auf diesen noch nicht so durchgepflügten Feldern leichter zu erleben als bei den Klassikern, an denen schon so viele Generationen von Gelehrten sich betätigt haben, daß eine unübersehbare Literatur die Wege erschwert und sperrt. — Für den Unterricht

selbst aber sollte an einem größeren Kunstwerk gezeigt werden, welche Fülle von Gesichtspunkten sich bei der Lektüre eines solchen erörtern läßt, während das zweite Werk, von geringerem Schwergewicht schon an sich, dafür als Beispiel dienen sollte, wie auch der abschließende, der Hochschule sich nähernde Literaturbetrieb in Oberprima nutzbringend gestaltet werden kann durch knapp bemessene Klassenlektüre. Daß man zu der Stormschen Novelle noch sehr viel beibringen könnte, weiß ich natürlich sehr wohl, ebenso daß man nicht für jede historische Novelle so viel Arbeit aufwenden kann, so viel Stoff beizubringen braucht, wie es zu Meyers „Amulet" hier geschehen ist auf Grund von Studien, zu denen eben der Unterricht die erste Anregung geboten hatte. Sollte der und jener Fachgenosse zu Ähnlichem hierdurch ermuntert werden, so hätte nicht nur der Unterricht, sondern wohl auch die Literaturwissenschaft Vorteil davon. Ein reiches Feld der Betätigung bieten z. B. auch die Novellen Gottfried Kellers, dessen Anathem wir nicht zu fürchten brauchen. Hat er doch selbst es ausgesprochen, daß es nicht angehe, den Strom der deutschen Literatur für die Schule beliebig und willkürlich abzuschneiden.

Dr. Hans Röhl

Geschichte der deutschen Dichtung

Schulausg. in Leinen M. 2.50, Geschenkausg. in Halbfr. M. 3.—

Eine wirklich neue Literaturgeschichte, kein Nachschlagewerk, das die Pflanzen aus dem Garten der Dichtung säuberlich geordnet und getrocknet sammelt, will das Buch sein, sondern, sich an einen größeren Leserkreis, vor allem an die Jugend wendend, will es aus der Vergangenheit das Leben erwecken und so zum Verständnis der poetischen Schätze unserer Literatur anleiten. Lebensvolle und eindringliche Darstellung erstrebend, rechnet das Buch auf Mitarbeit des Lesers durch eigene Lektüre, die durch Schilderung der Voraussetzungen der dichterischen Perioden, Persönlichkeiten und Werke vorbereitet, durch knapper oder breiter ausgestaltete Analysen erleichtert und durch ein Verzeichnis billiger Quellenausgaben gefördert wird. Eine besondere Berücksichtigung erfährt das 19. Jahrhundert. So hofft das Buch ein willkommener Führer allen zu werden, die in dem Reich der deutschen Dichtung heimisch werden wollen, und da im deutschen Unterricht der höheren Schulen der Grundsatz sich mehr und mehr Bahn bricht, daß die Schule vor allem Verständnis der Dinge zu wecken hat, so ist zu hoffen, daß es sich gerade bei Lehrern und Schülern Freunde erwerben wird.

„Was diese Literaturgeschichte vor anderen vorteilhaft unterscheidet, ist der Umstand, daß sie mit aller Kraft darauf ausgeht, Verständnis und Liebe für die unvergänglichen poetischen Schätze unseres Schrifttums zu erzeugen, und daß sie darum in der Hauptsache sich mit dem Literaturgut befaßt, das auch für uns Heutige noch Lebenskraft besitzt. Ich würde es unbedingt für einen Gewinn halten, wenn das Buch an recht vielen Stellen Einfluß auf die Literaturbetrachtung gewönne, die in unseren höheren Schulen geübt wird. Auch als Haus- und Familienbuch kann es empfohlen werden." (Deutsche Schule.)

„Immer kommt es dem Verf. darauf an, nicht das tote Wissen, sondern das lebendige Verständnis des Lesers zu heben, ihm den geistigen Extrakt bestimmter Literatur-Perioden, -Werke und -Größen heranzuziehen, und fast immer gelingt es ihm, mit ein paar kurzen Worten den Nagel auf den Kopf zu treffen. So lernen wir das Wesen des lyrischen Impressionismus eines Liliencron in seiner ganzen lebensfrischen, kampfesfrohen Natürlichkeit ebenso wie die unwahre Romantik Auerbachschen Salon-Bauerntums erkennen; werden ebenso in die stille Kleinmalerei der Naturschilderungen eines Adalbert Stifter wie in die erschütternde Gefühlswelt des unglücklichen Johann Christian Günther eingeführt. Unter solcher Leitung wandern wir durch die Geschichte unserer Literatur wie durch einen blühenden, in bunter Farbenpracht schimmernden Garten. Alles um uns ist Leben, empfinden wir als wirkende, treibende Kräfte im Werdeprozeß unseres literarischen Lebens nicht nur, sondern unseres Geisteslebens überhaupt."
(Fränkischer Kurier, Nürnberg.)

