

Die epische Dichtung

Von

Dr. Ernst Weber

 Springer

Der Kunstschatz deutscher Dichtung

Die epische Dichtung

Don

Dr. Ernst Weber

Zweiter und dritter Teil



ISBN 978-3-663-15542-3 ISBN 978-3-663-16114-1 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-663-16114-1

Softcover reprint of the hardcover 1st edition 1923

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten

Dorwort.

Don den Lesern der „Epischen Dichtung“ wurde mehrfach der Wunsch geäußert, die Zahl der Unterrichtsbeispiele, wie sie der neunte Abschnitt des Buches brachte, bei einer Neuauflage vermehrt zu finden. Die 32 Gedichte, die dort vom Standpunkte des vermittelnden Lehrers aus besprochen wurden, genügten der Zahl nicht.

Schon im Dorwort zur zweiten Auflage gestand ich zu, daß eine Vermehrung des praktischen Teils den methodischen Wert des Buches zweifellos erhöhen könnte, daß jedoch die Scheu vor einer allzustarken Preissteigerung, wie sie eine Vermehrung der Druckbogen unweigerlich zur Folge haben würde, den Verlag und mich davon abhielten, dem Wunsche der verehrten Leser bereitwilligt zu entsprechen.

Auch die 1921 herausgekommene dritte Auflage mußte, da Papier- und Druckkosten inzwischen um ein Vielfaches gestiegen waren, notgedrungen auf eine Erweiterung des Umfanges verzichten. Doch war uns mittlerweile ein neuer Plan durch den Kopf gegangen: „Die Erfüllung“ des oben gekennzeichneten Wunsches — schrieb ich im Dorwort zur dritten Auflage der „Epischen Dichtung“ — könnte auch in Form eines Ergänzungsbandes erfolgen, damit der Besitzer des ersten Teils nicht genötigt würde, beide Bücher zu kaufen, und zugleich sicher wäre, in dem neuen Bande, der in Jahresfrist erscheinen sollte, nur Neues und vor allem praktisch Verwertbares, wie es der neunte Abschnitt des ersten Teils nur in beschränktem Maße bieten konnte, vorzufinden.

Bei der Bearbeitung dieses Ergänzungsbandes hielt ich es für geboten, nicht nur ein Nebeneinander von einzelnen Unterrichtsbeispielen zu geben, sondern durch die Auswahl und Zusammenstellung der Gedichte zugleich einen Ein- und Überblick in literargeschichtlicher Hinsicht zu bieten, damit das Werden und Wandeln der epischen Dichtung, besonders der Entwicklungsgang der deutschen Ballade, während der vergangenen anderthalb Jahrhunderte klar zum Bewußtsein käme. Das bestimmte mich, vor allem solche Stücke auszuwählen, die kennzeichnend sowohl für die einzelnen Dichtergruppen wie für die verschiedenen Formen der epischen Dichtung sind, so daß bei der Lektüre des Ergänzungsbandes nicht nur der pädagogisch, sondern auch der literarisch interessierte Leser sein Genüge finden möchte.

Aus inneren und äußeren Gründen gliederte ich den Band in einen zweiten und dritten Teil. Die erste Hälfte umspannt die Zeit von der klassischen Epoche bis zum Naturalismus der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts, die zweite die epische Dichtung der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart, des Sozialismus und Naturalismus, des Impressionismus und Expressionismus, sowie des Weltkriegs.

Beide Teile betrachten den ersten Teil der „Epischen Dichtung“ als natürliche Voraussetzung. Was dort in ausführlicher Weise an Theorie geboten wird, gilt auch hier. Darum findet diese Theorie im Ergänzungsbande keine Wiederholung. Wo Hinweise auf den ersten Teil zu finden sind, verfolgen sie lediglich den Zweck, den inneren Anschluß zu sichern und die drei Teile zu einer wirklichen Einheit zusammenzufügen. Der Ergänzungsband selbst wendet das Hauptaugenmerk der praktischen Seite zu, da das Bedürfnis der verehrten Leser sich im wesentlichen als ein praktisch gerichtetes erwies.

Während jedoch der zweite Teil sich darauf beschränkt, lediglich „Ergänzung“ des ersten Teils zu sein, greift der dritte Teil darüber hinaus und setzt sich auch mit jenen

Richtungen auseinander, die erst in neuester Zeit tonangebend wurden und Wege bahnten, die den Dichtern des 19. Jahrhunderts noch unbekannt waren. Er gliedert darum nicht wie der zweite nach landsmannschaftlichen, sondern nach inhaltlichen und formalen Gesichtspunkten. Er greift aus den Schatztruhen naturalistischer und symbolistischer, impressionistischer und expressionistischer Dichtung heraus, was ihm in besonderem Maße für seine Zwecke geeignet erscheint, und sucht den lesenden Pädagogen zu selbständiger Stellungnahme gegenüber dem neuen Geiste und der neuen Form anzuregen.

Die Absicht bleibt demnach dieselbe wie jene der vorausgehenden Teile; nur die Stoffe sind neuzeitlicher und für einen mit seinem Denken und Fühlen in vorausgehenden Jahrzehnten und Jahrhunderten wurzelnden Pädagogen ungewohnter und fremder. Gerade eine Vertiefung in die Einzelheiten der Dichtung wird zeigen, daß das Wesen des echten Dichters im innersten Kern sich gleichgeblieben ist und daß jeder wahre Poet zugleich Eindrucks- und Ausdruckskünstler war, sowohl vom Naturalisten und Symbolisten, vom Impressionisten und Expressionisten ein gut Teil in sich spürte, wenn er es auch nicht in solcher Stärke und Ausgeschlossenheit wie unsere Neuschöpfer und Neutöner zur Darstellung brachte.

Den Abschluß der gesamten Arbeit bringt ein Abschnitt über „Die bildliche Darstellung im Dienste der Gedichtbehandlung“. Die Frage beschäftigte mich besonders bei Verabfassung zeichentechnischer Werke und soll hier — nachdem sie bereits im ersten Teil der „Epiischen Dichtung“ vereinzelt gestreift wurde — zusammenfassend erörtert werden. Auch damit hoffe ich — besonders zeichnerisch veranlagten und interessierten Lesern — neue Anregung zu eigenen Gestaltungsversuchen zu geben.

Der Zweck dieses Buches ist erfüllt, wenn es gleich dem vor einem Jahrzehend zum ersten Male erschienenen Schwesterbande mithelfen wird, die Selbständigkeit und Eigentätigkeit des unterrichtenden Lehrers zu heben und Lust und Geschick zu stoffgemäßer Abermittlung deutscher Dichtung an die deutsche Jugend zu wecken und zu steigern.

Bamberg, im Frühling 1922.

Dr. Ernst Weber.

Inhaltsverzeichnis.

Dormort IV

II. Teil.

Erster Abschnitt: Unser Stoff im Überblick.

	Seite		Seite
Das Wesen der literarischen Entwicklung	1	Die Bedeutung des Heimatlischen	2
Der literarische Jungbrunnen	2	Inhaltliche Gliederung	3
Art und Gliederung der dichterischen Stoffe	2	Die pädagogische Bedeutung des dichterischen Inhalts	4

Zweiter Abschnitt:

Unsere Stoffe im einzelnen und ihre pädagogische Verwertung.

A. Epische Volksdichtung.		4. Friesen	55
I. Die deutsche Volksballade	5	„Das Haus am Meer“ von Hebbel	56
„Die Mordeltern“	5	„Eine Frühlingsnacht“ von Storm	60
II. Das deutsche historische Volkslied	11	5. Westfalen	64
„Prinz Eugen, der edle Ritter“	11	„Nebo“ von Freiligrath	65
„Prinz Eugen, der edle Ritter“, von Freiligrath	15	„Die Hunnen“ von Weber	69
B. Epische Kunstdichtung.		6. Brandenburger	72
I. Klassiker und Romantiker. — Vorläufer und Gefolge	16	„Sendlich und der Bürgermeister von Ohlau“ von Fontane	72
1. Dichter der vorklassischen Jahre	16	„Die Träume“ von Seidel	77
„Der Zeisig“ von Gellert	16	7. Preußen und Pommern	80
„Die Geschichte von Goliath und David“ von Claudius	20	„Vom schlafenden Apfel“ von Reinick	80
2. Klassiker	23	8. Schlesier	84
„Edward“ von Herder	24	„Das grüne Tier und der Naturkennner“ von Kopisch	85
3. Romantiker	28	9. Thüringer und Sachsen	88
4. Freiheitsdichter	28	„Das lange Band“ von Baumbach	88
II. Balladendichter des neunzehnten Jahrhunderts. — Von Uhland bis Eilencron	29	10. Rheinländer	92
1. Schwaben	29	„Der Mönch von Heisterbach“ von Wolfgang Müller	93
„Das treue Roß“ von Kerner	30	„Belsazar“ von Heine	96
„Schön-Rohtraut“ von Mörike	32	„Die Grenadiere“ von Heine	101
2. Österreicher	35	11. Franken	105
„Das Erkennen“ von Vogl	36	„Parabel“ von Rückert	105
„Botenart“ von Grün	40	„Das Grab im Busento“ von Platen	108
3. Schweizer	45	12. Münchener	112
„Schlafwandel“ von Keller	46	„Der Schenk von Erbach“ von Henje	115
„Die Süße im Feuer“ von Meyer	50	„Die Feme“ von Lingg	121
		„Der arme Kuntad“ von Reder	125

III. Teil.

Erster Abschnitt: **Unser Stoff im Überblick.**

	Seite		Seite
Die literarische Revolution der achtziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts	129	Der Expressionismus des zwanzigsten Jahrhunderts	132
Der Naturalismus	129	Die Grundforderungen echter Kunst	133
Der Impressionismus	130	Unfere Auswahl	133
Der Symbolismus	131		

Zweiter Abschnitt:

Unsere Stoffe im einzelnen und ihre pädagogische Verwertung.

A. Heroische Balladen	134	„Brüder“ von Lersch	207
„Pöbder Lüng“ von Liliencron	135	„Der Schrei“ von Corrinth	210
„Mis Randers“ von Otto Ernst	146	E. Soziale Balladen	212
„Die Schmitterin“ von Falke	151	„Die Handwerksburschen“ von Vierordt	212
„Theodor“ von Avenarius	155	„Großmutter Holzsammlerin“ von Wildenbruch	216
B. Politisch-historische Balladen	160	„Ein Balg“ von Christen	218
„Des Braunschweigers Ende“ von Strauß und Torney	161	„Arbeitergruß“ von Saar	222
„Bauernaufstand“ von Münchhausen	165	„Das Lied des Steinklopfers“ von Hendl	226
„Anno Domini 1812“ von Dehmel	169	„Der Arbeitsmann“ von Dehmel	229
„Napoleons Rückzug aus Rußland“ von Schüler	174	F. Psychologische Balladen	232
„Bismarcks Einzug in Walhalla“ von Weber	177	Die kosmische Ballade	232
C. Kulturhistorische Balladen	181	„Sommerfest“ von Schönauich-Carolath	232
„Der Kaiser von Byzanz“ von Boehm	182	„Der törichte Jäger“ von Falke	235
„Pferd und Frau“ von Münchhausen	184	„Das Herz“ von Spitteler	240
„Lied des Hörigen“ von Wiener	187	G. Humoristische Balladen	243
„Künstler“ von Bulde	189	„Paddn Fingal“ von Brandes	243
D. Weltkriegsballaden	197	„Der weiße Abt“ von Kernstock	247
„Drei Grafen Spee“ von Ewers	199	„Ballade in U-Dur“ von Liliencron	250
„Patrouille“ von Flex	202		
„Patrouille“ von Stramm	205		

Dritter Abschnitt:

Die bildliche Darstellung im Dienste der Gedichtbehandlung.

Das Problematische der Frage	254	a) für die inhaltliche Erläuterung	255
Psychologische und ästhetische Erwägungen	255	b) für das künstlerische Erfassen	256
Praktische Lösungsversuche	255	2. Die Skizze des Lehrers im Dienste der Gedichtbehandlung	257
1. Die fertige bildliche Darstellung im Dienste der Gedichtbehandlung	255	a) für den Inhalt der Dichtung	257
		b) für die Form der Dichtung	258
Register			263

Unser Stoff im Überblick.

Wie jede geistige Entwicklung, so offenbart sich auch die literarische in der Form von These — Antithese — Synthese. Irgendeine neue Bewegung, die in revolutionärer Art, als Sturm und Drang, im Gegensatz zur vorausgehenden Richtung, ins Leben tritt, entwickelt sich — rasch oder langsam — bis zu einem Höhepunkt, verliert dann — plötzlich oder nach und nach — an Lebenskraft und erstarrt in Formalismus, Epigonentum, Eklektizismus, um gerade dadurch eine neue Bewegung, eine neue Revolution, hervorzurufen, die in der Regel nach einer Zahl von Jahren oder von Jahrzehnten demselben Schicksal verfällt oder verfallen muß wie ihre Vorgängerin. Das scheint unabwendbares Naturgesetz jeder geistigen Entwicklung zu sein.

Man überschauere den Werdeprozeß der deutschen Dichtung während der letzten 150 oder 200 Jahre, und man wird eine Reihe von Belegen für die eben aufgestellte Behauptung finden. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erkämpften die beiden Schweizer Bodmer und Breitinger dem gefühlsmäßigen Schauen, dem Wunderbaren und Malerischen die Freiheit gegenüber der Gottschedschen Regelmäßigkeit und Nüchternheit. Doch schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (1707—70) setzte mit Herder und Goethe, mit Lenz und Klinger ein neuer „Sturm und Drang“ ein — auch der Nachzügler Schiller aus den Jahren 1782—85 könnte einbezogen werden — wodurch Altes, Überlebtes durch eine neue Originalität und Genialität aus dem Wege geräumt wurden. Daß bereits um die Jahrhundertwende selbst die „klassische“ Dichtung nicht mehr genügen konnte und in der Romantik eine Gegenströmung fand, die zur Verinnerlichung, zur Einkehr, zur gefühlsmäßigen Vertiefung einlud, mag ebenfalls als ein Beweis für die aufgestellte Behauptung gelten. Die Kette ließe sich leicht weiterspannen durchs ganze 19. Jahrhundert bis herauf in unsere Tage; denn die Jungdeutschen der vormärzlichen Zeit mit ihrem Haß gegen altdeutsche Gelehrsamkeit und Philistertum, die Realisten der 50er und 60er Jahre in ihrem Kampf gegen die Neuklassischen und Neuromantischen wie gegen die Eklektiker der folgenden Jahrzehnte, endlich die sozialen und naturalistischen Dichter der 80er Jahre, die Symbolisten der 90er Jahre, die Expressionisten des neuen Jahrhunderts: sie alle traten in bewußten Gegensatz zu den herrschenden, erstarrten Formen ihrer Zeit; sie alle wollten Leben geben, junges, frisches, blutwarmes Leben, das an die Stelle des Alten, des Vermorschten und Verkalkten treten sollte. Wie im realen Dasein, so auch hier in der Welt der Dichtung!

Und immer wieder zeigt sich uns, die wir heute rückblickend dieses Getriebe, diese fortgesetzten Kämpfe überblicken, daß jede neue Richtung, sie heiße wie sie wolle, sie gehöre dem 17. oder 18., dem 19. oder 20. Jahrhundert an, nur dann Aussicht auf Erfolg hat, wenn sie danach strebt, zu den Quellen alles dichterischen Schaffens hinabzusteigen, wenn sie — der verstandesmäßigen, der wissenschaftlichen Arbeit gegenüber — das Gefühls- und Phantasiemäßige in den Vordergrund rückt und zugleich — sofern sie nach den rechten Vorbildern Ausschau hält — auch der eigentlichen Volksdichtung ein Augenmerk schenkt.

Was wir Deutsche an alten Volksagen und Schwänken, an Märchen und Legenden besitzen, das ist nicht nur ein unererschöpflicher Schatz für den Genießenden, es ist und bleibt auch ein Jungbrunn für jeden künstlerisch Schaffenden. Gerade unsere besten deutschen Dichter — ich erinnere an Goethe und Uhland, an Heine und Mörike — haben aus diesem Quell geschöpft und sind jung geblieben bis auf diesen Tag.

Mit voller Absicht stelle ich darum an die Spitze der in folgendem behandelten epischen und lyrisch-epischen Stücke zwei deutsche Volksdichtungen: eine deutsche Volksballade und ein deutsches historisches Volkslied. Mit Recht betonen unsere Literaturhistoriker den Volksliedcharakter der deutschen Kunstballade. Mit Recht erblicken sie in der gefühlsmäßigen Durchdringung des Epischen, in der Sangbarkeit der Strophen, in der Schlichtheit und Natürlichkeit der Gestaltung Anklänge an die Volkspoesie im allgemeinen und an das Volkslied im besonderen.

Die im vorliegenden Bande vertretenen Dichter der nachklassischen und nachromantischen Zeit sind nach landsmannschaftlichen Gesichtspunkten zusammengestellt. Aus den einzelnen Gruppen oder „Kreisen“ oder „Schulen“, wie sie da und dort in einzelnen Gauen oder Städten — in Schwaben oder in Österreich, in der Schweiz oder im deutschen Norden, in München oder in Berlin — sich zusammenfanden, wurden einzelne hervorstechende Dichtercharaktere mit irgendeinem kennzeichnenden epischen Gedichte ausgewählt und eingereiht. Nicht eine lückenlose Literaturgeschichte sollte damit gegeben werden. Das Biographische wurde weniger betont, weil es sich ja auch anderwärts leicht holen läßt. Das Hauptgewicht wurde dem künstlerischen und pädagogischen beigelegt.

Wenn durch die gewählte Einteilung der Stammeszugehörigkeit oder der Heimat des Dichters eine besondere Bedeutung zugemessen wurde, so geschah dies deshalb, weil in einer Zeit, da Deutschland noch nicht ein in sich geschlossenes Reich darstellte, sondern in eine Reihe kleinerer und größerer Staaten zerfiel, in der Tat das heimatliche Gepräge des Dichters sich auch in seinen Schöpfungen stärker erkennen ließ als in einer Zeit, da der Reichsgedanke sich gestärkt und gekräftigt hatte und nicht mehr außerhalb, sondern über dem Heimatgedanken stand.

Die um 1900 aufkommende „Heimatkunst“ findet in diesem Bande keine Berücksichtigung. Wer jedoch ein geschultes Ohr für die heimatlichen Klänge besitzt, der wird etwas von „Heimatkunst“ auch aus den Dichtungen jener Schriftsteller heraus hören können, die zwar nicht den spezifischen „Heimatkünstlern“ zugeählt werden, die aber doch in ihren Balladen und Romanzen,

in ihren Schwänken und Legenden etwas von dem offenbaren, was ihres Heimatstammes eigentümliche Art, zu fühlen und zu schauen, zu singen und zu sagen, seit Urvätertagen war. Denn jeder wahre Dichter — seine Persönlichkeit sei noch so original — ist in gewissem Sinne doch zugleich Heimatdichter, mag ihn das Schicksal auch in die Fremde treiben. So ist Goethe trotz seines Kosmopolitismus zeitlebend Deutscher und Franke, Schiller Schwabe, Lessing Sachse geblieben. Der unterrichtende Lehrer wird diesem Umstande — wenigstens in seinem Gefühlsleben — Rechnung tragen müssen, wenn er nicht die rechten Töne verwechseln will. Darum erblicke ich in der gewählten Einteilung nicht nur eine Erleichterung der literarischen Orientierung, sondern gleichzeitig eine methodische Hilfe.

Der zweite Teil der „Epiſchen Dichtung“ bringt keine Gliederung nach stofflichen oder inhaltlichen Gesichtspunkten. Diese Einteilung blieb dem dritten Teil — dem zweiten Ergänzungsbande — vorbehalten, da dort die deutsche Dichtung nach erfolgter Reichsgründung, also nach der immer mehr erstarken nationalen Einigung, zur Behandlung kommen soll. Der dritte Teil der „Epiſchen Dichtung“ gliedert darum nicht mehr nach landsmannschaftlichen Gesichtspunkten, sondern nach inhaltlichen und unterscheidet neben der heroischen die soziale, neben der politisch-historischen die kulturhistorische, neben der psychologischen die kosmologische Ballade. Zweifellos würde auch der im vorliegenden zweiten Teile gesammelte Stoff eine inhaltlich orientierte Gliederung gestatten. Ich habe jedoch davon abgesehen, weil die starken Gegensätze noch nicht in solcher Stärke hervortreten wie in den Zeiten des Naturalismus und Symbolismus, des Impressionismus und Expressionismus.

Nur auf eine Gliederungsmöglichkeit möchte ich hinweisen, da sie von manchem unserer Literaturhistoriker als besonders charakteristisch für die Dichtung im allgemeinen wie für die Balladendichtung im besonderen bezeichnet wird. Auf die Unterscheidung einer kraftvoll ringenden, hellbewußten, individuell persönlichen Stellungnahme der Welt und dem Leben gegenüber von jener dunkel-mythischen, unterbewußten, gefühlschwangeren und in der Regel leidvollen Hingabe an die geheimnisvollen Mächte der Natur. Daß der Kontrast beider Richtungen durch Bezeichnungen wie subjektiv — objektiv, sentimentalisch — naive, apollinisch — dionysisch wohl angedeutet, aber nicht klar und erschöpfend genug umrissen und gekennzeichnet ist, bedarf wohl kaum der Begründung.

Vorhanden ist der starke Kontrast zweifellos. Das beweist ein Blick auf die im 1. Teil der „Epiſchen Dichtung“ wie in diesem Buche zur Behandlung herangezogenen Beispiele. Das historische Volkslied, Gellert und Claudius, Schiller und Uhland, Platen und Contr. Ferd. Meyer, Vogl und Grün, Strachwitz und Dahn, Fontane, Geibel, Henze, Seidel, Baumbach usw.: sie alle zählen zu jenem lichten, hellen Typ; sie alle gestalten gegenständlicher, härter, klarer, bewußter, sieghafter oder fröhlicher wie jene andere Gruppe, die wir vertreten finden durch die deutsche Volksballade, durch Goethe („Erlkönig“), Bürger („Lenore“), durch Herders Schottenballade „Edward“, durch Friedrich Hebbel und Gottfried Keller, durch Heinrich Heine und Eduard Mörike, durch Annette von Droste-Hülshoff und durch Theodor Storm, um nur einige jener Dichter zu

nennen, die das Dämonische, das Naturhafte, das Pantheistisch-Mystische zum Gegenstand ihres Schaffens erwählten.

Es wäre falsch, die beiden Richtungen gegeneinander auszuspielen und die eine oder andere Art als die dichterisch höher zu wertende bezeichnen zu wollen. Beide haben ihre volle Berechtigung. Beide sind in ganz besonderem Maße Ausdrucksweisen der germanischen, der deutschen Seele. Über den Wert der einzelnen Dichtung entscheidet nicht ihr heroisch-tragischer oder ihr pantheistisch-mystischer Charakter, sondern ihr individueller Kunstwert.

Betont sei nur, daß die Stellung des Pädagogen je nach dem Gepräge der epischen Dichtung, die er vermitteln möchte, eine verschiedene sein wird. Wo es sich um jene helle, lichte, heldenhafte Auffassung der Welt und des Lebens handelt, da wird auch dem Pädagogen gestattet sein, das Gebotene klarer, farbiger, persönlicher, lichter, heller werden zu lassen, ohne daß er damit den Eigenwert der Dichtung schädigt oder ihr Gepräge umstempelt.

Wo jedoch jene dunkelmystische, jene geheimnisvolle, pantheistische Darstellung des naturhaften Weltgeschehens vorherrscht, da kann des Pädagogen Aufgabe nicht darin bestehen, das Dunkel mittels der kleinen Handlaterne, die er besitzt, aufzulichten, das Geheimnisvolle zu erklären und zu zerklären, den leidenden Menschen in einen aktiven umzuwandeln, kurzum mittels des Verstandes und mittels der Vernunft Unterbewußtes ins Bewußtsein zu heben und damit die betreffende Dichtung in ihrer Eigenart zu fälschen, ja zu vernichten.

In welcher Weise diesen Grundsätzen praktisch entsprochen werden kann, das läßt sich nur an der Hand individueller Beispiele veranschaulichen. Der literarischen und pädagogischen Betrachtung und Auswertung solcher Beispiele soll darum der folgende Abschnitt ausschließlich gewidmet werden, wodurch der im Vorwort gekennzeichnete Zweck dieses Ergänzungsbandes wohl am besten erreicht werden dürfte. Denn was Friedrich Schiller in seinen Ausführungen über den Gebrauch des Chors in der Tragödie bezüglich des Dichtwerks bemerkt, das gilt im übertragenen Sinn auch von jeder pädagogisch-methodischen Arbeit: „Ein poetisches Werk muß sich selbst rechtfertigen, und wo die Tat nicht spricht, wird das Wort nicht viel helfen.“

Zweiter Abschnitt.

Unsere Stoffe im einzelnen und ihre pädagogische Verwertung.

A. Epische Volksdichtung.

I. Die deutsche Volksballade.

„Meines Erachtens zeigt die deutsche Volksballade nicht den ausgesprochenen Balladencharakter, den die englisch-schottische, die skandinavische und etwa die bretonische Volksballade aufzuweisen haben. — Charakteristisch ist vielmehr für sie das „Volksliedartige“, die reiche Fülle mittelalterlichen deutschen Wesens, eine ungebundene, oft der Auflösung verfallende Entwicklung. Charakteristisch ist für sie eine realistische Romantik, innige Empfindung hier, derbe Frische bis zur hahnenbüchsenen Roheit dort. Unmittelbar spiegelt das deutsche Volkslied alle Regungen der Volksseele.“

Hans Benzmann in seinem Buche „Die deutsche Ballade“.
(Leipzig, Hesse & Becker.)

Um dieser charakteristischen Merkmale willen halte ich es für nötig, die deutsche Volksballade auch in unseren Schulen neben der Kunstballade gelten zu lassen gleich dem Volksliede, das ja auch seiner Unmittelbarkeit wegen der deutschen Jugend meist seelisch näher steht als der Kunstgesang der Gegenwart. Unsere Jugend liebt diese „realistische Romantik“, das Innige neben dem Derben. Was der Volksmund vergangener Jahrhunderte zu singen und zu sagen wußte, das trifft bei der deutschen Jugend auf gleichgestimmte Saiten. Gerade die Ursprünglichkeit, das Ungefügste dieser Volksdichtung ist es, was dem in der Entwicklung begriffenen Menschen entspricht und Quellen rauschen läßt, die der Kulturschutt der letzten Jahrhunderte nur scheinbar deckte und erstickte.

Darum stelle ich an die Spitze meiner Unterrichtsbeispiele eine deutsche Volksballade, die vor etwa 300 Jahren entstanden sein mag.

„Die Mordeltern.“

Es waren einmal zwei Bauernsöhne,
die hatten Lust in Krieg zu gehn,
wohl ins Soldatenleben.

Sie blieben aus ein lange Zeit,
sie machten sich eine große Beut
an ungrischen Dukaten.

Und als sie wieder nach Hause kam'n,
Frau Wirtin an dem Fenster stand
mit ihren schwarzbraunen Augen.

„Frau Wirtin, hat Sie die Gewalt,
ein Reiter über Nacht zu b'halt,
ein Reiter zu logieren?“

„Ja, die Gewalt, die hab ich wohl,
die eine Frau Wirtin haben soll,
ein Reiter zu logieren.“

Der Reiter setzt sich oben an Tisch;
sie trug ihm auf gebadene Fisch,
dazu eine Kann mit Weine.

„Tragt auf, Frau Wirtin, was Ihr wollt!
Ich hab viel Silber und rotes Gold
und ungrische Dukaten.“

Und als es kam um Mitternacht,
Frau Wirtin zu ihrem Manne sagt:
„Wir woll'n den Reiter morden!“

„Laß du den Reiter Reiter sein!
Es bleibt ja nicht für uns allein,
es bleibt uns nicht verschwiegen.“

Die Frau stand auf mit allem Fleiß;
sie macht das Fett im Pfännchen heiß
und tut's dem Reiter eingießen.

Sie nahm ihn bei seiner schneeweißen Hand,
schleift ihn in Keller in kühlen Sand:
„Da lieg und bleib verschwiegen!“

Des Morgens früh um halber vier
stund sein Kamrad schon vor der Tür:
„Frau Wirtin, wo ist der Reiter?“

„Der Reiter, der ist nicht mehr hie;
er ist geritten in aller Früh,
der Reiter ist schon weiter.“

„Wie kann der Reiter weiter sein?
Sein Rößlein steht im Stall allein
mit Sattel und mit Zäumen.“

Und habt Ihr ihm ein Leids getan,
so habt Ihr's Eurem Sohn getan,
der aus dem Krieg ist kommen.“

„Ei du verfluchtes Geld und Gut,
bringst manchen um sein guten Mut
und um sein junges Leben!“

Die Frau gleich in den Brunnen sprang,
der Wirt sich in der Scheuer aufhang:
Sind das nicht drei Mordtaten?!

Ein graufiges Geschehnis, was uns der Volksmund aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges hier berichtet. Wahrscheinlich nach einem tatsächlichen Ereignis. M. Wiedemann zitiert 1689 aus Gottfried Schulzens Chronik folgendes:

„Anno 1649 kam zu Thermels in Böhmen eines armen Mannes Sohn zu Hause, der 18 Jahre im Kriege gewesen war, und gab sich erstlich niemanden als seiner Schwester zu erkennen. Weil nun seine Eltern im damaligen Kriegswesen vom Totschlag Profession machten, ermordeten sie ihn in der ersten Nacht. Nachdem sie aber des Morgens erfahren, daß es ihr Sohn gewesen, stürzte sich der Vater in einen Brunnen; die Mutter erhing sich; da die Schwester die Mutter ohngefähr sah, starb sie vor Schrecken des gählingen Todes.“

In den Leipziger Annalen wird die Geschichte ebenfalls als wirkliche Begebenheit — von Vogel — verbucht und in das Jahr 1618 verlegt. Nicht in Böhmen, sondern in Leipzig beim Gastwirt zum güldnen Siebe in der halle'schen Gasse soll sich die schreckliche Tat abgespielt haben.

Für uns, die wir diese Volksballade der deutschen Jugend vermitteln wollen, ist das tatsächliche Geschehnis nicht von ausschlaggebender Bedeutung. Ob sich die Geschichte in Böhmen oder in Sachsen, in Thermels oder in Leipzig zutrug, ob der Wirt oder die Wirtin in den Brunnen sprang, ob der Mann oder die Frau sich in der Scheuer aufhing, bleibt für uns gleichgültig.

Wir halten uns einzig und allein an das, was der Volksmund berichtet, was des Volkes Gestaltungskraft aus dem Wirklichkeitsgeschehen zu machen wußte. Für uns ist nur die Volksballade — ihr epischer Inhalt und ihr menschlicher Gehalt — maßgebend.

Wir wählen die Ballade, weil wir wissen, daß derartige Stoffe Jugend und Volk stark zu fesseln vermögen.

Als ich noch ein Junge von 10 oder 12 Jahren war, da pflegten zu den großen Jahrmärkten, die in meinem fränkischen Heimatstädtchen abgehalten wurden, auch sogenannte „Moritaten“ zu erscheinen. Neben dem Kasperltheater war die „Moritat“ das stärkste Lockmittel für Jugend und Volk. Zehn- und zwanzigmal konnten wir die grausige Geschichte hören, die der Inhaber der „Moritat“ zu den Klängen einer Drehorgel erzählte und auf einem großen Leinwandgemälde, das an einer Stange — einer Kirchenfahne gleich — mitgetragen wurde, die einzelnen Szenen der „Moritat“ veranschaulichte.

Es war ein eigenartiger Poesie- und Anschauungsunterricht, wie ihn das Volk sich selbst erschaffen hatte, derb und realistisch wie die buntschneidigen, künstlerisch minderwertigen Ölbilder auf der großen Leinwand; aber es lag den Darbietungen doch etwas zugrunde, was locken und fesseln konnte, was einen gewissen seelischen Hunger stillte, der durch die Alltagsereignisse des eigenen Lebens keine Befriedigung fand.

An jene Stunden fühle ich mich beim Lesen der deutschen Volksballade „Die Mordeltern“ erinnert; denn auch sie bringt ein schauerliches Geschehnis: die Mutter ermordet den eigenen Sohn. Und die seelischen Wirkungen dieser „Moritat“ sind so gewaltig, daß Mutter und Vater des Gemordeten freiwillig den Tod suchen und finden: „Sind das nicht drei Mordtaten?“ fragt der Volksmund nach dem Bericht über das entsetzliche Geschehnis.

Wie jene Moritaten auf den Königshöfer Jahrmärkten, so ergreift auch diese Volksballade unsere Jugend unmittelbar ohne jede vorausgegangene und nachfolgende Erklärung. Ich las das Gedicht kürzlich meinem zehnjährigen Jungen vor und fand, daß er es stofflich beim erstmaligen Lesen ohne weiteres erfaßt hatte. Das tiefere Verstehen und Erleben aber vermißte ich. Darum finde ich des Lehrers Aufgabe bei Vermittlung dieser Volksballade darin, „die Mordeltern“ über den Eindruck einer „Moritat“ hinaus zum Erlebnis einer Volksdichtung werden zu lassen; denn um ein Gedicht handelt es sich für uns, nicht um eine bloße Schauer Geschichte.

Die Vertiefung des inhaltlichen Verständnisses wird sich am besten durch die Anknüpfung an eigene Erlebnisse oder doch an Erlebnisse unserer Zeit herbeiführen lassen: Der Weltkrieg dauerte über vier Jahre: vom August 1914 bis Ende November 1918. Manche, die in Gefangenschaft gerieten, kehrten erst 1919 oder 1920 zurück. Was konnte sich in der Zeit nicht alles ereignen? Als ich im Herbst 1914 an die Front abrückte, zählte mein Junge $3\frac{1}{4}$ Jahre, und als ich Ende November 1918 von der Front für immer heimkehren durfte, besuchte er bereits das zweite Schuljahr. Hätte ich ihn nicht hin und wieder in den Urlaubswochen gesehen, ich hätte den Knaben kaum wieder erkannt, so groß war er unterdessen geworden.

Das machten vier Jahre Zwischenzeit. Nun denkt euch aber einen Krieg, der sieben oder siebzehn oder gar dreißig Jahre währte. Wir hatten in vergangenen Jahrhunderten auch solche Kriege in Deutschland. Der Dreißigjährige Krieg dauerte von 1618—1648. Nehmen wir an: ein Junge mit 16 Jahren möchte Soldat werden. Daheim bei den Eltern gefällt es ihm nicht mehr. Die Bauernarbeit oder das Handwerk ist ihm zu mühselig. Im Jahre 1620 — nehmen wir an — kehrt er dem Vaterhaus den Rücken, und im

Jahre 1640 oder gar erst nach Friedensschluß — 1648 — kommt er wieder heim. Wie alt ist er mittlerweile geworden? — Ein Mann mit 36 oder mit 44 Jahren sieht anders aus wie ein Junge mit 16 Jahren.

Wir versuchen ein Bild zu entwerfen von dem Bauernjungen, der einst auszog, und von dem härtigen, sonnenverbrannten, mit Narben bedeckten Kriegsmann, der nach zwei Jahrzehnten wieder heimkehrt.

Wird man ihn gleich erkennen? Werden die eigenen Angehörigen ihn erkennen? Von dem heimgekehrten Odysseus wird berichtet, daß nur der treue Hund ihn erkannte. In dem Gedichte „Das Erkennen“ von Joh. Nep. Vogl hat nur „das Mutteraug“ den heimgekehrten Sohn gleich erkannt.

Aber nicht immer ist das der Fall; denn nicht nur in seinem Aussehen hat sich der heimgekehrte Kriegsmann verändert; auch sein Inneres ist anders geworden.

Der Weltkrieg währte nur vier Jahre, und doch hat er manchen in seinem Denken, Fühlen und Wollen gründlich umgewandelt. Besonders junge Leute, die noch nicht fertig erzogen waren, als sie ins Feld rückten. Die hat der Aufenthalt unter schlimmen Kameraden oder die Eigenart des Kriegsdienstes zum Teil in Grund und Boden verdorben.

In einer Münchener Zeitung schrieb im Dezember 1918 eine Mutter über die heimgekehrten Söhne: „Es waren Kinder, die man unfertig und weich zum grausamen Tun wegriß. Man hörte hohe Worte von der hohen Zeit, die so prächtige Männer aus Knaben prägte. Wir Mütter glaubten nicht daran! — Sie haben viel zu viel gelernt, unsere Buben, in diesen vier bösen Jahren, und darum kommen sie so leer und fremd heim.“

Das wird in jenen wilden Kriegsjahren des 17. Jahrhunderts ähnlich gewesen sein wie in unseren Tagen — nur noch schlimmer.

Und die Daheimgebliebenen? Die Wucherer, die Schieber, die Kriegsgewinnler! Wir kennen sie ja zur Genüge und haben es nur zu oft erfahren, wie die Selbstsucht, die Habgier, das Tierische, das Bestialische im Menschen, von Tag zu Tag, von Jahr zu Jahr wachsen, je länger der Krieg währt, bis endlich ein Krieg aller gegen alle daraus wird.

Aber die Bande des Blutes, der Freundschaft, der Kameradschaft — werden auch sie durch den Krieg gelockert? Schwinden Liebe und Treue zwischen Mann und Frau, zwischen Mutter und Sohn, zwischen Bruder und Schwester — oder bleiben sie stark und jung auch während der langen Trennung?

Solche oder doch ähnliche Gedanken und Fragen wird der Lehrer anregen müssen, wenn er wünscht, daß die „Mordeltern“ inhaltlich tiefer erfaßt werden sollen, wenn die Volksballade zum wirklichen Erlebnis werden soll.

Ist der seelische Boden durch derartige Betrachtungen und Erwägungen gelockert, dann kann die Ballade ohne weiteres geboten werden:

Von zwei heimgekehrten Soldaten, von denen der eine ein graufiges Ende fand, sollt Ihr heute hören.

Die Überschrift „Die Mordeltern“ ist wohl erst später dazu gekommen. Ich würde es für einen Fehler halten, den Höhepunkt des Gedichts

„Und habt Ihr ihm ein Leids getan,
so habt Ihr's Eurem Sohn getan!“

schon in der Überschrift vorwegzunehmen. Ich würde vielmehr gleich mit der bekannten uralten epischen Form: „Es waren einmal . . .“ beginnen. Ist das epische Geschehen den Schülern durch den Vortrag der Ballade bekannt geworden, dann befolgen wir die Praxis der volkstümlichen Moritatsänger. Wir lassen die verschiedenen Szenen in Bildern vor unseren Schülern lebendig werden. Nicht indem wir ein Moritatenölgemälde vor ihnen aufstellen und mit dem Zeigestab hindeuten, wo das heiße Schmalz aus dem Pfännlein in des schlafenden Reiters Hals fließt usw., sondern indem wir die Schüler veranlassen, sich die einzelnen Szenen recht lebendig vorzustellen und sich einzuleben in die örtliche, zeitliche und seelische Lage des Geschilderten.

Wir sehen 1. die heimkehrenden Reiter, wie sie mit vollem Geldgurt ins Dorf einreiten und vor dem Wirtshaus halten. Wir hören das Zwiegespräch des Sohnes mit der Mutter, die ihn nicht erkennt.

Wir sehen 2. den heimgekehrten Sohn an der Wirtstafel — es ist ein seelischer Verwandter jenes mittelalterlichen Helmbrecht von Wernher dem Gartenaere! — wie er mit dem erbeuteten Gut, mit den „ungarischen Dukaten“ groß tut und sich dadurch selbst sein grausiges Schicksal vorbereitet.

Wir sehen 3. die Mordtat selbst: zunächst die Vorbereitung. Wirt und Wirtin um Mitternacht. Die treibende Kraft ist das Weib. Der Mann will nichts von der Untat wissen; aber er ist zu schwach, sie zu verhindern. Die Frau vollführt das Verbrechen. Sie gießt dem Schlafenden heißes Fett in den geöffneten Mund und erwürgt oder erschlägt den Schmerzbetäubten. Dann verscharrt sie den Leichnam im Keller.

Wir sehen 4. den Kameraden, der in aller Frühe ankommt, den Freund zu wecken. Wir hören, wie die Wirtin die Tat leugnet, dann aber, wie sie erfahren muß, daß sie den eigenen Sohn gemordet hat, in schmerzvoller Klage bekennt.

Und wir erfahren endlich 5. die Sühne: den Selbstmord der „Mordeltern“.

Das wären zugleich die fünf Akte der Tragödie, von der die Volksballade berichtet.

Die beiden Hauptpersonen sind Mutter und Sohn. Vater und Kamerad sind nur Nebenpersonen, Mitläufer im guten wie im schlimmen Sinn. Der Charakter dieser beiden tragischen „Helden“ muß den Schülern voll zum Verständnis gebracht werden:

a) Der Sohn, der einst als Bauer auszog und nun als Reiter heimkehrt. Sein proziges Wesen. Sein Auftrumpfen mit der Geldkage, mit den „ungarischen Dukaten“. Seine Verschwendungssucht. Sein Leichtsinns und seine Dummheit. Gibt's derartige „Bauernsöhne“ auch heute noch?

b) Die Mutter, die sicherlich ihren Sohn einst liebte, die ihn aber in dem Heimgekehrten nicht mehr erkennt. Der Krieg hat ihr Herz verhärtet. Sie ist nicht mehr Mutter; sie ist nur noch Wirtin, Geschäftsfrau. Sie sieht nicht den Sohn, sie sieht nur seine Goldstücke. Wie herabgekommen dieses Weib in sittlicher Hinsicht ist, das beweist die Art, wie sie den Mord ausführt. Im Schlaf betäubt sie in tückisch-grausamer Art den Reitersmann, um ihn dann

vollends töten zu können. Zuerst möchte sie sich der Hilfe ihres Mannes verschern. Das gelingt ihr nicht. Seine Warnung schlägt sie in den Wind und vollführt die Tat allein. (Das uralte Motiv „Adam und Eva“ klingt an.) Gibt's derartige Weiber, derartige Geschäftsmenschen auch heute noch?

Was die „Mordeltern“ über den Inhalt einer bloßen „Moritat“ hinaushebt, das ist das Eigenartige der Sühne des Mordes und das Eigenartige des verwandtschaftlichen und seelischen Verhältnisses der Hauptpersonen. Die Mutter mordet den, der ihrem Herzen am teuersten ist: den Sohn, dessen Heimkehr sie hundertfach ersehnte, den sie mit offenen Armen empfangen wollte. Sie mordet ihn, um sein Geld zu gewinnen, das er ihr ohnedies ins Haus gebracht hätte. Der Sohn will die Eltern überraschen. Er selbst ist ein anderer geworden. Er ist nicht mehr der arme Bauernjunge; er ist ein reicher Reitersmann. Am nächsten Morgen hätte er sich wahrscheinlich zu erkennen gegeben; aber mittlerweile überrascht ihn der Tod; denn auch der Sohn hat die Mutter nicht mehr erkannt: er hat nicht bemerkt, daß der Krieg auch sie im innersten Wesen umgewandelt hatte.

Auch dieses eigenartige Wechselspiel muß den Schülern zum Bewußtsein gelangen, wenn die Ballade zum inneren Erlebnis werden soll.

Was die „Mordeltern“ auch in der Form zum Gedicht werden läßt, das ist die anschauliche Art, wie der Volksmund zu berichten und zu gestalten pflegt. Die Wahl der Worte kennzeichnet die Zeit, in der sich die Erzählung abspielte. Ob die Wirtin die „Gewalt“ habe, „ein Reiter zu logieren“, fragt der Heimgekehrte. „Ungarische Dukaten“ läßt er springen. Französische Worte und ungarisches Geld — Deutschland, der Tummelplatz ausländischer Horden — das ist der historische Hintergrund, von dem sich das Geschehnis lebensvoll abhebt. Daß die deutsche Volksballade dem Volksliede zu entspringen pflegte, das läßt sich unschwer auch von den „Mordeltern“ nachweisen.

Die „Frau Wirtin“ „mit ihren schwarzbraunen Augen“ — sie hat eigentlich nichts in dieser Ballade zu suchen; denn die „schwarzbraunen Augen“ passen wohl in ein Liebeslied, nicht aber zu der alten Mörderin. Auch die Stelle „Sie nahm ihn bei seiner schneeweißen Hand“ mutet sonderbar an; aber derartige Ausdrücke — die schwarzbraunen Augen und die schneeweiße Hand — sind immer wiederkehrende Formen des Volksliedes und der Volksfagen, und wenn sich die Volksballade ihrer wie eines eisernen Formbestandes bedient, so beweist sie damit ihre ureigene Abstammung. Der Lehrer kann auch darauf verweisen, wenn eine diesbezügliche Schülerfrage Anlaß dazu geben sollte.

Das Holperige im Reim — der Volksmund reimt u. a. „kam'n“ und „stand“, „wohl“ und „soll“ — paßt zu dem Holzschnittartigen der Charakterzeichnung und mutet gerade darum echt deutsch an. Die zweizeiligen Strophen mit dem Paarreim und der reimlosen Silbe, mit der wechselnden Zahl von leichtbetonten Silben zwischen Hebungen geben dem Gedichte etwas Realistisches, Derbes und passen sich dem Inhalt trefflicher an.

Wie die Volksdichtung es in der Regel zu halten pflegt, so offenbart auch diese Ballade eine Art Moral. Sie läßt nicht lange raten. Wir brauchen nichts zu entwickeln. In ihrer höchsten Seelennot schreit die mörderische Mutter diese Moral aus gequältem Herzen hinaus:

„Ei du verfluchtes Geld und Gut,
bringst manchen um sein guten Mut
und um sein junges Leben!“

zur Warnung ihrer Zeitgenossen und — auch der unseren? — Diese Frage könnten wir am Ende unseren Schülern vorlegen, um auch das Typische, das allgemein Menschliche, dieser Volksballade erkennen zu lassen.

Breiter ausgespinnene Erklärungen würden die düster-unheimliche Stimmung, die dieser Volksballade eigen ist, zerreißen. Wir werden darum hauptsächlich auf gefühlsmäßige Vertiefung, nicht auf verstandesmäßige Aufhellung des Wo und Wann, des Wie und Warum, hinarbeiten und uns mit kurzen Hinweisen begnügen, damit das schreckliche Ereignis in seiner grausigen Unnatur für sich selber sprechen und wirken kann.

II. Das deutsche historische Volkslied.

„Das historische Volkslied unterscheidet sich nicht nur in seinem Inhalt, sondern auch in Struktur und Stil von dem übrigen und eigentlichen Volkslied. Zum Inhalt hat es hauptsächlich die Schilderung kriegerischer Ereignisse. Darum ist auch seine Sprache rauh, metallisch hell, ehern, nüchtern; sie entbehrt des Gemütstones, des Stimmungszaubers, den das eigentliche deutsche Volkslied in reichem Maße besitzt. Struktur und Komposition sind nicht epischer Art, das historische Volkslied ist vielmehr in seinem Gebaren lyrisch und wird dies im Laufe der Zeit immer mehr. — Ich möchte das historische Volkslied in seinem eigenartigen Gepräge doch für die Ballade in Anspruch nehmen, eben als eine Ballade eigenen Wesens, als Kriegsballade, auch als politische Ballade.“

Hans Benzmann in seinem Buche „Die deutsche Ballade“.

Aus ähnlichen Erwägungen heraus wähle auch ich, bevor ich eigentliche Kriegsballaden und politische Balladen zur Betrachtung heranziehe, ein historisches Volkslied aus, und zwar eines, das etwa ein Jahrhundert später (1717) als die eben besprochene Volksballade entstand. Ein deutsches historisches Volkslied zudem, das in unseren Schulen auch in Wirklichkeit gesungen zu werden pflegt:

„Prinz Eugen, der edle Ritter.“

Da Text und Melodie in jedem Liederbuch der Volksschulen wie der höheren Schulen, auch in jedem studentischen Kommersbuch, zu finden sind, —



so darf ich wohl an dieser Stelle von einer Wiedergabe absehen und kann mich gleich mit der methodischen Betrachtung befassen.

Um ein Stück Geschichte handelt es sich in diesem historischen Volksliede, um den bekannten kaiserlichen Generalfeldmarschall Prinz Eugen von Savoyen, der 1663 zu Paris geboren, seines schwächlichen Körpers wegen in der Jugend spottweise das „Ähtlein“ oder der „kleine Kapuziner“ genannt und von dem französischen Sonnenkönig Ludwig XIV., den er um das Kommando über eine Kompanie bat, mit Hohn zurückgewiesen wurde. Der kleine Prinz war zwanzig Jahre alt, als die Nachricht

Europa durchzog, die Türken setzten mit einem ungeheuren Heere im Anmarsch und bedrohten die alte Kaiserstadt Wien (1683). Da stellte sich Eugen in den Dienst des österreichischen Kaisers Leopold und zeichnete sich schon bei dem Kampfe um Wien derart aus, daß er später rasch von Stufe zu Stufe stieg und es im Verlauf von wenig Jahren zum Generalfeldmarschall des österreichischen Kaisers brachte.

Die Behandlung dieses historischen Stoffes werden wir der vorausgehenden Geschichtsstunde überlassen. Wir werden berichten, wie der französische König sich vergeblich bemühte, den einst Verschwägten, der ihm im Spanischen Erbfolgekrieg (1701—1714) die besten Feldherrn schlug, zurückzugewinnen:

„Und als die französischen Heere geschlagen, da läßt Herr Ludwig dem Prinzen sagen:
 „Mein lieber Prinz, mein werter Eugen, mein Marschallshut dürfte Euch besser stehen als Österreichs Würden, als Habsburgs Orden. Als Franzose seid Ihr geboren worden!“
 Da lachte Eugen und schlug mit der Hand an den Reiterdegen: „Der hat mir erworben auf dieser Welt ein Vaterland.
 Nicht wo wir geboren, nicht wo wir gestorben, ist unsere Heimat. Nur wo wir gelebt und mit Gleichgesinnten gekämpft und gestrebt, da sind wir zu Haus. Ich ward ein Wiener, und des Kaisers Dienst dünkt mir ebenjogut wie Herrn Ludwigs verschossener Marschallshut. Das meldet und grüßt ihn vom Kapuziner!“

Der Krieg gegen die Türken war mit der Befreiung Wiens nicht zu Ende. Im Jahre 1697 schlug Eugen die Türken bei Zentha. Der glänzende Sieg führte zum Waffenstillstand von Carlowitz (1699). Der Waffenstillstand wurde auf 25 Jahre beschlossen; doch bereits 1714 — unter Karl VI. (1711—1740) — begann der Türkenkrieg aufs neue. Ahermals war es Prinz Eugen, der mittlerweile Oberbefehlshaber der kaiserlichen Armee geworden war und nun neuerdings gegen die Türken vorrückte. 1716 gelang es ihm, den 300 000 Mann starken Gegner bei Peterwardein zu schlagen. Lager und Geschütz fielen in des Siegers Hände. Doch die schwerere Aufgabe stand noch bevor: Belgrad, die von den Türken besetzte Hauptfestung, die bereits 1688 — unter Mithilfe des „blauen Königs“, des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel (Denkmal auf dem Promenadenplatz in München) — erstürmt, mittlerweile aber wieder von den Türken besetzt worden war, „dem Kaiser wiedrum kriegen“ zu helfen.

An dieser Stelle des Geschichtsunterrichts dürfte unser historisches Volkslied „Prinz Eugen, der edle Ritter“, einsehen.

Zum strategischen Verständnis der kriegerischen Geschehnisse wäre eine einfache Faustskizze nötig, welche die Lage Belgrads, Semlins und Peterwardeins, Donau, Save und Theiß (Belgrad mußte ja auch 1914 und 1915 von deutschen Truppen erstürmt werden!) übersichtlich in Erscheinung treten läßt. Mit ein paar Strichen an der Wandtafel kann diese Vorbedingung gegeben werden. Dabei kann der Lehrer, um gewisse ungewohnte Begriffe und Ausdrücke, die das Gedicht enthält, schon vor dem ersten Vortrag zu verdeutschen, ein paar Andeutungen über die damalige Art der Kriegsführung verlieren:

Lager wie Festung waren von „Schanzen“ umschlossen, von starken Schutzwällen, auf und hinter denen die großen und kleinen „Stücke“ („Stück und Wagen“) — darunter die „Kartaunen“ (Kanonen — „dicke Berta“) — standen und von den „Kon-

stablern“, den Feuerwerkern oder Stückmeistern, den Artilleristen, bedient wurden. Nicht jeder durfte ungehindert das Lager „frei passieren“. Wie leicht hätte beim „Sutragieren“, beim Suragieren, beim Einschaffen der Nahrung und des Pferdefutters, ein „Spion“ mit durchschlüpfen können, der zufällig die „Parole“ oder das Lösungswort, das beim Appell ausgegeben wurde, aufgeschnappt hatte! Darum wurden alle Posten, Reiter wie „Musketiere“, in rechter Weise „instruiert“ (instruiert) oder belehrt, wie sich der Soldat zu verhalten habe vor und nach dem „Schärmützen“ (vom italienischen „scaramuccio“, vom mittelhochdeutschen „schermen“, d. i. fechten).

Ist das sachliche Verständnis auf solche Art vorbereitet, dann kann der Text des Liedes geboten werden. Er wird hinsichtlich der stofflichen Erfassung auf keine größeren Schwierigkeiten mehr stoßen.

Was Hans Benzmann von dem deutschen historischen Volkslied im allgemeinen bemerkt, das gilt auch von dem 1717 entstandenen „Prinz Eugen, der edle Ritter“: Struktur und Komposition sind nicht streng episch, sondern zeigen mehr oder minder Iyrisches Gepräge. Und doch steckt auch ein epischer Kern darin; wir brauchen ihn nur herauszuholen. Es wird zum klaren Erfassen des epischen Inhalts beitragen, wenn der Lehrer in Form einer kurzen Gliederung den Verlauf der Schlacht, wie er sich im Nacheinander der Strophen offenbart, festhalten läßt.

Wir erhalten dabei folgende Punkte: 1. der Kriegsplan (1. Strophe), 2. die Vorbereitungen zum Angriff (2. Strophe), 3. der Spion (3. Strophe), 4. der Befehl zum Angriff (4. u. 5. Strophe), 5. der Schlachtbeginn (6., 7. u. 8. Strophe), 6. der Tod des Prinzen Ludwig von Baden (9. Strophe). Von dem eigentlichen Verlauf der Schlacht hören wir nichts Näheres. Das Lied bricht ab, sobald der Kampf beginnt. In der abweichenden Fassung, die Ditsfurth in den „Historischen Volksliedern“ (1648—1756) S. 279 veröffentlicht, fehlen die beiden letzten Strophen ganz. Das Lied ist also nur als Aufmunterungslied zum Kampf, als Lied vor der Schlacht oder als Marschlied gedacht.

Ob es diesen Zweck erfüllt hat? — Wer möchte daran zweifeln? — Was klingt nicht alles daraus?

Wir fühlen, wenn wir das Gedicht lesen — noch mehr, wenn wir das Lied singen! — die Liebe und das Vertrauen der Soldaten, der „Musketier wie auch der Reiter“, zu ihrem Feldherrn. Dieser Führer, dieser Prinz Eugen, ist der Abgott seiner Soldaten, wie es in alten Tagen ein Cäsar, wie es nach ihm ein Friedrich der Große und ein Napoleon, wie es in unseren Tagen ein Hindenburg war.

Truppen, die ein Prinz Eugen führt, Generäle, die ein Prinz Eugen „instruiert“, die können nicht beslegt werden, die müssen siegen. Kennt Prinz Eugen die Furcht? Kennt er ein Wanken und Schwanken? Er kennt keines von den dreien; er kennt nur sein Ziel, und was er sich einmal vorgenommen und ausgedacht hat, das führt er auch durch.

Kommt da — am 21. August — bei Sturm und Regen ein Spion und will dem Prinzen bange machen. Dreimalhunderttausend Mann zählen die Türken beim „Sutragieren“ — beim Abfüttern — „so viel als man kunnt verspüren!“ „Je dichter das Gras ist, desto besser läßt es sich mähen!“ rief einst Alarich den römischen Boten entgegen, die ihm von der großen Zahl

der Feinde berichteten. Auch Prinz Eugen läßt sich nicht schrecken. Ohne langes Besinnen befiehlt und ordnet er den Angriff.

Treu steht er zu seinem Kaiser. Treu steht er zu seinen Truppen. Treu stehen zu ihm Reiter und Musketier. Treu hält zu ihm der Sieg; denn „um große Erfolge zu erreichen, muß etwas gewagt werden“ — und „Glück hat auf die Dauer doch zumeist wohl nur der Tüchtige“, schrieb einst ein anderer großer deutscher Feldherr: Hellmuth von Moltke (1870).

Von diesem Geiste frisch-fröhlichen Wagens, von dieser soldatischen Tüchtigkeit, von dem Feldherrnglück des geliebten und verehrten Prinzen erzählt uns das alte Volkslied.

Wer mag es gedichtet haben?

Die Sammlung von Erk-Böhme, die viele der historischen Lieder zusammenfaßt und ordnet, berichtet darüber: „Der Sage nach wurde dieses Volkslied von einem brandenburgischen Krieger gedichtet, der unter dem Fürsten von Dessau, im Heere Eugens dienend, bei Höchstädt und Turin mitfocht.“

„Der Sage nach!“ — ganz bestimmt weiß man es also nicht. Aber daß ein Soldat oder mehrere Soldaten den Text und die Melodie dazu geschaffen haben, das dürfen wir doch mit Bestimmtheit annehmen. Am Schreibtiſch ist das Lied von dem edlen Ritter Prinz Eugen sicherlich nicht zustande gekommen. Dazu ist es zu echt, zu soldatisch. In seinen militärischen Ausdrücken, in seinem eigenwilligen Rhythmus, in seinen wechselnden Reimformen ist es ungefühlte Feldzugsdichtung, wie sie naturwüchsig kaum gedacht werden kann.

Ein anderer deutscher Dichter, der lange nach den Türkenkriegen lebte — Ferdinand Freiligrath (1810—1876) — und selbst mehrere Kriegsgedichte schrieb, hat uns auch ein Gedicht über dieses Volkslied geschenkt: ein Gedicht über ein Gedicht! Was es wohl enthalten mag?

Wir erfahren in diesem Gedichte Freiligraths, auf welche Art unser altes Volkslied entstanden sein mag. Freiligrath hat seinem Gedichte als Überschrift die erste Zeile des Volksliedes gegeben:

„Prinz Eugen, der edle Ritter.“

Ihr ahnt wohl schon im voraus, wohin es uns führen wird? — Zu den Soldaten des Prinzen Eugen! Ins Feldlager des Prinzen!

Vor oder nach der „Affaire“, vor oder nach der Erstürmung Belgrads? — Warum nachher? Wie mag's da bei den siegreichen Truppen am Donauufer ausgesehen haben? Wo stehen die Pferde im Lager? Wo hängen die Waffen — die Musketen, die „Karabiner“? — Wie sind die Truppen im Lager verteilt — die einzelnen Kompagnien, die einzelnen „Pikets“? Woran erkennen sich die Soldaten gegenseitig? — An der Uniform, am Helm, am „Tschako“? — Wer sorgt für Ordnung? — Der Hauptmann, der „Lieutenant“, der „Kornet“ (der Reiterfähnrich). Was treiben die lagernden Truppen während der Rast? — Sie trinken und spielen.

Wer aber dichtet und komponiert das schöne Lied „Prinz Eugen, der edle Ritter“? Das soll uns Ferdinand Freiligrath erzählen. Merkt auf!

Setze, Posten, Werda-Rufer!
Luft'ge Nacht am Donauufer!
Pferde stehn im Kreis umher
angebunden an den Pflöcken;
an den engen Sattelböcken
hängen Karabiner schwer.

Um das Feuer auf der Erde,
vor den Hufen seiner Pferde
liegt das östreich'sche Pifet.
Auf dem Mantel liegt ein jeder,
von den Tschakos weht die Feder,
Lieutenant würfelt und Kornet.

Neben seinem müden Scheiden
ruht auf einer wollnen Decken
der Trompeter ganz allein: —
„Laßt die Knöchel, laßt die Karten!
Kaiserliche Feldstandarten
wird ein Reiterlied erfreun!

Vor acht Tagen die Affaire
hab, zu Nutz dem ganzen Heere,
in gehö'r'gen Reim gebracht,
selber auch gesetzt die Noten;
drum, ihr Weißen und ihr Roten!
Merket auf und gebet acht!“

Und er singt die neue Weise
einmal, zweimal, dreimal leise
denen Reitersleuten vor;
und wie er zum letzten Male
endet, bricht mit einem Male
los der volle, kräft'ge Chor:

„Prinz Eugen, der edle Ritter!“
Hei, das Klang wie Ungewitter
weit ins Türkenlager hin.
Der Trompeter tät den Schnurrbart
streichen
und sich auf die Seite schleichen
zu der Marktenderin.

So oder ähnlich mag's damals im Heere des Prinzen Eugen zugegangen sein. Und so oder doch ähnlich wollen wir's auch jetzt halten:

„Laßt die Knöchel, laßt die Karten!
Kaiserliche Feldstandarten
wird ein Reiterlied erfreun!“

Auch wir wollen das Lied klingen lassen — „merket auf und gebet acht!“ —

Die folgende Gesangstunde kann dann Veranlassung geben, das Lied als Lied erlernen zu lassen. Ich weiß aus langjähriger Erfahrung, wie gern unsere Jugend gerade dieses alte historische Volkslied — einstimmig oder zweistimmig — zu singen pflegt. Besonders dann, wenn das Individuelle der einzelnen Strophen in der gesanglichen Wiedergabe scharf zum Ausdruck kommt. Da hört man in der ersten und zweiten Strophe die Armee über die „Brücken“ „hinüberraufen“, und „Stuß und Wagen“ rollen und dröhnen hinterdrein. Das geht marschmäßig, taktmäßig — jede Verszeile hat ihre vier schwerbetonten Silben.

Die dritte Strophe aber bringt die plötzliche Hemmung: der Spion plagt herein:

X X X X X X X X X X
„am einundzwanzigsten August soeben“
das wären 1, 2, 3, 4, 5

betonte Silben, und wir tun uns schwer, dieses Übermaß ins vorgeschriebene Strophenchema zu zwängen. Aber es glückt und schildert in dieser Lösung erst recht das Atemlose des Meldung bringenden Spions.

Mit den Reimpaaren nimmt es das Volkslied nicht allzu genau. In der 1. Strophe sind die beiden ersten Verszeilen reimlos, die 4 folgenden zeigen umarmenden Reim. In der folgenden Strophe sind auch die beiden ersten Verszeilen gereimt. In der 7. Strophe ist nur der Reim der beiden ersten Zeilen geglückt. In der 6. Strophe sind 4. und 5. Verszeile reimlos. Eine Regellosigkeit, die zwar nicht militärisch erscheint und doch ein Kennzeichen des unverfälschten Soldatenliedes ist.

Auch der Inrische Einschlag, der in den beiden letzten Strophen Ausdruck findet, die Stelle von dem sehr betrübten Prinzen Eugen, „weil er ihn so sehr geliebet“, entspricht dem Bedürfnis unserer singenden Soldaten — wer sieht sie nicht im Schritt und Tritt dahinziehen und mit rauher Kehle die zartesten Liebesbezeugungen taktmäßig und fortissimo zum Ausdruck bringen! — „rauh, metallisch hell, ehern, nüchtern“.

Und unsere deutsche Jugend? — Laßt sie das alte Volkslied vom edlen Ritter Prinz Eugen singen, und jeder, der zu hören versteht, wird finden: auch in ihnen lebt noch jener Geist und jene Lust, denen dieses Lied einst zur Zeit der Türkenkriege entsprungen ist.

B. Epische Kunstdichtung.

I. Klassiker und Romantiker. — Vorläufer und Gefolge.

1. Dichter der vorklassischen Jahre.

Aus der vorklassischen Zeit wähle ich ein paar Dichter aus, die als kennzeichnend für die epische Dichtung jener Epoche mit ihrer etwas nüchternen und hausbackenen Poesie gelten können: so Gellert mit einer seiner Fabeln als Vertreter der Rokokozeit, ferner Claudius, der in seiner Schlichtheit und geradlinigen Ehrlichkeit den Biedermeierstil veranschaulichen dürfte. Auch Pfeffers „Tabakspfeife“, Hagedorns „Johann, der muntre Seisenjeder“, Lichtwers Fabeln, die Balladen und Romanzen von Gleim und Löwen, von den Gebrüdern Stolberg, von Schubarth und Lavater, von Höltz, Lenz und Matthisson, ferner epische Gedichte von Voß und Klopstock oder die Erzeugnisse der „Bardenschule“ könnten hier Berücksichtigung finden. Doch muß ich mich Raummangels wegen auf wenige Beispiele beschränken.

Christian Fürchtegott Gellert: „Der Zeisig.“

Ein Zeisig war's und eine Nachtigall,
die einst zu gleicher Zeit vor Damons Fenster hingen.
Die Nachtigall fing an, ihr göttlich Lied zu singen,
und Damons kleinem Sohn gefiel der süße Schall.
„Ach welcher singt von beiden doch so schön?
Den Vogel möcht' ich wirklich sehn!“
Der Vater macht ihm diese Freude,
er nimmt die Vögel gleich herein.
„Hier“, spricht er, „sind sie alle beide;
doch welcher wird der schöne Sänger sein?
Getraust du dich, mir das zu sagen?“
Der Sohn läßt sich nicht zweimal fragen,
schnell weist er auf den Zeisig hin.
„Der;“ spricht er, „muß es sein, so wahr ich ehrlich bin.
Wie schön und gelb ist sein Gefieder!
Drum singt er auch so schöne Lieder;
dem andern sieht man's gleich an seinen Federn an,
daß er nichts Kluges singen kann.“

Sagt, ob man im gemeinen Leben
nicht oft wie dieser Knabe schläft?
Wem Farb und Kleid ein Ansehn geben,
der hat Verstand, so dumm er ist.

Stag kömmt, und kaum ist Stag erschienen,
 so hält man ihn auch schon für klug.
 Warum? Seht nur auf seine Mienen,
 wie vorteilhaft ist jeder Zug!
 Ein andrer hat zwar viel Geschick;
 doch weil die Miene nichts verspricht,
 so schließt man bei dem ersten Blicke,
 aus dem Gesicht, aus der Perücke,
 daß ihm Verstand und Wiß gebriecht.

Man könnte darüber streiten, ob es ein Vorzug oder ein Nachteil für die Entwicklung der deutschen Fabel war, daß man auch für sie die gebundene Form wählte und nicht — gleich Luther und Lessing — die straffgespannte, scharfgeschliffene Prosa beibehielt. Es wäre ein interessantes Kapitel, diese verschiedenen Formen der Darstellung im Hinblick auf die natürliche Struktur des Fabelstoffes gegenseitig abzuschätzen, um am Ende die beste Form für die Fabeldichtung überhaupt wissenschaftlich feststellen zu können.

Dieses Unterfangen müßte sicherlich interessant und reizvoll sein; am Schluß aber würde man wahrscheinlich doch zu dem Ergebnis gelangen, daß nicht nur die Natur des Stoffes ein gewichtiges Wörtlein spricht, sondern auch die Natur des Dichters. Der Fabelerzähler pflegt eben seine ureigene Seelenstruktur zu haben, und die läßt sich nicht ohne weiteres mit der Struktur der Fabel überhaupt gleichsetzen.

Christian Fürchtegott Gellert, der beliebteste Fabeldichter der Rokokozeit, war kein Alop und kein Lafontaine, weder ein Luther noch ein Lessing. Er mußte seine Fabeln nicht im Fabelstil schlechtthun, er mußte sie in erster Linie im Gellertstil schreiben, und so sind sie denn ausgefallen, wie sie uns allen bekannt und — als Kinder ihrer Zeit und ihres Dichters — wohl vertraut sind: etwas breit in der gewollten Ausdeutung, etwas eigenartig in der Sprechweise der vorklassischen Zeit, mit allen möglichen Ruheplätzchen und Ausblicken versehen und mit der wohlgemeinten moralischen Belehrung zum Abschied — eben zeitgemäß für jene Zeit, die mehr Zeit hatte als die schnelllebige Gegenwart.

Fabeln für unsere Tage müßten anders gestaltet werden wie die Gellertschen. Wir haben nicht mehr die Gemütsruhe, nicht mehr die Beschaulichkeit der Rokokomenschen. Wir wundern uns heute, wenn wir von dem Husarenleutnant lesen, der mitten im Siebenjährigen Krieg — am 18. November 1758 war es! — sich beim Herrn Professor Gellert meldete und dem erschrockenen Dichter, der an seine plötzliche Arretierung glaubte, erklärte, daß er ein großer Verehrer seiner Schriften sei und daß ihm diese Schriften auf seinen Feldzügen „viel Dienste getan“ hätten. Ich glaube nicht, daß im letzten großen Kriege einer unserer Feldgrauen die Gellertschen Schriften im Tornister oder im Rucksack mit sich trug — am wenigsten ein Husarenleutnant,

„Endlich liegt mir an der Unsterblichkeit wenig, wenn ich nur genügt habe!“ meinte der bescheidene Dichter in jener berühmten Audienz bei Friedrich dem Großen — am 11. Dezember 1760 — als der König, der Gellerts Schriften nur dem Hörensagen nach kannte und deshalb den Herrn Professor huld-

vollst aufforderte: „Wenn ich hier bleibe, so besuche er mich wieder und stecke er seine Fabeln zu sich und lese er mir welche vor!“

Was einem Friedrich dem Großen genehm war, das dürfte sich auch noch für unsere deutsche Jugend schicken. In den Schullesebüchern finden wir diese oder jene der Gellertschen Fabeln hinterlegt. Ich greife eine der bekanntesten heraus, um an ihr zu erproben, ob und unter welchen Bedingungen ein derartiges Gedicht noch heute der Jugend zum Genuß und zur Freude werden kann.

Zwei Gedankengänge sind es, die in der Regel — wie bei den meisten Fabeln, so auch bei den Gellertschen — nebeneinander herlaufen:

Das epische Beispiel, die eigentliche Erzählung oder „Fabel“, und der didaktische Grundgedanke, die Anwendung des Außermenthslichen auf das Menschliche.

Lessing pflegt die Anwendung dem Wiß und Verstand des Lesers zu überlassen. Das gibt seinen Fabeln die gedrängte Kürze. Seine drei Bücher Fabeln (1759) umspannen in der Reclam-Ausgabe nur 25 Seiten. Es sind insgesamt 90 Nummern. Dieselbe Anzahl Gellertscher Fabeln nimmt in der gleichen Ausgabe 115 Seiten in Anspruch, also das Vier- bis Fünffache des Raumes.

Gellerts Fabeln sind in besonderem Maße Persönlichkeits- und Zeitausdruck. Sollen sie unseren Schülern wieder lebendig werden, so muß diese ihre Eigenart mitberücksichtigt werden. Aus sich selbst vermag unsere Jugend diese Aufgabe nicht zu leisten. Dazu bedarf sie des Führers.

Unsere Schüler wenden ihr Augenmerk in erster Linie dem realen Beispiel, der „Fabel“ im engeren Sinne, zu. Das ist durchaus natürlich und soll nicht gehemmt, sondern unterstützt werden.

Von zwei Vögeln wird erzählt: vom Zeisig, der ein Kegelschnäbler, ein Verwandter des Distelfinken, ist und ein hübsches gelbliches Gefieder besitzt. Im Gegensatz zum Stieglitz, dem Distelfinken, nennt ihn der Volksmund Erlenfink, weil er gern Erlensamen frißt — und von der Nachtigall, die ein rostbraunes oder rotbraunes Gefieder trägt und als Verwandte des Sprossers und des Rotkehlchens zu den Zahnschnäblern, zu den eigentlichen Sängern der Vogelwelt, zählt. Kann der Lehrer die beiden Vögel in natura oder im Bilde vorführen, so wird er es nicht versäumen. Doch kommt es für das Verständnis der Gellertschen Fabel nicht auf eine zoologisch-wissenschaftliche Behandlung an. Es genügt, wenn die Kinder erkannt haben: der Zeisig hat ein farbiges Federkleid und singt nicht besonders schön; die Nachtigall hingegen hat zwar ein schlichtes Aussehen, aber eine wundervolle Stimme. Andere Vögel — Pfau, Goldfasan einerseits, Amsel, Drossel, Star andererseits — können zum Vergleich herangezogen werden.

Nach dieser kurzen Vorbespreehung wird der sachliche Inhalt des epischen Teils von jedem Kinde leicht verstanden werden.

Aber dieser epische Teil ist ja nur Mittel zum Zweck. Der eigentliche Gehalt der Fabel beruht in ihrer Ausdeutung. Die realistische Erzählung ist nur Außerlichkeit, und ihr literarischer Wert beruht in der Treffsicherheit ihrer Beziehungen zum Menschenleben.

Wir werden also die Frage erörtern müssen, ob Gellert seine Fabel um

des Zeisigs und um der Nachtigall willen geschrieben hat oder ob er dabei an andere Zeisige und Nachtigallen dachte.

Und nun erzählen wir von dem eigenartigen Leben der Rokokozeit, von den seidenen Gewändern der gepuderten und künstlich frisierten vornehmen Herren und Damen, von Reifrock und Perücke und von all dem Verschmökkelten und Verzopften jener Tage. Ein paar Zeichnungen Chodowiedis können unsere Ausführungen wirkungsvoll unterstützen. Mit Leichtigkeit werden unsere Schüler die bunten „Zeisige“ der Gellertschen Zeit erkennen, den Herrn und die Dame „Star“, die auf ihren Stöckelschuhen dahergestackelt kommen und nichts weiter sind als aufgepuhte Fassadenmenschen.

Aber die Nachtigall? — Wo bleibt die? — Und nun erzählen wir ein paar Stücklein von dem einfachen schlichten Professor Gellert. In seiner Kränklichkeit, in seiner Unscheinbarkeit mag er keinem, der ihm auf der Straße begegnete, als etwas Besonderes erschienen sein. Und doch — ist er nicht einer der berühmtesten Dichter seiner Zeit gewesen? Hat ihn nicht sogar der große König zu sich beschieden, um ihn persönlich kennenzulernen?

Und wir? — Urteilen wir anders als Damons kleiner Sohn? — Wer war dieser Damon? — Es ist kein deutscher Name. (Auch Schiller bedient sich seiner in der „Bürgschaft“.) Unsere Dichter liebten es damals, ihren Helden ausländische — mit Vorliebe griechische — Namen zu geben. Aber dieses Damon kleiner Sohn bist auch Du! — Hättest Du beim Betrachten der Vögel anders geurteilt?

Urteilen die Menschen nicht in der Regel so? Angenommen: ein Fremder käme zu uns herein und sollte uns, ohne Euch näher zu kennen, sagen: wer am schönsten singen kann, wer am besten rechnen kann, wer den besten Aufsatz fertig bringt, wer der Tüchtigste und wer der Bravste von Euch ist. Worauf würde er da vor allem schauen?

Ist das schönste Gewand der beste Wertmesser? Und draußen im Leben? Wer wird am höchsten eingeschätzt? „Im gemeinen Leben“, d. i. im gewöhnlichen Leben, im Alltagsleben?

Hören wir, was der Dichter dazu spricht:

„Sagt, ob man im gemeinen Leben
nicht oft wie dieser Knabe schließt?“ usw.

Auch der zweite Teil der Gellertschen Fabel, auch die Ausdeutung des epischen Beispiels wird den Kindern nun gelingen, ohne daß wir uns ins Breite verlieren müßten.

Den Tieferbohrenden könnte noch die Frage vorgelegt werden: Wir haben gefunden:

„Man empfängt ihn nach dem Gewande
und entläßt ihn nach dem Verstande.“

Ist wirklich der Verstand das Ausschlaggebende für die Bewertung eines Menschen?

Die Wertung des Verstandes ist sicherlich eine höhere als jene des Äußeren; aber ist es die höchste? Dabei gelangen wir zu verschiedenen Grundabstufungen: Nicht nur das Wissen, auch das Können entscheidet. Den eigentlichen Wert des Menschen bestimmt sein sittlicher Charakter. Wie weit der Lehrer in der

Erörterung derartiger Fragen gehen kann, ohne gegen die Gesetze der Psychologie zu verstößen, das muß ihm der pädagogische Takt sagen. Lieber zu wenig als zu viel! dürfte als Grundsatz gelten, nachdem ja der Dichter sein Beispiel selbst in ziemlichlicher Breite ausdeutet.

Im Formalen der Reimtechnik lag Gellerts Stärke nicht. Höheren Ansprüchen vermag in dieser Hinsicht auch die Fabel vom „Zeisig“ kaum genügen. Die erste Verszeile zeigt fünf, während die nächsten drei Verszeilen je sechs betonte Silben enthalten. Dann wechselt die Anzahl: 5 — 4 — 4 — 4 — 4 — 5 — 4 — 4 — 4 — 6 — 4 — 4 — 6 — 4, ohne daß ein innerer Grund für diese Unregelmäßigkeit zu finden wäre. Reimpaare wie „an“ und „kann“, „schließt“ und „ist“ wirken schlecht. Die Zeile „Getraust du dich, mir das zu sagen?“ erscheint überflüssig, und eine Antwort „Der muß es sein, so wahr ich ehrlich bin!“ ist unförmlich und verrät wenig Verständnis für die Altersmundart des kleinen Damon. Es wäre vielleicht künstlerischer gewesen, die Fabel in Prosa zu erzählen.

Doch darüber haben wir nicht zu befinden. Auch diese Form ist ein Stück Gellert und zwar ein durchaus charakteristisches. Auch in poetischer Hinsicht haben wir keinen „Zeisig“ im buntschillernden Gewand vor uns. Und da uns dieses poetische Gewand nichts zum Bewundern zeigt, so sehen wir davon ab, vor den Schülern darüber Worte zu verlieren, und begnügen uns mit dem Heraus Schälen des eigentlichen Fabelkerns: des sittlichen Gehalts, der den Fabeln Gellerts ihren Zeitwert gab und sie auch für die Jugend von heute noch bedeutungsvoll werden lassen kann.

Matthias Claudius:

„Die Geschichte von Goliath und David, in Reime bracht.“

War einst ein Riese Goliath,
gar ein gefährlich Mann!
Er hatte Tressen auf dem Hut
mit einem Klunker dran
und einen Rock von drap d'argent
und alles so nach advenant.
An seinen Schnurrbart sah man nur
mit Gräsen und mit Graus,
und dabei sah er von Natur
pur wie der — aus.
Sein Sarras war, man glaubt es kaum,
so groß schier als ein Weberbaum.
Er hatte Knochen wie ein Gaul
und eine freche Stirn
und ein entsetzlich großes Maul
und nur ein kleines Hirn;
gab jedem einen Rippenstoß
und flunkerte und prahlte groß.

So kam er alle Tage her
und sprach Israel Hohn.
„Wer ist der Mann? Wer wagt's mit mir?
Sei's Vater oder Sohn,
er komme her, der Lumpenhund,
ich bag'n nieder auf den Grund.“
Da kam in seinem Schäferrock
ein Jüngling, zart und fein;
er hatte nichts als einen Stock,
als Schleuder und den Stein
und sprach: „Du hast viel Stolz und Wehr,
ich komm im Namen Gottes her.“
Und damit schleudert er auf ihn
und traf die Stirne gar;
da fiel der große Esel hin,
so lang und dick er war.
Und David haut in guter Ruh
ihm nun den Kopf noch ab dazu.

Trau nicht auf deinen Tressenhut,
noch auf den Klunker dran!
Ein großes Maul es auch nicht tut:
das lern vom langen Mann;
und von dem kleinen lerne wohl,
wie man mit Ehren fechten soll.

Ein Gedicht, das der eben besprochenen Gellertschen Fabel im Grundgedanken verwandt ist: nicht das Kleid, nicht das anmaßende Auftreten entscheiden über den Wert des Menschen, sondern seine moralischen Qualitäten, sein Mut, sein Gottvertrauen und sein Können. „Dem Mutigen hilft Gott.“ „Hochmut kommt vor dem Fall!“ und wie die Sprichwörter sonst noch heißen mögen, die ähnliches zum Ausdruck bringen — sie schwirren dem Leser dieses Gedichts durch den Kopf; denn ein didaktischer Zug haftet auch dieser biblischen „Fabel“ an. Das zeigt sich schon rein äußerlich durch die Zweiteilung des Gedichts in eine epische Darstellung und in eine daran geknüpfte lehrhafte Ausdeutung. Ganz wie bei der Gellertschen Fabel, nur daß dieser didaktische Bestandteil nicht die Hälfte, sondern nur ein Siebentel des ganzen Gedichts umspannt.

Claudius entnimmt seinen epischen Stoff nicht der Tierwelt oder der untermenschlichen Natur wie der Fabeldichter, sondern dem Alten Testament. Aber trotz dieses biblischen Stoffes ist das Gedicht kein Stück für den Bibelunterricht, keine Legende, geworden; denn die Stimmung, die darüber liegt, ist nichts weniger als biblisch; auch nicht alttestamentlich.

Die ganze Aufmachung, die ganze Kostümierung des Riesen Goliath ist modern. Der Treßenhut — der Hut mit den dreifachgeflochtenen (tres) Schnüren oder Borten — und der „Klunker dran“ — die baumelnde (glunkern) Troddel — der „Roß von drap d'argent“ — das silberverbrämte Kleid — „und alles so nach advenant“ — wie es das Herkommen, die Mode jener Zeit — nicht der alttestamentlichen, sondern der vorklassischen deutschen in ihrer französisierenden Nachäfferei — verlangte. Dazu paßt auch der „Saras“, der polnische Schleppefabel, den der Dichter der Länge nach mit einem Weberbaum, mit dem Querbalken am Webstuhl, vergleicht.

Das Gedicht entstand im Jahre 1778. Das erklärt so manches. Matthias Claudius hatte damals ein eigenartiges Erlebnis hinter sich. 1776 war er aus seinem bescheidenen Schriftstellerdasein in Wandsbeck herausgeholt und als Landgräflich hessen-Darmstädter Oberlandkommissarius in Amt und Würden gesetzt worden. Aber kaum ein Jahr lang (1776—1777) dauerte die Herrlichkeit; seit Ende Februar 1777 war Claudius kein Oberlandkommissär mehr. Der Minister Moser hatte dem Dichter die Stelle schriftlich gekündigt, und Claudius zog mit seiner Familie wieder nordwärts ins bescheidene, aber ungebundene Wandsbecker Leben zurück. „Man müsse wahrnehmen,“ gab der Minister als Grund der Absetzung an, „daß ihn (den Dichter) je länger je mehr alles anekele, was Landeskommission heiße.“ Später drückte sich Moser noch schärfer aus und behauptete, Claudius „sei zu faul gewesen und habe nichts tun mögen als Vögel singen hören, Klavier spielen und spazieren gehen“. Auch der Herr Oberlandkommissär soll in seinen Bemerkungen über seinen unmittelbaren Vorgesetzten nicht gerade vorsichtig gewesen sein, was den Bruch beschleunigte.

In Erinnerung an derartige Verhältnisse mag dann ein Jahr darauf „die Geschichte von Goliath und David in Reime bracht“ worden sein, und wir sind so ziemlich sicher, daß der Goliath mit dem Treßenhut nicht bei

den Philistern im fernen Morgenland, sondern bei der Landgräflich Hessen-Darmstädtischen Regierung zu suchen war.

Dieser Umstand wird ausschlaggebend auch für unsere pädagogische Stellungnahme sein müssen. Die neuzeitliche Kostümierung der biblischen Persönlichkeiten würde den alttestamentlichen Stoff seines biblischen Charakters nicht entkleiden. Auch Fritz von Uhde und Eduard von Gebhardt, auch Rembrandt und Rubens haben ihre biblischen Gestalten neuzeitlich kostümiert, ohne die biblische Stimmung zu ändern. Claudius aber modernisiert nicht nur das Gewand, er modernisiert auch die ganze Stimmung des Geschehnisses.

Darum gehört dieses Gedicht nicht in die Bibelstunde, sondern in den Deutschunterricht.

Wir sitzen auf der Tribüne bei einem politischen Redeuell. Ein großer Maulheld tritt auf, aufgepußt nach der neuesten Mode, mit einem Rock von „Drap d'argent“, und je lauter und anmaßender er sich gebärdet, desto mehr offenbart er uns seine Hohlköpfigkeit, und von allem Anfang an stehen wir auf der Seite seines bescheidenen Gegners im „Schäferrock“. Wir freuen uns, daß es dem hohlköpfigen Schreier so übel ergeht, und die ganze Klasse jubelt auf, sobald sie hört, daß „der große Esel“ hinfällt, „so lang und dick er war“. Und wenn David „in guter Ruh“ „ihm nun den Kopf noch ab dazu“ haut, so ist das für unsere Kinder nichts anderes als eine lustige Kasperltheaterszene, bei der es auch nichts zu betrauern gibt, sondern bei der auch die blutigsten Heldentaten des frohgemuten Helden herzlich belacht und beklatscht werden.

Mit solcher Stimmung gehe der Lehrer an die Behandlung dieses Gedichts, dann gibt es außer der Verdeutschung der bereits genannten fremdartigen Wörter nicht mehr allzuviel zu „behandeln“. Daß der Gedankenstrich in der 2. Strophe beliebig mit einem zweisilbigen Wort (-o) ausgefüllt werden darf („Teufel“, „Satan“, „Böse“ oder ähnlich), empfinden die Kinder ohne viel Erklärung. Was „flunkern“ und „niederbar'n“ (bogen) bedeutet, wissen auch einige ihren Kameraden zu sagen, sobald eine Schülerfrage die Notwendigkeit der Verdeutschung ergibt.

Die Hauptsache ist und bleibt, daß der Lehrer in seinem Vortrag und in seiner ganzen Stellungnahme zu dem Gedicht jenen Humor zum Ausdruck bringt, mit dem seiner Zeit Claudius nach dem Ausflug ins Hessenland den Goliath besang. Die Geschichte selbst ist den Schülern ja bereits aus der Bibelstunde bekannt. Hier in der Deutschstunde kommt etwas Neues dazu: der alte Stoff wird zu einem gemütherhebenden und herzbefreienden Gegenwartserlebnis.

Wie sich der heimgekehrte Claudius den Darmstädter Groll von der Seele schrieb, so soll dieses Gedicht auch unserer Jugend den stillen Groll über den und jenen Riesen Goliath — wo könnte er fehlen? In jeder Klasse proht und flunkert und schreit ein Verwandter dieses großen Philisters! — von der Seele singen und den Humor an die Stelle verbissenen Hasses setzen.

Wer könnte diese Aufgabe besser erfüllen als Matthias Claudius, der Wandsbeker Bote? Bei aller politischen Stimmung bleibt er das große Kind, das er ja auch als Landgräflicher Oberkommisarius geblieben war — nicht gerade zum Vorteil seiner Beamtenqualität. Auch sein Goliath-Gedicht ist trotz der französischen Brocken durch und durch deutsch und kindertümlisch und sollte

in keinem Schullesebuch fehlen. So konnte nur ein Matthias Claudius schreiben. Auch in diesem Gedichte offenbart er sich als der echte Volks- und Kinderpoet. Da ist nichts von einer *l'art pour l'art* zu finden. Da ist alles fest und sicher, anschaulich und derb hingeseht, wie Volk und Jugend es lieben und brauchen. Und am Schlusse hebt er den pädagogischen Finger — auch Friedrich Güll, der große Kinderdichter, pflegte es ähnlich zu halten (vgl. 1. Bd. S. 108, S. 127 ff.!) — und überhebt uns damit der Notwendigkeit, die eigentliche „Moral von der Geschichte“ zu entwickeln.

In den „Ausgewählten Werken“ von Matthias Claudius im Reclam-Verlage finde ich S. 212 neben dem Goliath-Gedicht auch eine Tafelzeichnung von Claudius — weiß auf schwarz. Es genügte dem Dichter nicht, den Riesen Goliath nur zu besingen; er wollte ihn auch sichtbar vorführen mit Federhut und Zopf, mit dem grausenenerregenden Schnurrbart und mit dem ungeheuren „Sarras“. Auch der winzige David mit Stab und Schleuder steht dabei. Bei diesem Versuch aber versagte des Dichters Kraft, und wir finden in der Darstellung nur ein Gegenbeispiel dafür, wie man Gedichte nicht illustrieren soll.

Wer eine brauchbare Illustration wünscht, der greife zum 2. Bd. der Rembrandt-Bibel (Hugo Schmidt-Verlag, München); da findet er S. 90 eine Radierung, die den gleichen Stoff in drastischer Ausdrucksform wiedergibt und recht wohl als künstlerische Illustration für unseren Zweck Verwendung finden könnte.

2. Klassiker.

Die Blütezeit der deutschen Dichtung, die Zeit unserer großen Klassiker, ist auch eine Blütezeit des epischen Gedichtes gewesen. Ihren Höhepunkt erreichte die original-schöpferische Produktion in jenem berühmten Balladenjahr 1797, da Goethe und Schiller in unermüdlichem Wettstreit die schönsten ihrer epischen Gedichte erzeugten. Doch beginnt die klassische Epoche des epischen Gedichtes schon ein Vierteljahrhundert vorher. 1773 dichtete bereits Bürger seine „Lenore“; 1778 gab er seine gesammelten Gedichte heraus. Im gleichen Jahre wurden Herbers „Stimmen der Völker in Liedern“ veröffentlicht, eine Gedichtsammlung, die wie kaum eine andere anregend auf den poetischen Schaffensdrang der Deutschen zu wirken begann.

Von den Gedichten dieser Klassiker bietet bereits der 1. Teil der „Epischen Dichtung“ eine Anzahl von Unterrichtsbeispielen, so daß ich mich hier im Ergänzungsbande verhältnismäßig kurz fassen kann.

Ich verweise auf:

Gottfried August Bürger: „Der wilde Jäger“ (S. 136). — Johann Gottfried Herder: „Herr Olof“ (S. 159). — Johann Wolfgang Goethe: „Der getreue Eckart“ (S. 140), „Hochzeitslied“ (S. 144), „Erlkönig“ (S. 161), „Legende vom Hufeisen“ (S. 169), „Johanna Sebus“ (S. 188), „Der Sänger“ (S. 236). — Friedrich Schiller: „Die Bürgschaft“ (S. 212), „Der Kampf mit dem Drachen“ (S. 217), „Die Kraniche des Ithkus“ (S. 223).

Auch was im 8. Abschnitt „Epische Dichtercharaktere“ über Goethe und Schiller (S. 98) sowie über Bürger (S. 102) gesagt wurde, kann als Ergänzung in Betracht kommen.

In diesem Buche möchte ich mich bei Behandlung der klassischen Epoche auf ein episches Gedicht Herbers beschränken, das den „Stimmen der Völker in Liedern“ entnommen ist, also nur als Nachdichtung oder Übersetzung gelten kann, jedoch als Typ der Ballade überhaupt betrachtet werden darf.

Johann Gottfried Herder: „Edward.“ (Schottisch.)

Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot?
Edward, Edward!

Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot
und gehst so traurig her? — O!

„O ich hab geschlagen meinen Geier tot,
Mutter, Mutter!

O ich hab geschlagen meinen Geier tot,
und keinen hab ich wie er — O!“

Deines Geiers Blut ist nicht so rot,
Edward, Edward!

Deines Geiers Blut ist nicht so rot,
mein Sohn, bekenn mir frei — O!

„O ich hab geschlagen mein Rotroß tot,
Mutter, Mutter!

O ich hab geschlagen mein Rotroß tot,
und's war so stolz und treu — O!“

Dein Roß war alt und hast's nicht not,
Edward, Edward!

Dein Roß war alt und hast's nicht not,
dich drückt ein anderer Schmerz — O!

„O ich hab geschlagen meinen Vater tot,
Mutter, Mutter!

O ich hab geschlagen meinen Vater tot,
und weh, weh ist mein Herz — O!“

Und was für Buße willst du nun tun?
Edward, Edward!

Und was für Buße willst du nun tun?
Mein Sohn, bekenn mir mehr — O!

„Auf Erden soll mein Fuß nicht ruhn,
Mutter, Mutter!

Auf Erden soll mein Fuß nicht ruhn,
will gehn fern übers Meer — O!“

Und was soll werden dein Hof und Hall?
Edward, Edward!

Und was soll werden dein Hof und Hall,
so herrlich sonst und schön — O!

„Ich laß es stehn, bis es sink und fall,
Mutter, Mutter!

Ich laß es stehn, bis es sink und fall,
mag nie es wiedersehn — O!“

Und was soll werden dein Weib und Kind?
Edward, Edward!

Und was soll werden dein Weib und Kind,
wann du gehst über Meer — O!

„Die Welt ist groß, laß sie betteln drin,
Mutter, Mutter!

Die Welt ist groß, laß sie betteln drin,
ich seh sie nimmermehr — O!“

Und was willst du lassen deiner Mutter teuer?
Edward, Edward!

Und was willst du lassen deiner Mutter teuer,
mein Sohn, das sage mir — O!

„Fluch will ich Euch lassen und höllisch Feur,
Mutter, Mutter!
Fluch will ich Euch lassen und höllisch Feur,
denn Ihr, — Ihr rietet's mir — O!“

„Für die Ballade“, schreibt Hans Benzmann, „ist jedenfalls die Edward-Ballade das, was König Lear für die Tragödie ist. In der Edward-Ballade ist alles, was für die Ballade an sich in Anspruch genommen wird, in vollkommener Weise Kunst, Organismus und Eigenleben geworden. Eine grauenhafte entsetzliche Tat aus dunklen mysteriösen Gründen des Hasses oder der Liebe vollzogen, — aufgeregte, sinnlose Leidenschaft, dahinter ein Spiel teuflischer Ränke und Intrigen oder ein sich endlich zur Tat aufbäumendes Rechtsgefühl — wer weiß es? Die furchtbare Tat ist geschehen — und sie veranlaßt keine Befreiung, keine Erlösung — nur dunkle Leere, erstarrtes Entsetzen, tote Verzweiflung nach dem Vatermord. Und diese entsetzliche Stimmung überfällt uns mit dem lapidaren Dialog zwischen Mutter und Sohn, plastisch sehen wir die Szene und auch die des Mordes und lauschen atemlos dem Bekenntnis, das sich in bannenden, vor Entsetzen stöhnenden Interjektionen Luft macht. . . . Man kann dieses Meisterwerk wohl die Ballade an sich nennen.“

Ich stimme diesen Ausführungen bei und nehme darum die schottische Edward-Ballade als den Typ der Ballade überhaupt hier auf. Ich bin mir dabei voll bewußt, daß es kein Gedicht für die Volksschule ist. Aber auf jener Stufe, auf der wir Goethes „Iphigenie“ unseren Schülern und Schülerinnen zu bieten wagen, auf jener Altersstufe, die sie für die Erfassung des Orest-Motivs reif genug erscheinen läßt, kann auch die Edward-Ballade geboten werden.

Der Inhalt dieser Ballade ist der Inhalt einer ganzen Tragödie, zusammengedrängt auf eine kurze Szene, zusammengefaßt in ein einziges Zwiegespräch, in einen eigenartig gestalteten Dialog zwischen Mutter und Sohn.

Auch die deutsche Volksballade von den „Mordeltern“ erzählt von einem graufigen Verwandtenmord. Welch eigenartige Kunst der Gestaltung aber unterscheidet diese aus den tiefsten Tiefen und Abgründen der menschlichen Natur aufquellende Schottenballade von jener holzschnittartigen Kunst der Deutschen!

Diese Edward-Ballade brodeln und gärt noch ganz in der Masse des Dionysischen — wenn wir einen ästhetischen Begriff Nietzsche's zur Kennzeichnung heranziehen wollen —, das Apollinische, das gestaltete Bild, blüht wohl auf und sprüht und leuchtet, um jedoch gleich darauf wieder ins Dunkel-Abgründige zu versinken.

Das ist dieser schottischen Ballade Eigenart, und es ist dem vermittelnden Lehrer darum nicht gestattet, sie bis ins einzelne zu erklären und zu zerklären.

Worin besteht aber dann bei dieser Ballade die eigentliche Kunst der Vermittlung?

Ich lernte die Edward-Ballade erst in späteren Jahren, als junger Mann, in einem Münchener Konzertsaal in der Vertonung durch Löwe kennen. Eugen Gura stand auf dem Podium, und der Eindruck, den sein düsteres Lied auf mich hervorrief, war ein gewaltiger. Wort und Melodie summten mir wochen- und monatelang durch Ohr und Herz, und heute noch fühle ich beim Lesen des Gedichts einen Wiederklang jener ersten elementaren Erregung.

Ist der Lehrer ein geschulter Balladensänger, so mag er die Ballade in ähnlicher Weise zur Darbietung bringen. Der immer wiederkehrende Refrain „Edward, Edward!“ „Mutter, Mutter!“ „O — O!“ erfordert ja geradezu die Vertonung.

Doch auch als Vortrag kann das Gedicht eine elementare Wirkung auslösen, wenn der Lehrer es versteht, durch völliges Einleben in die düstere Grundstimmung und in den Doppelcharakter der Personen das Monotone der Gestaltung zu überwinden und mit innerlichem, leidenschaftlich aufzuckendem Leben zu erfüllen!

Die Einstimmung kann für diese Altersstufe ein Gespräch über die menschliche Freiheit bringen, über das strittige Problem der Deterministen und Indeterministen. Von der menschlichen Gebundenheit an die dunklen Mächte des Naturhaften, von der Stimme des Blutes, von Suggestion und Autosuggestion werden wir sprechen, und als Illustration dieser dionysischen Seite der Menschennatur könnte die alte Schottenballade zum Vortrag gebracht werden.

Eine Art Beichte stellt sie dar: Die dunkle Tat, der Vaternord, ist bereits geschehen. Nur der eine weiß darum — der Mörder — der Sohn des Erschlagenen. Aber er ist nicht der einzige Täter. Er ist nur der Geschobene, der Gedrängte. Nicht im vollen Bewußtsein hat er die Tat vollführt, sondern in einer Art Hypnose, aus dunklem Drang heraus, unter dem Einfluß der Anstifterin, unter dem Einfluß der eigenen Mutter. Warum? — Das bringt die Ballade nicht zum Ausdruck — und kein Gegenwarts Mensch, auch kein deutscher Pädagoge, hat das Recht, den Untersuchungsrichter zu spielen und die Tat juristisch klarzulegen und sachgemäß oder sachtechnisch zu erledigen.

Soweit eine „Klärung“ erfolgen könnte, dürfte sie sich nur auf die Dichtung selbst beziehen. Über drei Stufen führt uns der Dichter zum eigentlichen Höhepunkt, zur letzten Zeile der Ballade:

1. Das Geständnis muß nach und nach erpreßt werden: Das blutige Schwert veranlaßt die Fragen der Mutter. Die Fragerin ahnt die Tat; aber sie möchte Gewißheit haben. Die Ausreden vom Tode des Geiers und vom Tode des Rosses läßt sie nicht gelten. Leicht fällt es ihr, sie zu entkräften. An den Tod ihres Gatten aber glaubt sie — weil sie den Mord erhoffte und erwartete.

2. Die Buße: Der Mörder geht übers Meer. Hof und Hall des stolzen Edelings mögen zerfallen. Weib und Kind mögen betteln gehn. — Was kümmert's den von den Rachegeistern Geheßten? Aber die Mutter — was verbleibt ihr?

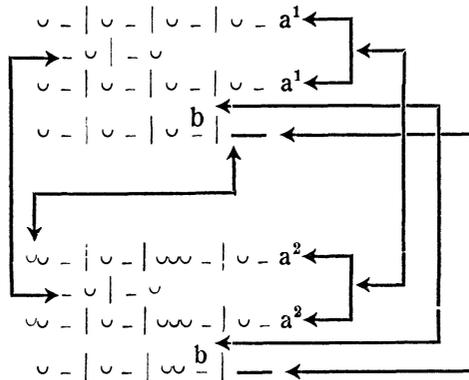
3. Der Fluch — des Mörders Fluch, des Sohnes Fluch, er wird der Mutter zuteil; „denn Ihr, Ihr rietet's mir — O!“ Erst am Schlusse, erst in der letzten Strophe erfahren wir das Furchtbare, das Furchtbarste der ganzen Dichtung.

Und nun lesen wir unwillkürlich das Gedicht zum zweitenmal; denn nun, nachdem wir selbst Wissende geworden sind, nun erscheint uns die alte Schottenballade in neuer, furchtbarer Beleuchtung. Wie ein bengalischer Schein zuckt es von der Schlußzeile her rückwärts über das ganze Gedicht.

Das Gedicht zeigt strophische Gliederung; doch sind die einzelnen Stro-

phen von einer Gleichmäßigkeit, die auf den ersten Blick hin einförmig wirken könnte, bei näherem Zusehen jedoch eine Fülle von eigenartigem Leben offenbart.

Die äußere Gleichmäßigkeit aber — die Frage der ersten Strophenhälfte mit ihrem immer wiederkehrenden „Edward, Edward!“ und die Antwort der zweiten Strophenhälfte mit der Wiederholung des Rufes „Mutter, Mutter!“, dazu das am Ende jeder Strophenhälfte hervorgepreßte oder gestöhnte „O!“ — bindet nicht nur die einzelnen Strophenhälften, sondern auch die einzelnen Strophen so innig und fest aneinander, daß das Ganze wie ein unlösbarer, in sich selbst verschmolzener Guß erscheint, aus dem keine Silbe sich mehr abtrennen läßt, ohne den Eindruck des Vollkommenen und Organischen zu stören. Man suche sich nur einmal den Bau einer einzelnen Strophe mit den gebräuchlichen Darstellungsformen der Poetik zu verbildlichen, und man wird meine Behauptung bestätigt finden. Ich nehme die erste Strophe als Unterlage; doch würde jede der sechs anderen sich ebensogut eignen:



Auch die Zweigliederung der Ballade in Tat und Sühne oder in Geständnis und Buße findet ihren formalen Ausdruck in den gleichmäßigen Anfangsworten der 1., 2. und 3. Strophe einerseits und der 4., 5., 6. und 7. Strophe andererseits.

Was dieser formalen Gebundenheit den hohen künstlerischen Wert verleiht, das ist der Umstand, daß sie Ausdruck ist, Ausdruck für die in der Ballade gekennzeichnete seelische Gebundenheit der Menschen und ihrer Zeit.

Nur am Schlusse des Gedichts, nur dort, wo der Sohn die eigene Mutter verflucht, da löst er sich aus dem starren Zwang, da befreit er sich von der dunklen Macht, die ihn bisher im Bann hielt und zum Bösen zwang. Da zerbricht der Dichter aber auch die starre rhythmische gleichmäßige Form. Aus der ersten und dritten Zeile der zweiten Strophenhälfte

- oder $\infty - | \cup - | \infty - | \cup -$ (1. u. 3. Strophe)
- oder $\infty - | \cup - | \infty - | \cup -$ (2. Strophe)
- oder $\cup - | \cup - | \cup - \cup -$ (4. Strophe)
- oder $\cup - | \cup - | \infty - | \cup -$ (5. u. 6. Strophe)

wird plötzlich in der 7. Strophe etwas durchaus Neues, grundsätzlich Abweichendes von der seitherigen übermächtigen Norm:

„Fluch will ich Euch lassen und höllisch' Feur!“

In diesem neuen Rhythmus — mehr als in dem Begriffsgehalt der Worte! — liegt eine Art gefühlsmäßiger Lösung: der menschliche Wille zerreißt den uralten Naturzwang, um sich durchzuringen zu einem neuen freieren Leben.

Möge es der armen gequälten, schuldbeladenen Menschenseele, deren Fluch wie ein Aufschrei der geistigen Natur gegen die Macht der erdgebundenen verhallt, gelingen, sich zu neuer, reinigender Tat zu erheben! Mit diesem Wunsch, menschlichem Mitgefühl entsprungen, können wir auch in der Klasse Abschied nehmen von der Edward-Ballade. Die innere Auseinandersetzung mit dem Stoff dieses Gedichts muß ja doch der stillen Arbeit des einsamen Einzelnen überlassen bleiben, wie ja auch der schottische Edeling einsam und frei werden mußte, um mit sich selbst ins reine zu kommen.

3. Romantiker.

In Achim von Arnim und in Clemens Brentano erreichte das epische Gedicht der Romantiker seinen Höhepunkt. Gern hätte ich wenigstens von einem dieser Dichter eine Ballade — am liebsten eine Legende von Brentano — ausgewählt und an dieser Stelle der Betrachtung unterzogen. Doch muß ich des Raummangels wegen darauf verzichten. Auch die Gebrüder Schlegel, Ludwig Tieck, Baron de la Motte Fouqué, die Gündertode, Karl Friedrich Gottlob Wegel mit ihren Romanzen und Balladen, die wir da und dort in unseren Lesebüchern vorfinden, müssen aus schon genanntem Grunde unberücksichtigt bleiben.

Desgleichen Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis, und Joseph Freiherr von Eichendorff, obgleich ich gerade die Werke dieser beiden Dichter unserer deutschen Jugend nicht vorenthalten wissen möchte. Da jedoch Novalis und Eichendorff für die lyrische Dichtung größere Bedeutung als für die epische besitzen, so glaube ich in diesem Buche auch von ihnen absehen zu dürfen, ohne mich einer schweren Unterlassungssünde schuldig zu machen.

Ein Stück Romantik klingt durchs ganze 19. Jahrhundert hindurch, in den Liedern der Schwaben und Oesterreicher wie in den Balladen eines Strachwitz und eines Münchhausen bis herauf in die lebendige Gegenwart mit ihrer Sehnsucht nach seelischem Neuland. Mit Recht dürfen wir darum hoffen, daß der romantische Geist selbst innerhalb der folgenden Dichterguppen uns noch öfter entgetreten und seine pädagogische Würdigung finden wird, wenn wir auch darauf verzichten müssen, hier an dieser Stelle einen seiner Väter ausführlicher zu Worte kommen zu lassen.

4. Freiheitsdichter.

Von größerer pädagogischer Bedeutung als die Dichter der zuletzt erwähnten Gruppe sind die Dichter der Napoleonischen Freiheitskriege. Wir haben den Schöpfungen eines Arnöt, eines Körner, eines Schenkendorf nichts Gleichwertiges aus der späteren Zeit an die Seite zu stellen. Keiner der folgenden Kriege — weder der von 1866, noch der von 1870/71, noch der Weltkrieg 1914—18 — verließ der deutschen Poesie jenen gewaltigen Schwung, jene lodernde Begeisterung, jene eherner Entschlossenheit, wie sie uns aus den Dichtungen der Genannten entgegentritt und wie sie nur die Erlösungssehnsucht und der Befreiungskrieg unter jahrzehntelangem Druck erzeugen konnten. In seinem Buch über „die deutsche Dichtung der Gegen-

wart — die Jüngsten“ — schreibt Adolf Bartels bei Wertung der literarischen Weltkriegserzeugnisse: „Wenn man auf die elementare Mächtigkeit, mit der das Gefühl zum Ausdruck gekommen ist, sieht — und die entscheidet doch —, dann steht die Dichtung der Freiheitskriege entschieden viel höher als die des Weltkriegs. Für mich wiegt Ernst Moriz Arndt allein die gesamte Weltkriegsliteratur auf.“

Das Urteil mag nur subjektive Geltung besitzen; wahr bleibt trotzdem, daß die unmittelbare Wirkung der Poesie auf die kriegerische Tat zu Arndts und Körners Zeiten gewaltiger war als in den Jahren 1914—18.

Auch Rückert mit seinen „Geharnischten Sonetten“ oder mit einem seiner Gedichte aus der Franzosenzeit könnte mit einbezogen werden; doch muß ich Raum mangels wegen auch hier darauf verzichten, einen der Freiheitsdichter in einem seiner Kriegslieder der pädagogischen Betrachtung zu unterziehen. Eine Entschuldigung für den Verzicht könnte allenfalls der Umstand bieten daß die meisten Gedichte aus den Befreiungskämpfen Iyrischer Natur sind und darum zweckmäßiger in Wilhelm Pipers Buch über „Die Iyrische Dichtung“ ihre pädagogische Würdigung finden.

II. Balladendichter des neunzehnten Jahrhunderts. — Von Uhland bis Liliencron.

Die für uns in Frage kommenden Dichter des 19. Jahrhunderts, vom schwäbischen Dichterkreis ausgehend bis herauf zum beginnenden Naturalismus, gruppieren wir nach Volksstämmen, weil in der Tat der völkische Charakter, ja sogar die Landschaft oder das eigenartige Leben bestimmter Städte richtunggebend auf das dichterische Schaffen einzuwirken pflegen. Nicht umsonst spricht man vom liederreichen Schwaben und vom ernstesten Norden, vom lustigen Wiener — vor dem Weltkrieg! — und vom gemüthlichen Münchener — vor dem roten Jahr der Räteregierung!

In einer Zeit, da das deutsche Volk noch nicht zur politischen Einheit zusammengeschlossen war — ganz sind wir's ja auch heute noch nicht! — machte sich dieser Stammesgegensatz auch innerhalb der deutschen Dichtung stärker geltend als im 20. Jahrhundert.

Dabei bleibe ich mir voll bewußt, daß sich derartige Gruppierungen nicht ganz ohne Zwang durchführen lassen und daß innerhalb der einzelnen Gruppen die starken persönlichen Gegensätze immer wieder in Erscheinung treten werden. Auch die durchgreifend typischen Kontraste, wie sie Schiller mit den Ausdrücken „naiv“ und „sentimentalisch“, andere mit den Begriffen „objektiv“ und „subjektiv“ zu kennzeichnen suchten, werden wir immer wieder — auch innerhalb der einzelnen Stämme — nachweisen können. Desgleichen den Gegensatz zwischen einem mehr naturhaft emporquellenden und einem mehr gedanklich orientierten Schaffen, wie wir ihn bereits bei Goethe und Schiller bemerken konnten. Mag nun bei einem Dichter mehr das Dionysische, bei einem anderen das Apollinische überwiegen, im Grunde bleiben sie doch Kinder der Erde, der ihre Voreltern entstammten.

I. Schwaben.

Zum sogenannten „Schwäbischen Dichterkreis“ zählen unsere Literaturhistoriker eine Anzahl Dichter, die in Ludwig Uhland nicht nur den Landsmann, sondern zugleich den großen Führer sehen. Als die hervorragendsten Vertreter dieser Gruppe werden neben Ludwig Uhland Gustav Schwab, Justinus Kerner und Eduard Mö-

rife bezeichnet. Auch Gustav Pfizer, Wilhelm Hauff, Friedrich Theodor Vischer, Alexander Graf von Württemberg, Wilhelm Zimmermann, Joh. Georg Sischer, Karl Ludwig Pfau, Karl Gerok können wir dieser Gruppe zugesellen.

Was eben betont wurde, das sehen wir hier bestätigt. Neben dem klaren, lichten Umland der düstere Kerner, neben dem nüchternen Schwab der feinsinnige Mörike — und doch ist ihnen allen gemeinsam das Süddeutsche-Heimatliche, die Vorliebe für alte, volkstümliche Sagenstoffe und das Unverfälschte, Geradlinige, Ehrliche ihrer moralischen Grundstimmung. Dieser Art entspricht die klare, durchsichtige, ungekünstelte Form der Gestaltung und eine gesunde Realistik, die sie von den eigentlichen Romantikern wesentlich unterscheidet.

Über Umland, Mörike und Kerner brachte bereits der Abschnitt „Epiſche Dichtercharaktere“ (1. Teil, S. 103 und 106) eine individuell gehaltene Kennzeichnung.

Ludwig Umland ist zudem im 1. Bd. der „Epiſchen Dichtung“ mit einer Reihe von Unterrichtsbeispielen vertreten, so daß ich mich hier mit dem Hinweis begnügen kann: „Graf Richard Ohnesucht“ (S. 151), „Des Sängers Fluch“ (S. 241), „Tail-lefer“ (S. 246), „Die Rache“ (S. 252).

Hier sollen zur Ergänzung Kerner und Mörike mit je einem Gedicht zu Worte kommen.

Justinus Kerner: „Das treue Roß.“

Graf Turned kam nach hartem Strauß
bei Nacht wohl vor ein Gotteshaus.

Das Haus, das lag im Walde tief,
in seiner Gruft ein König schlief.

Hier auszuruhen gedenkt der Graf,
er weiß nicht, daß ein Pfeil ihn traf.

Der Graf steigt ab vom weißen Roß:
„Gras, bis ich wiederkomm, im Moos!“

Auf fährt das Tor im dumpfen Schall,
dann schweigt es in der weiten Hall.

Der Graf tappt hin an kalter Wand,
bald einen alten Sarg er fand.

„Der müde Leib soll rasten hier;
versteinert Holz, brichst nicht mit mir.“

Der Graf sich legt, so lang er war,
wohl auf dieselbe Totenbahr.

Die Sonn kam über Berge rot,
der Graf kam nicht, der Graf war tot.

Seitdem verstrich manch hundert Jahr,
sein hartt das Roß noch immerdar.

Vorm Gotteshaus steht noch ein Stein,
dran graßt das Roß im Mondenschein.

Ein echter Kerner! — Todeswund, sterbensmüde, Gruft, Sarg, Totenbahre, Mondnacht, Waldkapelle — etwas Mystisches, Geheimnisvolles, Wunderbares, kaum Glaubliches liegt über dem ganzen Geschehen ausgebreitet. Im ersten Band der „Epiſchen Dichtung“ nannte ich Kerner den „Mann mit der grauen Brille“ (S. 106). Auch aus diesem Gedicht schaut er uns als solcher entgegen.

Unsere Jugend aber liebt ihn vielleicht gerade deshalb. Sie hat es gern, wenn ihr zuweilen beim Anhören einer Gespenstergeschichte ein Schauer über den Rücken läuft. Und wenn wir verkünden: „Von einem Grafen sollt Ihr hören, der sich selbst in den Sarg gelegt hat!“, so ist ihr Interesse sofort wach für das zu Erwartende.

Wie das gekommen sein mag, dürfen sie vorerst erörtern: Vielleicht hat er sich schon zu Lebzeiten seinen Sarg machen lassen. Es gibt auch solche Menschen. (Joseph von Arimathäa.) Vielleicht ist er alt und krank gewesen; da hat er sich in seinen Sarg gelegt, um darin zu sterben.

„Nein, die Geschichte hat sich doch ein wenig anders zugetragen. Merkt auf, dann sollt Ihr es erfahren!“

Der Inhalt der Ballade ist nicht schwer zu erfassen: Der harte Strauß — der blutige Kampf — ist vorüber. Der Graf ist verwundet. Ein Pfeil hat ihn getroffen. Aber er weiß nichts davon. Ist das möglich? — Die Nacht bricht herein. Der Weg führt durch einen Wald. Vor einer Kapelle steigt der vom Blutverlust Geschwächte vom Roß. Er hat noch die Kraft, das Tor aufzu stoßen — oder fährt es von selber auf? Schon beginnen sich seine Sinne zu verwirren. An kalter Wand „tappt“ der Wunde hin, bis die Hand einen Ruhepunkt findet. Ist's Holz? Ist's Stein? — Ist's der Sarkophag des toten Königs? — Einerlei, es ist ein Platz zum Ruhen, und der Gepanzerte legt sich „auf dieselbe Totenbahn“.

Draußen „im Moos“ graßt sein weißes Roß. Es soll ja warten, bis sein Herr wiederkommt; aber der Graf kommt nicht mehr. Er hat nicht mehr die Kraft, sich zu erheben. Er stirbt in seiner Rüstung, in seinem Steingrab. So hat man ihn später gefunden, nachdem er schon lange tot war. Wie die in Stein oder Erz ausgehauenen Ritter auf den alten Sargdeckeln der ritterlichen Gruft, lang ausgestreckt, mit auf der Brust gefalteten Händen, so lag Graf Turned auf seiner Bahre, die er sich selbst ausgesucht hatte.

Und das weiße Roß? Ist es auch gestorben? Nein; denn wahre Treue stirbt nicht. Sie dauert aus, und ob „manch hundert Jahr“ verstrich, „sein harrt das Roß noch immerdar“. Doch nur im Mondlicht kannst du's schauen. Dort, wo der weiße Stein vor dem Gotteshaus steht. Wer da bei Mondschein vorübergeht, der kann das weiße Roß erblicken, das „treue Roß“, das Roß Treue, das auf die Wiederkehr des toten Grafen wartet — so meldet die alte Sage, und sie verkündet Wahres; denn wahre Treue stirbt nicht.

Dieser Gedanke hat etwas Tröstendes, Versöhnendes an sich. Das Müde, Monotone, das auch der abwechslungslose Rhythmus zeigt und das verstärkt wird durch Wiederholungen wie

„Die Sonne	kam	über Berge rot,
der Graf	kam	nicht, der Graf war tot —“

es wird überwunden durch diesen lebenbejahenden Gedanken an die nimmer sterbende Treue. Der Dichter legt besonderen Nachdruck darauf, daß wir diesen Gedanken herauslesen. Er nennt sein Gedicht nicht „Der sterbende Graf“; er nennt es „Das treue Roß“. Auch dies ist Kerners Art: bei aller Vorliebe für Tod und Verwesung, für Spuk und Geister doch auch die Freude am Herz erhebenden und Dauernden.

Wie verschieden einzelne Dichter einen ähnlichen Stoff zu gestalten pflegen, das würde unseren Schülern besonders klar zum Bewußtsein kommen, wenn Uhlands „Graf Richard Ohnesucht“ (vgl. 1. Teil S. 151) zum Vergleich herangezogen werden könnte:

Beide Grafen kommen in der Nacht mit ihrem Roß vor ein einsames Gotteshaus. Beide lassen ihr treues Tier vor der Pforte und treten ein, der eine — Graf Richard — um zu beten, der andere — Graf Turned — um zu rasten. Jener kerngesund, dieser sterbenskrank. Beide finden in der Kapelle eine Totenbahn, der eine mit einem lebendigen Leichnam, der andere mit

einem toten König. Uhlands Ritter schreitet mit hartem Schritt an der Bahre vorüber. Kerners Graf „tappt“ an der kalten Wand entlang, wie magnetisch angezogen von dem seiner harrenden Sarg. Uhlands Toter wird lebendig, um von des Grafen Hand einen ordnungsmäßigen Tod zu finden; Kerners lebendiger Graf legt sich nieder, um nimmer wieder aufzustehen. Bei Uhland reißt sich der Graf aus mystischem Bann durch eine frische Mannestat zurück ins Leben; bei Kerner kommt der Held aus männlichem Strauß und versinkt in mystischen Bann.

Und doch trotz aller Verschiedenheit das Bekenntnis zur Treue. Bei Uhland des Grafen Treue sogar zum toten Gegenstand, zum ritterlichen Handschuh — „er läßt sie nicht“ —, bei Kerner die Treue des Schlachtrosses zum toten Herrn. Hier wie dort eine Moral, kraftvoll und männlich oder weich und verträumt, die im Grunde genommen dieselbe ist, auch wenn sie in durchaus verschiedener Art ist; offenbart wie bei den zwei Schwabendichtern Uhland und Kerner.

Eduard Mörike: „Schön Rohtraut.“

Wie heißt König Ringangs Töchterlein?
Rohtraut, Schön-Rohtraut.

Was tut sie denn den ganzen Tag,
daß sie wohl nicht spinnen und nähen mag?
Tut fischen und jagen.

O daß ich doch ihr Jäger wär!
Fischen und Jagen freute mich sehr. —
Schweig stille, mein Herze!

Und über eine kleine Weil,
Rohtraut, Schön-Rohtraut,
so dient der Knab auf Ringangs Schloß
in Jägertracht und hat ein Roß,
mit Rohtraut zu jagen.

O daß ich doch ein Königssohn wär!
Rohtraut, Schön-Rohtraut lieb ich so sehr. —
Schweig stille, mein Herze!

Einsmals sie ruhten am Eichenbaum,
da lacht Schön-Rohtraut:

„Was siehst mich an so wunniglich?
Wenn du das Herz hast, küsse mich!“
Ach, erschraf der Knabe!

Doch denkt er: mir ist's vergunnt,
und küsst Schön-Rohtraut auf den Mund.
Schweig stille, mein Herze!

Darauf sie ritten schweigend heim,
Rohtraut, Schön-Rohtraut;
es jauchzt der Knab in seinem Sinn:
und würdest du heute Kaiserin,
mich sollt's nicht kränken:

Ihr tausend Blätter im Walde, wißt!
ich hab Schön-Rohtrauts Mund geküßt —
schweig stille, mein Herze!

Kein Gedicht für die Volksschule! Wohl aber geeignet für höhere Schulen, auch für unsere Fortbildungsschulen, kurzum für jene Altersstufe, da der „Knab“ daselbe erlebt oder doch erleben könnte wie jener „auf Ringangs Schloß“.

Königstöchterlein, wie Schön-Rohtraut eines war, gibt's ja auch noch heutzutage und wird es immer wieder geben, auch wenn alle wirklichen Könige ausgestorben wären; denn Jungfräulein, die nicht spinnen und nähen mögen, die lieber „den ganzen Tag“ „fischen und jagen“ wollen, die sterben nicht aus. Und auch jene Knaben werden immer lebendig sein, denen gerade solche Königstöchterlein begehrenswert erscheinen und welche die werktätlich schaffenden Mädchen um jener anderen willen übersehen. Vielleicht steckt sogar in jedem deutschen Jüngling etwas von dem Jägerburschen des Königs Ringang, und darum müßte auch jeder deutsche Jüngling dieses Gedicht wenigstens innerlich erleben können — in all seiner Innigkeit und Zartheit.

Schön-Rohtraut ist bereits mehrfach vertont und wird in den höheren Schulen mit Vorliebe gesungen. In diesem Falle wäre auch ein Eingehen

auf den Text geboten. Das gäbe die erwünschte Gelegenheit zur Behandlung des Gedichts.

In vergangenen Jahrzehnten befolgte man den Grundsatz, in der Schule das Thema „Liebe“ möglichst unberührt zu lassen. Nachdem wir uns jedoch entschlossen haben, Dramen von Schiller und Goethe, von Kleist und Grillparzer, von Hebbel, Hauptmann usw. als Klassenlektüre heranzuziehen, Stoff also, die das Verhältnis der beiden Geschlechter oft als bewegende Kraft in den Mittelpunkt der Handlung rücken, wird auch Mörifes „Schön-Rohtraut“ nicht grundsätzlich verbannt werden können.

Es ist trotz des starken lyrischen Einschlags, trotz seiner Verwandtschaft mit dem deutschen Volkslied ein episches Gedicht; denn es erzählt von einem Geschehen, von einer Handlung. Es bringt nicht nur Bilder, Gefühle und Stimmungen. Der Knabe liebt König Ringangs Töchterlein; aber er ist zu schüchtern, ihr seine Liebe zu gestehen. „Die Sterne, die begehrt man nicht; man freut sich ihrer Pracht.“ Er hätte ja auch gar keine Gelegenheit, ihr nahe zu kommen. Unten im Dorf ist er aufgewachsen. Wohl ist er der schönste und stärkste unter allen Jungburschen. Jedes Mädchen im Dorfe würde ihn nehmen. Aber seit er Schön-Rohtraut gesehen, wie sie an der Spitze ihres Jagdzugs durch die Dorfstraße sprengte hinaus zur Reiherbeize, seit jener Stunde denkt er nur noch an sie. Sie ist anders wie die Schönen des Dorfes, die Spinnen und nähen müssen. Sie „tut fischen und jagen“ „den ganzen Tag“.

Darum, nur darum ist auch des Knaben Sinn plötzlich auf die Jagd gerichtet; denn was sie liebt, das liebt auch er. Was ihr gefällt, das muß auch er erlernen, damit er ihr gefallen kann. Nun will er auf einmal Jäger werden. Warum? — das sagt er nicht. Das weiß nur sein Herz — und das zwingt er zum Schweigen: „Schweig stille, mein Herz!“

Und er erreicht, was er will: er wird ein Jägersmann und reitet an Schön-Rohtrauts Seite, wann es zum Fischen und Jagen geht. Er hat erreicht, was er will — und hat es doch nicht. Denn das Menschenherz ist ein eigen Ding. Es gibt sich nicht zufrieden. — Der Faustgedanke Goethes, den auch Rückert in seinem „Büblein, das überall hat mitgenommen sein wollen“, zum Beweggrund der Handlung wählte, er klingt auch durch Mörifes „Schön-Rohtraut“.

Der junge Jägersmann möchte mehr als fischen und jagen. Ja, was will er denn noch? — „Rohtraut, Schön-Rohtraut!“ Aber seine Augen sind helllichtiger geworden. Der Dienst am Hofe hat ihn gelehrt, daß ein Niedriggeborener nicht um des Königs Tochter freien darf. „O daß ich doch ein Königssohn wär!“ Mit heißen Flammen durchlobert ihn die junge Liebe. Aber er weiß: sein Wünschen und Sehnen bleibt ungestillt, und mit aller Kraft zwingt er sein Herz zum Verzicht: „Schweig stille, mein Herz!“

König Ringangs Töchterlein aber ist nicht wie er. Nicht so bescheiden und „stille“, nicht so zum Verzicht erzogen und bereit. Was ihr Herz will, das muß ihm auch gewährt werden. Und eines Tages kommt die Stunde. Die wilde Jagd hat die Jägerin immer tiefer in den Wald geführt. Nur ihr Treuester konnte zuletzt noch folgen. Die anderen sind weit hinter ihr zurückgeblieben. Und nun ruhen sie beide „am Eichenbaum“. Allein! Und des

Knaben Augen verraten, was sein Mund bisher verschwiegen hat. Er, der Starke, der dumpe, er würde auch fernerhin schweigen, und weil sie weiß, daß er schweigen und verschweigen kann, spricht sie das erlösende Wort: „Wenn du das Herz hast, küsse mich!“ — „Ach, erschraf der Knabe!“ Nun ist's gesagt, was er selbst nie geoffenbart hätte. Nun geht's um seine männlichen Grundzüge. Aber Schön-Rohtraut ist klug. Sie kennt ihren braven Weidgesellen. Sie wendet sich an seinen männlichen Mut: „Wenn du das Herz hast, . . .“

Er sollte kein Herz haben! Er, der bisher sein heißes, wildes Herz mit aller Kraft niederzwingen mußte! Sie soll, sie darf ihn nicht feige schelten, sie, für die er mit tausend Freuden das Leben lassen könnte, wenn sie es fordern oder nur wünschen würde.

Da fallen alle Bedenken, und mit beiden Händen packt er sein plötzliches Glück: „Da denkst er: mir ist's vergunnt . . .“

Nun hat er, was sein Herz begehrte; aber nun heißt es doppelt schweigsam sein, wenn nicht namenloses Unglück über ihn und über — sie hereinbrechen soll: „Schweig stille, mein Herze!“

Was willst du noch mehr? Das höchste Erdenglück, dir ist's zuteil geworden. Glück macht laut; doch höchstes Glück macht stumm. „Das höchste Glück hat keine Lieder . . .“

Schweigend reiten sie heim. Doch tief innen in der Brust, da jauchzt und jubelt es. Er weiß: er wird sie nie ganz besitzen können — er ist ja kein Königssohn und wird niemals einer werden — doch er hat Schön-Rohtrauts Mund geküßt — zum erstenmal geküßt — „und würdest du heute Kaiserin, mich sollt's nicht kränken“ — ich war doch der Erste, der deinen Mund küssen durfte.

Keinem Menschen darf er's verraten; nur den tausend Blättern im Walde, die schweigen können wie er, die dürfen es wissen; denn geteilte Lust ist doppelte Lust, und tausendfach wär seine eigene, wenn sie überhaupt eine Steigerung zuließe — „schweig stille, mein Herze!“

Was uns Mörikes „Schön-Rohtraut“ so wert macht, das ist das Deutsche darin. Es ist ein deutsches Liebesgedicht. So zaghaft schüchtern, so still und verschwiegen bei aller tiefgründenden Leidenschaft kann nur der deutsche Jüngling lieben. Parzival, der reine Tor — er reitet mit Schön-Rohtraut zum Fischen und Jagen.

Dazu der liebliche Gegensatz: König Ringangs Töchterlein! Ihr neckisches Spiel unterm Eichenbaum.

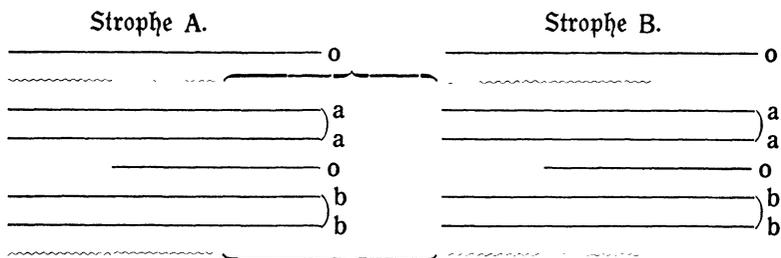
Und endlich beider Glück und des Knaben himmelhochjauchzender — stummer Jubel! Und das dahinter lauernde „Zu-Tode-betrübt“. Denn auch dieses Melancholische liegt für den Wissenden in Mörikes Versen eingeschlossen: „Schweig stille, mein Herze!“ Es werden Stunden folgen, da dies sonnige Liebesglück von dunklen Schatten überdeckt wird. Es werden Tage kommen, da du nicht mehr trogen kannst: „Und würdest du heute Kaiserin . . .“ So sonnig das Gedicht endet, für den Wissenden endet es tragisch. Auch dieser Kontrast ist ein Teil seiner Schönheit; denn wir verzeihen den zwei Liebenden alles — um der künftigen Tragik willen; wir wissen, ihre Herzen müssen

teuer bezahlen, was sie sich gewollt oder gezwungen an Wonne vorausgenommen haben.

Das alles läßt sich mit Schülern logisch schwer entwickeln. Es läßt sich nur erfühlen, erschauen — erschauern, innerlich nachleben. Vor allem durch die Art, wie es zum Vortrag gebracht wird — als Deklamation oder als Lied.

Diese Romanze — oder Ballade? — ist durchaus eigenartig in der Form. Weder Uhland noch Kerner oder gar Schwab pflegten in solcher Form zu gestalten. Mörkes Art ist freier, subjektiver. Es liegt mehr Unausgesprochenes zwischen, es träumt mehr Erahntes hinter den Zeilen. Die Verszeilen erscheinen bei ihrer teilweisen Reimlosigkeit, durch den Wechsel der leichtbetonten Silben, durch das Einfügen plötzlicher Cäsuren oder Pausen gelockelter, individueller. Sie tänzeln dahin wie das Kößlein Schön-Rothtrauts. Sie sprechen zusammen wie das klopfende Herz des verliebten Knaben.

Und doch sind die einzelnen Strophen bewußt und kunstvoll ineinander verschlungen durch Reim und Rhythmus. Wir brauchen ja nur das Schema zweier Strophen einander gegenüberzustellen, um ihre gleichgeartete Struktur auf den ersten Blick zu erkennen:



Wunderbar melodisch und feinsinnig binden hier die 2. Strophenzeile „Rothtraut, Schön-Rothtraut“ und die 8. Strophenzeile „Schweig stille, mein Herz!“ nicht nur formell, sondern auch inhaltlich die einzelnen Strophen aneinander. „Schön-Rothtraut“ — ihr Bild steht immerdar vor ihm, und immerdar hat er sein Herz zu besänftigen, daß es das süße Geheimnis nicht verrät und daß es sich bescheidet mit seinem himmelstürmenden Drang. Der Refrain ist nicht nur Form, er ist im besten Sinne Ausdruck geworden, Ausdruck für die tiefe, verhaltene Leidenschaft, die immer wieder ans Licht drängt und immer wieder niedergezwungen werden muß, bis sie am Schluß des Gedichtes im Übermaß des Glücks versinkt: „Schweig stille, mein Herz!“

Doch wie gesagt: dies alles — auch die rhythmischen Unregelmäßigkeiten (1. Str. 6. Zl., 2. Str. 6. Zl., 3. Str. 4. u. 5. Zl.) — es läßt sich nicht durch verstandesmäßige Erläuterung, sondern nur durch hörbare Ausdrucksmittel, durch den Gefühlston der menschlichen Stimme, immer wieder neu zum Leben erwecken.

2. Österreicher.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat auch Österreich eine Reihe von Dichtern erzeugt, die gleich den Schwaben die Ballade pflegten und auch sonst —

in ihrer Vorliebe für Volkstümliches und Heimatliches sowie durch den Iyrisch-roman-tischen Einschlag — eine poetische Verwandtschaft zum schwäbischen Dichterkreis be-funden.

Als der eigenartigste und begabteste darf wohl Nikolaus Lenau gelten (vgl. 1. Teil, S. 106), der gleich Goethe und Mörike das naturhaft Quellende, das aus der Tiefe des Gemüts unmittelbar Aufsteigende in seinen Dichtungen zu gestalten sucht, während andere österreichische Dichter, wie Karl Egon Ritter von Ebert, Ana-stasius Grün (Pseudonym für Alexander Graf von Auersperg), Johann Nepomuk Vogl, Johann Gabriel Seidl, Karl Beck, Alfred Meißner mehr an Uhlands klare, leichte Art erinnern. Auch Robert Hamerling, Moriz Hartmann, Ludwig August Frankl, Joseph Christian Freiherr von Zedlitz, Karl Gottfried von Leitner, sowie die Drama-tiker Franz Grillparzer, Friedrich Halm und Eduard von Bauernfeld haben Bal-laden hinterlassen. Doch begnüge ich mich damit, nachdem bereits der 1. Teil der „Epi-schen Dichtung“ Lenaus „Postillon“ als Unterrichtsbeispiel brachte (S. 233), nur von zwei bekannten österreichischen Balladendichtern je ein Beispiel zu bieten: von Vogl, dem sogenannten Vater der österreichischen Ballade, und von Grün, dem „Wiener Poeten“, der gleich Uhland und Vischer Mitglied des Frankfurter Parlaments und politischer Dichter, Prophet und Apostel der Freiheit war.

Die jüngeren österreichischen Dichter Ferdinand von Saar, Oskar Wiener, O. Kern-stock, Heinrich Lersch, sowie die Dichterin Ada Christen sollen erst bei Behandlung des 20. Jahrhunderts (im 3. Teil der „Epi-schen Dichtung“) berücksichtigt werden.

Johann Nepomuk Vogl: „Das Erkennen.“

Ein Wanderbursch mit dem Stab in der Hand
kommt wieder heim aus dem fernen Land.
Sein Haar ist bestäubt, sein Antlitz verbrannt;
von wem wird der Bursch wohl zuerst erkannt?
So tritt er ins Städtchen durchs alte Tor,
am Schlagbaum lehnt just der Zöllner davor.
Der Zöllner, der war ihm ein lieber Freund,
oft hatte der Becher die beiden vereint.
Doch sieh, Freund Zollmann erkennt ihn nicht,
zu sehr hat die Sonn' ihm verbrannt das Gesicht.
Und weiter wandert nach kurzem Gruß
der Bursche und schüttelt den Staub vom Fuß.
Da schaut aus dem Fenster sein Schächel fromm:
„Du blühende Jungfrau, viel schönen Willkomm!“
Doch sieh, auch das Mägdlein erkennt ihn nicht,
zu sehr hat die Sonn' ihm verbrannt das Gesicht.
Und weiter geht er die Straß entlang,
ein Tränlein ihm hängt an der braunen Wang.
Da wankt von dem Kirchsteig sein Mütterchen her.
„Gott grüß Euch!“ so spricht er und sonst nichts mehr.
Doch sieh, das Mütterlein schluchzet voll Luft:
„Mein Sohn!“ und jinkt an des Burschen Brust.
Wie sehr auch die Sonne sein Antlitz verbrannt,
das Mutteraug' hat ihn doch gleich erkannt.

Die Stimmung, die uns aus diesem Gedichte anspricht, erinnert an Moriz Schwind, an Ludwig Richter, an Paul Hen. Johann Nepomuk Vogl ist in Wien geboren und in Wien gestorben. Auch Moriz Schwind war Wiener. Etwas Gemütvollles, Sinniges, eine eigene Art von Romantik — süddeutsch,

nicht norddeutsch — ist diesen Österreichern gemeinsam. Auch Scheffel, auch Eichendorff, auch Baumbach haben den Wanderburschen und den fahrenden Gesellen besungen, auch Karl Stieler, Wilhelm Müller, Robert Reinick, auch Uhland und Geibel haben Wanderlieder gedichtet; ein feineres Ohr aber merkt doch den Unterschied im Klang zwischen ihren Weisen und denen des echten Wieners, wie Johann Nepomuk Vogl einer war.

Unser Dichter bringt den letzten Akt der Wanderung: die Heimkehr. Damit ist für den Lehrer, der das Gedicht vermitteln möchte, zugleich ein Wink für die Behandlung gegeben. Um das Gedicht wirklich als Heimkehr erleben zu lassen, dürfte es geraten sein, in der Vorbereitung oder Einstimmung das zeitlich vor der Heimkehr Liegende zu erörtern. Das kann auf verschiedene Art geschehen. Enrich: durch Schilderung der Poesie des Wanderlebens überhaupt. In meinem Spielmannsbande „Wanderer“ habe ich eine Anzahl solcher Gedichte gesammelt, die den Handwerksburschen auf der Wanderschaft, auf der „Walz“ darstellen. Oder episch individualisierend. Wie der Urgroßvater einst auszog in die weite Welt. Von wem er damals Abschied nahm: von Vater und Mutter, von den Vettern und Basen, vom Kameraden, mit dem er am liebsten verkehrte — „oft hatte der Becher die beiden vereint“. Von wem noch? Von dem Mädchen, das er sich erkoren hat. Wenn er nach Jahren heimkehrt, dann streift er ihr einen zweiten Ring an den Finger und drückt ihr den Myrtenfranz auf den Scheitel.

Sie alle lassen ihn ungern ziehen; denn ob sie ihn wiedersehen werden, das ist fraglich. Damals war es noch nicht wie heute. Das Leben auf der Straße, in den Waldherbergen war nicht ohne Gefahr. Monatelang, ja jahrelang konnte man nichts voneinander erfahren. Eisenbahn und Post waren noch nicht so entwickelt wie heutzutage. Bis ein Brief seine Bestimmung erreichte, das währte oft länger, als der Absender lebte.

Nun — nach einer Reihe von Jahren — kehrt er wieder heimwärts, der einst als junger Geselle hinausgewandert war in die Fremde.

Aus dem schlanken, glattwangigen Jüngling von einst ist ein breitschultriger Mann geworden. Ein dichter Bart umrahmt ihm Kinn und Wangen. Ein breitrandiger Hut beschattet das sonnenverbrannte Gesicht.

Die letzte Höhe ist überstiegen. Drunten im Tal liegt das Städtlein, das alte, traute, mit seinen roten Dächern und mit seinen grauen Mauer-türmen. Da scheint alles noch wie sonst zu sein. Auch der Schlagbaum, die Zollschranke, vor dem Tor ist noch zu sehen. Eben hält ein Planwagen davor, um kontrolliert zu werden. Glockentöne schwingen durch die Luft. Alte, wohlbekannt Klänge — wie oft hat er sie in seinen Träumen gehört draußen in der Fremde! Gottlob, es ist noch alles wie einst! Er ist endlich, endlich wieder daheim. Dort vorm Anger haben sie immer die ersten Veilchen gepflückt — er und sie! Ob sie wirklich immer seiner gedacht hat, wie sie es beim Abschied unter Tränen versprach? Da drüben liegt der Friedhof. Das Herz in der Brust beginnt ihm zu zittern. Dort haben sie vor vier Jahren den Vater zur letzten Ruhe bestattet. Die Mutter — gottlob, die lebt noch! Aber lang hat er nichts mehr von ihr gehört. Vor einem halben Jahre etwa bekam er zum letztenmal Nachricht von der Guten. Hoffentlich trifft er sie ge-

fund an! Oder — — und wieder steigt es ihm heiß in die Schläfen, wenn sein Blick auf den Gottesacker vor dem Städtchen fällt.

Ob man ihn noch kennen wird? Wer ihn wohl zuerst erkennt? Wer ihm am treuesten geblieben ist? — Das soll uns heute ein österreichischer Dichter erzählen. „Das Erkennen“ steht über seinem Gedicht. Und nun könnte der Vortrag erfolgen, ohne noch auf sonderliche Schwierigkeiten zu stoßen.

Vier Personen lernen wir in dem Gedichte kennen: den Wanderburschen, den Zöllner als den einstigen Freund, die Jungfrau als die ehemalige Braut und das alte Mütterlein. Eine Frage stellt der Dichter. Dieselbe Frage, die sich auch der Wanderbursche stellt? Warum wohl? — An dem „Erkennen“ möchte der Heimgekehrte selber etwas erkennen: wer sein Bild am treuesten in der Erinnerung festgehalten hat — wem er nah geblieben ist, obgleich er in der Ferne weilte.

Der erste gute Bekannte, der ihm begegnet, ist der einstige Freund. „Freund Zollmann“ aber erkennt ihn nicht. Es war ja nur eine Becherfreundschaft. Darum geht es auch dem Wanderburschen nicht sonderlich nahe, daß er unerkannt bleibt. „Nach kurzem Gruß“ wandert er weiter und schüttelt den Staub vom Fuß — so mag auch seine Seele den Staub einer leichten Enttäuschung abgeschüttelt haben, ohne tiefer berührt worden zu sein. Andere Menschen, auf deren Begegnung er hoffte, die würden ihn sicherlich nicht enttäuschen.

Sein frommes Schädel, das ihm Treue geschworen hatte, das seither sicher jedem Fremden forschend ins Gesicht schaute: Ist er's oder ist er's nicht? Das würde ihn gewißlich leicht erkennen an Gang, an Haltung und Gebärde, wenn auch sein Gesicht von der Sonne verbrannt ist. Und er hat Glück: da schaut sie ja gerade aus dem offenen Fenster!

„Du blühende Jungfrau, viel schönen Willkomm!“

Nun muß sie ihm aufjubelnd entgegeneilen und ihm um den Hals fallen. Aber nichts dergleichen geschieht. Auch ihr ist er ein Fremder geworden. Auch sie erkennt ihn nicht.

Das schmerzt schon tiefer, das läßt sich nicht so leicht abschütteln wie Straßenstaub:

„Ein Tränlein ihm hängt an der braunen Wang.“

Männer weinen nicht. Es muß dem Wanderburschen doch recht nahe gegangen sein.

Doch lang kann er sich seinem Schmerz nicht hingeben; denn sein Mütterchen „wankt“ ihm entgegen. Von der Kirche kommt sie her. Für wen sie dort wohl gebetet hat? — Nun soll sich's zeigen, ob er auch ihr ein Fremder geworden ist. Mit dem altgewohnten Gruß, mit dem süddeutschen „Grüß Gott!“ tritt er ihr entgegen. Nun muß sich's entscheiden. Und es entscheidet sich beim ersten Blick. Was der Freund und was die Braut mit ihren jüngeren Augen nicht vermochten, das gelingt der alten Mutter: das Mutteraug erkennt ihn gleich. „Mein Sohn!“ schluchzt und jubelt sie auf, und „in den Armen liegen sich beide.“

Das alles berichtet der Dichter in seiner schlichten, gemütvollen, österreichischen Art. Ohne jede Künstelei. Die Gliederung des Gedichts ist ihm gegeben durch die vier Personen, von denen er erzählt. Wie in Schwabs bekanntem Gedicht „Gewitter“, so finden wir auch hier das Gepräge des Klaren, Übersichtlichen, Einfachen. Man beachte die Verteilung der 12 Strophen:

1. Strophe	}	Der Wanderbursch. — Einleitung:	Frage.
2. "			
3. "			
4. "	}	Der Zöllner.	Durchführung:
5. "			
6. "			
7. "			
8. "	}	Die Braut.	Probe-Experiment.
9. "			
10. "			
11. "	}	Das Mütterlein.	
12. "			
		Ergebnis. —	Schluß: Antwort.

Wie ein einfacher Schulaufsatz mutet der Aufbau der Erzählung an. Doch bei näherem Betrachten erweist sich das Gedicht als feinsinniges Kunstwerk. Dem Zöllner hat der Dichter vier, der Jungfrau drei, der Mutter nur zwei Strophen gewidmet. Wär es nicht richtiger gewesen, dem Zöllner nur zwei und der Mutter vier Strophen zuzuweisen?

Durch derartige Fragen können schon Volksschüler auf dichterische Feinheiten des Stils hingewiesen und zu selbsttätiger Überlegung angeregt werden.

Auch die wechselnde Zahl der leichtbetonten Silben in den vierhebigen Verszeilen ist Ausdruck geworden. In den Zeilen, die das Wandern kennzeichnen —

- 1. Str. „— kommt wieder heim aus dem fremden Land“,
- 6. Str. „und weiter wandert nach kurzem Gruß“,
- 9. Str. „und weiter geht er die Straß entlang“ —

ist das rhythmische Schema das gleiche:

u - | u - | u - | u - ,

nur ein Versfuß bekommt zwei Hebungen. Es kommt etwas Müdes in die Zeile im Vergleich zu jenen, da ein fröhliches Erlebnis oder ein Aufspringen der jungen Hoffnung rhythmisch charakterisiert werden soll, z. B. in der

- 4. Str. u - | u u - | u u - | u u -
„Oft hatte der Becher die beiden vereint.“

oder in der

- 7. Str. u - | u u - | u u - | u u -
„Du blühende Jungfrau viel schönen Willkomm!“

Im Vortrag des Lehrers wie in dem der Schüler müßten derartige rhythmische Unterschiede lebensvollen Ausdruck gewinnen.

Dogl hat die Mutterliebe nicht nur einmal besungen. In seinem „Friedhofsgang“ läßt er den heimgekehrten Wanderer nur noch das Grab der Mutter finden. Bekannt ist auch des Österreichers Friedrich Halm Gedicht von dem

„Tauben Mütterlein“, das in vielen Schullesebüchern enthalten ist. Derartige Stücke — auch „Zum letztenmal“ von Carmen Sylva, „Meiner Mutter“ von Börries von Münchhausen, „Die feinen Ohren“ oder „Die Schnitterin“ von Gustav Falke, „Die alte Schülerin“ von Albert Roderich — könnten auf der Stufe der Vertiefung mit herangezogen werden.

Auch die bereits besprochene alte deutsche Volksballade „Die Mordeltern“ könnte als Gegenbeispiel, das uns eine entmenschte Mutter zeigt, der kein mütterlicher Instinkt mehr eigen ist, methodische Verwendung finden — selbstverständlich erst dann, wenn Vogls „Erkennen“ in seiner Reinheit und Innigkeit bereits unverlierbarer Besitz geworden ist.

Und zum Schluß: Hat der Dichter in diesem Gedicht nicht auch von sich erzählt? Nicht mit Worten; denn wir lernen ja nur die vier Personen kennen. Wohl aber dadurch, daß er seine eigenen Gefühle dabei zum Ausdruck brachte. Glaubt Ihr nicht auch: So kann nur ein Dichter schreiben, der seine eigene Mutter recht lieb gehabt hat?

Anastasius Grün: „Botenart.“

Der Graf kehrt heim vom Festturnei,
da wallt an ihm sein Knecht vorbei.

Hallo, woher des Wegs, sag an!
wohin, mein Knecht, geht deine Bahn?

„Ich wandle, daß der Leib gedeih,
ein Wohnhaus such ich mir nebenbei.“

Ein Wohnhaus? Nun, sprich grad heraus,
was ist geschehn bei uns zu Haus?

„Nichts Sonderliches! Nur todeswund
liegt Euer kleiner weißer Hund.“

Mein treues Hündchen todeswund!
Sprich, wie begab sich's mit dem Hund?

„Im Schreck Eur Leibbroß auf ihn sprang,
drauf lief's in den Strom, der es verschlang.“

Mein schönes Roß, des Stalles Zier!
Wovon erschraf das arme Tier?

„Besinn ich recht mich, erschraf's davon,
als von dem Fenster stürzt Euer Sohn!“

Mein Sohn! Doch blieb er unverletzt?
wohl pflegt mein süßes Weib ihn jetzt?

„Die Gräfin rührte stracks der Schlag,
als vor ihr des Herrleins Leichnam lag!“

Warum bei solchem Jammer und Graus,
du Schlingel, hütetest du nicht das Haus?

„Das Haus? ei, welches meint Ihr wohl?
das Eure liegt in Asch und Kohl!“

Die Leichenfrau schlief ein an der Bahr,
und Feuer fing ihr Kleid und haar.

Und Schloß und Stall verlodert im Wind,
dazu das ganze Hausgehind!

Nur mich hat das Schicksal aufgespart,
Euch's vorzubringen auf gute Art.“

Was uns an dieser Ballade des Grafen von Auersperg in besonderem Maße fesselt, das ist nicht nur der tragische Inhalt, das schreckliche Ende der Schloßbewohner, was diese Ballade des österreichischen Dichters in besonderem Maße kennzeichnet, das ist die eigenartige Form der Darstellung des Geschehnisses. Bei aller Schlichtheit und Einfachheit des Stils — Frage- und Antwortfolge wie in der schottischen Edward-Ballade! — kommt doch zugleich eine gewisse Virtuosität bezüglich der zeitlichen Anordnung der geschilderten Ereignisse zum Ausdruck.

Es ist ja mit ein Kennzeichen für die fortschreitende Entwicklung des Balladenstils, daß die epische Breite mehr und mehr eingeschränkt wird, daß der Dichter durch die Zusammendrängung und Verschlingung einzelner Bestandteile, durch geschickte Gruppierung, durch bewußtes Weglassen, durch ein Verstecken zwischen den Zeilen eine stärkere Wirkung, die Wirkung der Kürze und Prägnanz sowie jene der bloßen Andeutung, erstrebt und auch erreicht.

„Die Ballade verträgt die Virtuosität,“ schreibt Adolf Bartels in seinem Buche über „Die Jüngsten“ bei Beurteilung des Freiherrn Börries von Münchhausen, den er als den „größten Balladenvirtuosen, den wir je gehört haben“, kennzeichnet. Daß die Ballade Virtuosität verträgt, zeigt auch die „Botenart“ von Anastasius Grün. Bürger und Schiller, Uhland und Kerner, auch Vogl und Seidl würden den Stoff sicher anders gestaltet haben. Grün erreicht nicht bei weitem die Virtuosität eines Conrad Ferdinand Meyer, eines Theodor Fontane oder gar eines Börries von Münchhausen; aber er bedeutet bereits eine Etappe auf dem Wege zu ihnen.

Vergegenwärtigen wir uns doch einmal zuerst das Stoffliche: das epische Geschehen in seiner zeitlichen Aufeinanderfolge, in seinem kausalen Zusammenhang: Der Graf ist zum festlichen Turnier an den Hof des Landesfürsten geritten. Seine Frau und sein Söhnchen sind daheim im Schloß geblieben. Er konnte ohne Sorgen reiten; sein festes Haus, sein treues Gesinde, die Freunde und Vettern ringsum — was sollte den Zurückgebliebenen da Schlimmes widerfahren?

„Doch mit des Geschickes Mächten
ist kein ew'ger Bund zu flechten,
und das Unglück schreitet schnell!“

singt Schiller im „Lied von der Glocke“ vor Schilderung der Feuerbrunst.

Was hat sich während der Abwesenheit des Grafen nicht alles ereignet?

Am offenen Fenster stand der Sohn des Grafen. Nun beugte er sich hinaus. Wollte er nach dem heimkehrenden Vater Ausschau halten? Wollte er einen vorübergaukelnden Schmetterling haschen? Wir wissen es nicht. Wir erfahren nur, daß er hinabstürzte in den Burghof oder in den Zwinger. Vom hohen Fenster des Palas oder der Kemenate oder von einem Fenster des Turmes hinab in die Tiefe. Der Sturz war tödlich. Zerschmettert von des Falles Wucht blieb der kleine Junfer liegen.

In der Nähe stand des Grafen edles Roß. Ein Knecht hatte es aus dem Stalle geführt, um das mutige Tier, das des langen Stehens ungewohnt war, in freier Luft zu bewegen. Die Bracken liefen nebenher, darunter des Grafen weißes Lieblingshündchen. Da kam es von oben herab — ein wilder Schrei durchgelte die Luft, ein unbestimmtes Etwas wuchtete nieder — ein Lebendiges, ein Mensch, ein Kind — mit hartem Aufschlag, das edle Roß im Sturze streifend, schlug es nieder auf das Pflaster des Hofes.

Das erschreckte Tier riß sich los. Beim Sprung zur Seite traf sein Huf den kleinen, weißen Hund. Ein wilder Satz über die brusthohe Ringmauer, und unten in der Tiefe, wo der Strom vorüberauschte, fand auch das Roß ein jähes Ende. Drei Opfer hatte der Fenstersturz bereits gefordert.

Das Geschrei des Knechtes ruft die Dienerschaft herbei. Auch die Herrin eilt aus dem Frauengemach. Sie sieht die zerschmetterte Leiche des einzigen Kindes. Die Rechte zußt zum Herzen, und bleich taumelt die Edelfrau an die Mauer. Ein Herzschlag hat auch ihrem Leben ein schnelles Ende bereitet.

Die Leichen werden aufgebahrt. Droben in der großen Halle. Morgen in aller Frühe wird der Bote reiten, der dem Herrn die Schreckenskunde überbringen soll. Bis Mitternacht bleibt das Gesinde zusammen. Dann legt

man sich, ermattet von den furchtbaren Aufregungen des Tages, zur Ruhe nieder. Nur die Leichenfrau wacht an der Doppelbahre. Fackeln lodern und glimmen an den Wänden des hohen, holzgetäfelten Raumes. Fackeln lodern auch an der Totenbahre. Die Leichenfrau, die treue Dienerin der Gräfin, wacht. Mit tränennassen Augen hat sie in die blassen Gesichter von Mutter und Kind gestarrt, bis auch ihr die Lieder schwer wurden. Das Haupt sank ihr müde auf die Brust, neigte sich zur Seite. Der Fackelbrand züngelte nach ihrem Haar, nach den Totenschleiern. Mit wildem Schrei schreckt die Schlafende empor — zu spät. Schon steht die Bahre, schon steht der Saal in Flammen. Tür und Treppe werden ergriffen. Ein frischer Wind jagt das entfesselte Element von Dach zu Dach. Lebendig wird es in den Kammern; doch an Rettung ist nicht mehr zu denken, und wie in Uhlands „Glück von Edenhall“ irrt am Morgen „der Schenk allein, der Greis, in der zerstörten Hall“.

Nur ein treuer Diener rettet das nackte Leben und zieht aus, dem Herrn entgegen, ihm „auf gute Art“ Kunde von dem Unglück seines Hauses zu bringen. Auch der Dichter hätte das Geschehnis in seiner natürlichen zeitlichen Aufeinanderfolge berichten lassen können. Es wäre vielleicht auch eine Ballade geworden, aber nicht die „Botenart“ von Anastasius Grün. Schon in der Überschrift sagt uns ja der Dichter, daß er uns nicht von einem Unglück berichten will, sondern von der „Art“, wie der „Bote“ dieses Unglück meldet. In dieser „Botenart“ liegt das Dichterische, die Eigenart dieser Ballade.

Schauen wir einmal zu, wie der Dichter dabei verfährt! Er rückt den Abschluß des Geschehnisses an den Anfang des Gedichts: der heimkehrende Graf, siegekrönt, voll Wiedersehenshoffnung, begegnet dem Knechte, der an ihm „vorbei“=„wallt“. Der Bote geht ihm anscheinend gar nicht entgegen; er will an ihm vorüber — „Botenart“. Der Graf muß ihn anrufen: „Hallo — woher — wohin?“

Und was erzählt der Bote zunächst? Daß er einen gemütlichen Spaziergang machen will, „daß der Leib gedeih“. „Nebenbei“ sucht er sich ein Wohnhaus. Der Graf aber scheint seines Knechtes Art zu kennen. Die Sache mit dem „Wohnhaus“ wird ihm verdächtig, und er fragt nach dem eigenen Haus: „Sprich grad heraus!“ Ist der Knecht aus dem Hause gejagt worden? Etwas hat es gegeben! Ein Unglück? — Jawohl, ein Unglück, aber ein kaum nennenswertes: der kleine, weiße Hund liegt todeswund. Das ist nicht die ganze Wahrheit. Nicht einmal soweit sie den Hund betrifft; denn dieser ist ja auch mit verbrannt. Aber dem Herrn soll alles schonend beigebracht werden. Darum wird auch das Hündchen vorerst nur wund gemeldet. Nicht mit dem Fenstersturz, der zeitlich am Anfang steht, sondern mit Nebensächlichem beginnt der Bote.

Der Graf aber fragt weiter, und nun erfährt er Schlimmeres. Sein schönstes Roß ist nicht nur verwundet, es ist tot. Auch diese Aufeinanderfolge erinnert an die Edward-Ballade: Falke — Rotroß — Vater. Der Tod des Rosses berührt den Grafen schon schmerzlicher. Das erste Unglück war ein leichter Streifschuß, der nur die Haut ritzte; der zweite Pfeil sitzt bereits im Fleische.

Mitleid mit dem „armen Tier“ ergreift den Grafen. Wer hat gewagt,

es derart zu erschrecken? Nun erst kann der Knecht die erste Ursache des Unglücks nennen: den Sturz des Junkers aus dem Fenster. Der Dolchstoß dringt tiefer. Noch braucht der Vater nicht das Schlimmste zu befürchten. Der Bote hat nur vom Sturz aus dem Fenster berichtet — nichts vom Tode. Sein „süßes Weib“ wird den Verletzten pflegen. Dauernden Schaden wird der Junker hoffentlich nicht genommen haben.

Aber schon holt der Bote aus zu einem neuen, fürchtbareren Stoß: Mutter und Kind — beide sind tot. Der Graf ist entsetzt, erschüttert bis ins innerste Mark. Aber er ist ein Mann, er ist kein Weib. Er sinkt nicht tot vom Roß herab. Das Herzblut scheint ihm zu stocken; dann schießt es ihm unter die Stirne, und in seinem ohnmächtigen Grimm klammert er sich an das zunächst Erreichbare: er schiebt den Diener einen Schlingel, der seine Pflicht gröblich verletzt hat.

Der Knecht ist nicht gekränkt. Er kennt seinen braven Herrn. Es beruhigt ihn, daß der Ritter noch wettern kann. Das Furchtbarste, das Letzte, muß er ihm ja noch melden — dem armen, todwunden Grafen: „Euer Schloß, es liegt in Asche und verkohlten Trümmern!“ Die Nachricht verschließt dem Ritter den Mund. Sie schmettert ihn nieder, und nun kann der treue Diener, ohne noch einmal unterbrochen zu werden, seinen Bericht ergänzen und zu Ende führen. Der Dialog ist zum Monolog geworden.

Damit schließt die Ballade. Wir erfahren nicht, wohin sich die beiden heimlosen Männer gewandt haben. Ob der Graf mit neuem Lebensmut ein neues Schloß aus den Ruinen wachsen ließ. Ob er innerlich zerbrochen ins Elend oder in die Einsamkeit zog. Wir wissen es nicht und können uns die Folgen nach Belieben ausmalen. Der Dichter wollte uns ja nur eines Boten „gute Art“ schildern. Der epische Stoff war ihm wohl nur Mittel zum Zweck.

Auch für den Lehrer, der das Gedicht vermitteln möchte, muß dieser Gesichtspunkt richtunggebend sein. Es handelt sich vor allem darum, ein Verstehen für das Gute und Edle solcher „Botenart“ zu erwecken und gleichzeitig eine Freude für die geschickte Art und Weise, mit der unser Dichter diese Botenart zu kennzeichnen weiß. Der Stoff ist der Ritterzeit entnommen. Aber dies ist nicht wesentlich für die Ballade. Sie könnte ihrem eigentlichen Inhalte nach auch in der Gegenwart spielen. Denkt an den Weltkrieg! Waren da nicht auch Mann und Weib getrennt? Vater und Kinder? Kam's da nicht zuweilen vor, daß der Gatte bei der Rückkehr aus dem Felde sein Familienglück vernichtet fand? Oder mußte nicht zu oft den Daheimgebliebenen die Trauernachricht vom Tode des Gatten und Vaters schonend übermittelt werden?

Es ist keine willkommene Aufgabe, derartiges ausführen zu müssen. Als Kompagnieführer draußen an der Front mußte ich nur zu oft, wenn einer meiner braven Leute gefallen war, den Angehörigen das Furchtbare mitteilen. Wenn mir die persönlichen Verhältnisse näher bekannt waren, dann schrieb ich gewöhnlich nicht direkt an die Witwe des Gefallenen, sondern an einen Freund des Hauses und bat ihn, die Frau und die Kinder vorzubereiten auf die Trauernachricht. Wie kann dies geschehen? Wenn der Bote zur armen Frau käme und sagen würde: „Ich soll Ihnen schonend mitteilen, daß Sie

Witwe geworden sind“, so wär dies wohl kaum die rechte Botenart. Wie würdet Ihr einen solchen Auftrag ausführen?

Derartige Erörterungen können die Ballade in rechter Weise vorbereiten und die Kinder gespannt machen, die „gute Art“ an einem Beispiel kennenzulernen.

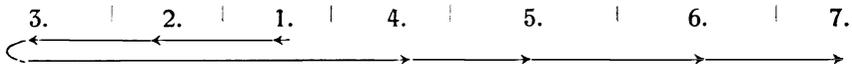
Nach solcher Einstimmung könnte das Gedicht in einem Zuge geboten werden. Bei strophenweisem Vortrag ginge der Fluß der Handlung doch allzu sehr verloren.

Nicht jeder wird nach dem ersten Hören das Wesentliche erfaßt haben. Das Verständnis für die Eigenart der Meldung muß noch vermittelt werden. Am besten vielleicht durch eine Gruppierung der einzelnen Geschehnisse nach ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge. Folgendes Schema an der Tafel könnte dabei Verwendung finden:

Zeitliche Aufeinanderfolge:

Sturz des — Pferd — Hund — Gräfin — Leichenfrau — Brand des — Knecht
Junters Schlosses

Dichterische Aufeinanderfolge:



Nun erst, nachdem das intellektuelle Verständnis gewährleistet ist, würde ich auf eine ethische Würdigung eingehen.

War es recht und gut, in solcher Art die Botschaft zu überbringen?

Hat der Bote nicht gelogen und geschwindelt? Einen Spaziergang mache er nur; denn daheim habe sich „nichts Sonderliches“ begeben, berichtet er seinem Herrn, der ihn doch aufgefordert hatte, „grad heraus“ zu sprechen. Ist's nicht eine Folter für den Grafen gewesen, das furchtbare Unglück nach und nach mitgeteilt zu bekommen? Wäre ein rascher Stoß mitten ins Herz nicht barmherziger gewesen als dieses langsame Quälen am indianischen Marterpfahl?

Wir finden: der Knecht schauspielert nicht aus Grausamkeit, sondern aus innigstem Mitleid, aus Liebe und Treue zu seinem armen Herrn. Er fürchtet, die plötzliche Nachricht könnte auch den Grafen tödlich treffen. Das will er verhüten. Darum, nur darum, hält er mit der Wahrheit zurück.

Das gefällt uns. Auch des Dichters Art, wie er das Geschehnis zu gestalten versteht, findet unsern vollen Beifall. Wir finden: nur eine der 16 Strophen ist episch in der Form, die erste. Dann folgt der Dialog, wie in einer dramatischen Szene— wie in der schottischen Edward-Ballade. Die Handlung während des Berichts müssen wir aus den Worten erschließen: das Behäbige („Ich wandle, daß der Leib gedeih“), das Unbekümmerte des Boten („Nichts Sonderliches!), seine nachdenkliche Geste („Besinn ich mich recht . . .“), des Grafen Staunen, Unmut, Schreck, Zorn und Jammer und endlich des treuen Knechtes Trost. Sechs Fragen und Antworten bringt das Gedicht, das schematisch in seinem stilistischen Aufbau erscheint und doch innerhalb des Schemas der Feinheiten nicht entbehrte.

Schema:

1. Strophe: Einleitung.							
2.	"	: Graf — Frage	} Haus				
3.	"	: Knecht — Antwort					
4.	"	: Graf — Frage	} Hund				
5.	"	: Knecht — Antwort					
6.	"	: Graf — Frage	} Roß				
7.	"	: Knecht — Antwort					
8.	"	: Graf — Frage	} Junfer				
9.	"	: Knecht — Antwort					
10.	"	: Graf — Frage	} Gräfin				
11.	"	: Knecht — Antwort					
12.	"	: Graf — Frage	} Haus				
13., 14., 15., 16.	"	: Knecht — Antwort					
Schluß							

Die feineren Unterschiede der gleichmäßigen Strophen liegen im Rhythmus. Strophe 1 und 6 sind im vierfüßigen Jambenschritt verfaßt und durchaus regelmäßig gebaut. Erst die 7. Strophe wird bewegter. Das erschreckte Leibroß, das zur Seite springt und in den Strom stürzt, es zerreißt auch den gewohnten Rhythmengang. Aus dem Schema

u - | u - | u - | u - wird u - | u - | u - | u - .

Auch die nächste Antwort des Knechtes (9. Strophe) wird bewegter

u - | u - | u - | u - ;

desgleichen die Meldung vom Tod der Gräfin (11. Strophe, 2. Zeile)

u - | u - | u - | u - .

Die Fragen des Grafen haben bisher ihren gleichmäßigen Jambenrhythmus beibehalten. Nun erst, als er vom Tod seiner Lieben hört, nun erst bricht er los, nicht nur mit harten Worten, auch der Rhythmus wird bewegter:

u - | u - | u - | u - u -
 „Warum bei solchem Jammer und Graus,
 u - | u - | u - | u -
 du Schlingel, hütetest du nicht das Haus?“

Das ist Dichter-„Botenart“, und sie zu beachten und zum Ausdruck zu bringen, ist die rechte „Botenart“ des Pädagogen.

3. Schweizer.

Eine wesentlich andere Art von Dichtern wie die bisher behandelten Schwaben und Österreicher tritt uns in den Schweizern entgegen. Breit hingelagerte Bergmassen, leuchtende Firne, freie Berghalden, krausgezackte Felsformen und was wir sonst noch in der Schweiz finden, auch bei den Schweizer Balladendichtern können wir ähnliches bewundern. Besonders bei den zwei bedeutendsten, bei Gottfried Keller (vgl. 1. Teil der „Epiſchen Dichtung“, S. 115) und bei Conrad Ferdinand Meyer (vgl. 1. Teil, S. 114). Auch in diesen beiden Dichterpersönlichkeiten tritt uns der

Gegensatz zwischen dem Naturhaften (Keller) und dem spezifisch Künstlerischen (C. F. Meyer), zwischen dem naiven und dem sentimentalischen Dichter entgegen; das Völkische aber tritt bei beiden herrschend in Erscheinung. Zu den Schweizer Balladendichtern können auch Abraham Emanuel Fröhlich und Heinrich Leuthold gerechnet werden; doch überwiegt bei jenem mehr das Didaktische, bei diesem das Lyrische, so daß keines ihrer Gedichte hier eingereicht werden müßte.

Karl Spitteler, der bereits bei den „Epischen Dichtercharakteren“ (vgl. 1. Teil, S. 118) und mit seiner kosmischen Ballade „Die tote Erde“ auch unter den Unterrichtsbeispielen (vgl. 1. Teil, S. 173) vertreten war, soll noch einmal bei den Schöpfern der neudeutschen Ballade zu Worte kommen, weshalb ich mich hier auf Gottfried Keller und C. F. Meyer beschränken darf.

Gottfried Keller: „Schlafwandel.“

Im afrikanischen Felsental
marschiert ein Bataillon,
sich selber fremd, eine braune Schar
der Fremdenlegion.
Lang ist ihr wildes Lied verhallt
in Sprachen mancherlei;
stumm glüht der römische Schutt am Weg,
schlafend ziehn sie vorbei.

Unter der Trommel vorgebeugt
der schlafende Tambour geht,
es nickt der Kommandant zu Roß,
von webender Blut umweht,
es schläft die Truppe Haupt für Haupt
unter der Sonne gesenkt,
von der Gewohnheit Eisenfaust
in Schritt und Tritt gelenkt.

Und was sonst in der dunklen Nacht
das Selt nur sehen mag,
tritt unterm offenen Himmelsblau
im Wüstenlicht zu Tag.

Es spielt das schmerzliche Mienenspiel
unglücklichen Manns, der träumt;
von Gram und Leid und Bitterkeit
ist jeglicher Mund umjäumt.

Es zuckt die Lippe, zuckt das Aug,
auf dürre Wangen quillt
die unbemeiserte Träne hin,
vom Sonnenbrand gestillt.

Sie schaun ein reizend Spiegelbild
vom grünen Heimatstrand,
das dürre Kleeefeld, rot beblümt,
den Vater, der einst den Sohn gerühmt,
verlorenes Jugendland!

Ein Schuß — da flattert's weiß heran,
und schon steht das Karree
schlagfertig und munter, und keiner sah
des andern Reu und Weh;
nur zorniger ist jeder Mann,
willkommen ihm der Streit,
doch wie er kam, zerfliebt der Feind,
wie Traum und Reu so weit!

Ohne ein Verständnis für den geographischen und völkergeschichtlichen Hintergrund ist ein tieferes Erfassen dieser Ballade wohl kaum möglich. Wir stellen sie darum dort im Lehrplan ein, wo Afrika und die Kolonisierung des schwarzen Erdteils zur Behandlung kommt. Wir reden dann von der Natur des Landes, von seinen Wüsten und Randgebirgen, von seiner Flora und Fauna, von seinem mörderischen Klima und von seinen Volksstämmen.

Wir erzählen von unseren einstigen Kolonien Kamerun, Deutsch-Ost- und Deutsch-Südwest-Afrika, von den Kämpfen mit Hottentotten und Hereros. Wir kommen in der Folge auch auf die Kolonien Englands, Frankreichs und Spaniens zu sprechen. Wir erzählen von der Kolonisation des afrikanischen Nordrands durch die Römer, von Karthago und seiner Zerstörung („der römische Schutt am Weg“) und bleiben endlich bei Tunis und Algier stehen.

Seit nahezu 100 Jahren (seit 1830) haben sich die Franzosen hier festgesetzt. Doch sind sie nicht unbestritten die Herren des Landes geblieben. Bis auf den heutigen Tag können sie sich nur mit Gewalt gegen die alteingesessenen Bewohner, gegen die Mauren, behaupten. Ein stehendes Heer ist nötig, verteilt in größere und kleinere Garnisonen, die rings im Lande verstreut sind — regimenterweise, bataillonweise

(600—1000 Mann), kompagnieweis (150—250 Mann). Die Soldaten, die hier im Dienste Frankreichs stehen, sind nur zum kleinen Teil französischer Abkunft. Es sind „Fremde“, geworbene Soldaten, „Söldner“ — Spanier, Irländer, Italiener, Neger und zum weitaus größten Teil Deutsche.

Wer wird sich als „Fremdenlegionär“ anwerben lassen? Wer von Euch möchte dabei sein? Warum? Bei einiger Mithilfe durch den Lehrer bringen die Schüler leicht heraus, daß vor allem abenteuerlustige und ruhmbegehrige junge Leute sich anwerben lassen. Meist solche, die in Deutschland nicht vorwärts kommen konnten. Handwerker, denen die ehrliche Arbeit zu hart und mühsam, der Verdienst zu gering war. Studenten, die den Zwang der Schule und der Prüfungen nicht mehr ertragen wollten. Dort im fernen Afrika erhofften sie ein freieres, ein leichteres, ein abwechslungsreicheres Dasein. Ein paar kühne Kriegstaten — und in wenig Jahren kehren wir als ordnungsgeschmückte Offiziere mit goldstrotzendem Beutel in die deutsche Heimat zurück und lachen die daheimgebliebenen Dummköpfe aus. So denken auch heutzutage viele, wie der starke Zudrang zur französischen Fremdenlegion beweist.

Aber — die Wirklichkeit ist anders, als die Phantasie es sich erträumt. Ein furchtbar harter Dienst, lange Märsche durch wasserarme, wüste Landstriche, Durst und Hunger, eiserne Disziplin, schwere Strafen, schlechte Löhnung, grausame Kriegsführung mit einem tüchtigen Gegner — dies und die geringe Aussicht, auf der militärischen Rängeleiter aufwärtszukommen — die höheren Kommandostellen bleiben natürlich den Franzosen vorbehalten (warum?) — vernichten die goldenen Träume. Und wie man sich einst nach der lockenden Ferne sehnte, so sehnen sich die getäuschten und verbitterten Soldknechte nach der fernen Heimat. Noch einmal, wenn sie jung wären, noch einmal, wenn sie wählen dürften! — Aber es ist zu spät. Ein Vertrag bindet sie auf Jahre hinaus