Röhl: Abriß der deutschen Dichtung

Sprache und Verskunst

Nebst einer Einleitung **vom Wesen der Dichtkunst** und einem Anhang über **die griechische Tragödie und Shakespeare**

Für d. ob. Klassen höh. Lehranstalten entwicklungsgeschichtl. dargest. Kart. ca. M. 1.60

Der Abriß stellt einen Auszug aus der mit allseitiger Zustimmung aufgenommenen größeren Literaturgeschichte des Verfassers dar. Er faßt in knapper, aber doch eindrucks- und lebensvoller, entwicklungsgeschichtlicher Darstellung die Ergebnisse des Unterrichts zusammen, indem er äußere Vorgänge und innere Bedeutung für die wichtigsten Erscheinungen der deutschen Dichtung festhält, wobei das 19. Jahrhundert eingehende Berücksichtigung erfährt. Diese Darstellung wird ergänzt durch einen Einblick in das Wesen der Dichtung (Poetik) und die deutsche Verskunst (Metrik), durch einen Überblick über die Geschichte der deutschen Sprache und einen kurzen Anhang über die griechische Tragödie und Shakespeare. So vereinigt das Büchlein alles, was für den Deutschunterricht in den Oberklassen der höheren Schulen erwünscht sein kann.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Aus deutscher Dichtung

Erläuterungen zu Dicht- und Schriftwerken für Schule und Haus

Hrsg. von **R. und W. Dietlein**, Dr. **G. Frick**, Dr. **H. Gaudig** und **Fr. Polack**

I: **Erläuterungen** von 476 Dichtungen für die **Unterstufe**. 7. Aufl. von Fr. u. P. Polack. Geh. M. 4.80, gebunden . . . . . M. 5.80

II: **Erläuterungen** von 446 Dichtungen für die **Mittelstufe**. 8. Aufl. von Fr. u. P. Polack. Geh. M. 5.60, gebunden . . . . . M. 7.—

III: **Erläuterungen** von 281 Dichtungen für die **Oberstufe** und die **Mittelklassen höherer Schulen**. 8. Aufl. von Fr. u. P. Polack. Geh. M. 5.60, gebunden . . . . . M. 7.—

IV: **Epische Dichtungen**. 5. Aufl. von P. Polack. Geh. M. 5.—, gebunden . . . . . M. 6.40

V: **Lyrische Dichtungen**. Von G. Frick u. P. Polack. 4. Aufl. Geh. M. 5.—, gebunden . . . . M. 6.40

XI: **Lessings Dramen**. 5. Aufl. von K. Credner. Geh. M. 2.60, gebunden . . . . . M. 3.60

XII: **Schillers Dramen I**. 4. Aufl. von G. Frick. Geheftet M. 4.—, gebunden . . . . . M. 5.40

XIII: **Schillers Dramen II**. 4. Aufl. von H. Gaudig. Geh. M. 5.50, geb. . . . . M. 6.50

XIV: **Dramen von Kleist, Shakespeare u. Lessings Hamburgische Dramaturgie**. Von H. Gaudig. 2. Aufl. Geheftet M. 6.—, geb. . . . M. 7.50

XV: **Goethes Dramen**. 5. Aufl. von K. Credner. Geheftet M. 3.40, geb. . . . . M. 4.40

XVI: **Grillparzer. Hebbel.** [In Vorb.]

XVII: **Klassische Prosa von W. Schnupp**. I. Abt. Lessing, Herder, Schiller. Geh. M. 6.—, geb. M. 7.—

XVIII: —— II. Abt. Goethe. Geh. M. 7.—, geb. M. 8.—

XXXI: **Die griechische Tragödie**. Von Joh. Geffcken. 2. Aufl. Geh. M. 2.—, geb. . . . . M. 2.60

XXII: **Homer**. Von G. Finsler. 2. Aufl. in 2 Teilen. I. Der Dichter und seine Welt. Geh. M. 5.—, gebunden . . . . . M. 6.—

XXIII: —— II. Inhalt und Aufbau der Gedichte. Geheftet M. 5.—, geb. . . . . M. 6.—

Deutsche Schulausgaben

herausgegeben von Schulrat Dr. H. Gaudig und Dr. G. Frick.

Bisher sind folgende Bändchen erschienen:

	Kart.	Geb.
Goethe, Dicht. u. Wahrheit. 2. Aufl.	M. 1.20,	1.50
„ Egmont	M. —.60,	—.80
„ Gedichte in Auswahl	M. —.50,	—.75
„ Götz von Berlichingen	M. —.50,	—.75
„ Hermann u. Dorothea	M. —.35,	—.60
„ Iphigenie auf Tauris	M. —.50,	—.70
„ Torquato Tasso	M. —.60,	—.80
„ Werther (in Vorbereitung).		
Grillparzer, König Ottokars Glück u. Ende	M. —.60,	—.80
Homer, Ilias	M. —.80,	1.—
„ Odyssee	M. —.60,	—.80
Kleist, Prinz von Homburg	M. —.80,	1.—
Lessing, Emilia Galotti	M. —.40,	—.65
„ Minna v. Barnh. 2. Aufl.	M. —.35,	—.60
„ Philotas u. Kriegspoesie	M. —.40,	—.65

	Kart.	Geb.
Lieder der Deutschen, herausgeg. von Schmidt. 3. Aufl.	M. —	1.20
Schiller, Don Karlos	M. 1.20,	1.50
„ Kabale und Liebe	M. —.70,	—.90
„ Die Räuber	M. —.60,	—.80
„ Wilhelm Tell. 2. Aufl.	M. —.40,	—.65
„ Wallenstein, I und II	M. —.80,	1.20
„ Wallenstein, I. Teil: Lager und Piccolomini	M. —.40,	—.65
—— II. Teil: Wallensteins Tod	M. —.40,	—.65
Sophokles, Antigone	M. —.35,	—.60
Wolfram von Eschenbach, Parzifal	M. 1.—,	1.25
Walther von der Vogelweide (in Vorbereitung).		

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts

Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus.

Herausgegeben von weil. Stadtschulrat Professor Dr. Otto Lyon.

Es erschienen bisher folgende Hefte zum Preise von je M. —.50:

Heft 1: **Reuter**, Ut mine Stromtid, von Prof. Dr. P. Vogel.
Heft 2: **Ludwig**, Makkabäer, von Dr. R. Petsch.
Heft 3: **Sudermann**, Frau Sorge, v. Prof. Dr. G. Boetticher.
Heft 4: **Storm**, Immensee und Ein grünes Blatt, von Dr. O. Ladendorf.
Heft 5: v. **Kiehl**, Novellen: D. Fluch d. Schönheit, Am Quell d. Genesung, D. Gerechtigkeit Gottes, v. Dr. Th. Matthias.
Heft 6: **Frenssen**. Der Dichter des Jörn Uhl, von K. Kinzel.
Heft 7: v. **Kleist**, Prinz Friedrich von Homburg, von Dr. R. Petsch.
Heft 8: **Keller**, Martin Salander, v. Dr. R. Fürst.
Heft 9: **Weber**, Dreizehnlinden, von Direktor Dr. E. Wasserzieher.
Heft 10: **Wagner**, Die Meistersinger, von Dr. R. Petsch.
Heft 11: **Meyer**, Jürg Jenatsch, von Prof. Dr. J. Sahr.
Heft 12: **Grillparzer**, Ahnfrau, von Geh. Reg.-Rat Dr. A. Matthias.
Heft 13: **Avenarius** als Dichter, von Dr. G. Heine.
Heft 14: **Sudermann**, Heimat, v. Prof. Dr. G. Boetticher.
Heft 15: **Heyse**, Kolberg, von Prof. Dr. H. Gloël 2. Aufl.
Heft 16: **Grillparzer**, Libussa, von Prof. Dr. R. M. Meyer.
Heft 17: **Storm**, Pole Poppenspäler, Ein stiller Musikant, von Dr. O. Ladendorf.
Heft 18: **Meyer**, Der Heilige, von Dr. K. Credner.
Heft 19: **Raabe**, Alte Nester, von Prof. P. Gerber.
Heft 20: **Stifter**, Studien, von Dr. R. Fürst.

Der Kunstschatz des Lesebuches

Die epische Dichtung

Von **Ernst Weber**. 2. Aufl. Geheftet M. 3.80, in Leinwand gebunden M. 4.50

Die lyrische Dichtung

Von **W. Peper**. Geheftet M. 3.40, in Leinwand gebunden M. 4.—

„Was die Verfasser erstreben und in hohem Maße erreichen, ist die Kunst, den künstlerischen Goldschatz aus der Tiefe der Gedichte zu heben u. für die Jugend auszuprägen. ‚Die Erklärungen' bieten zumeist ganz vortreffliche Richtweisungen und sind von dichterischem Geiste durchweht. Nicht ein Schema nach irgendwelchen Normalstufen herrscht hier einengend und lähmend, sondern jedes einzelne Gedicht wird als lebendiges Kunstwerk, das seine eigene Übermittelungsform erheischt, betrachtet u. behandelt. Diese beiden Werke gehören unzweifelhaft zu dem Gediegensten u. Reifsten, das wir auf diesem Gebiete besitzen." (Alfred Biese in der Deutschen Literaturzeitung.)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin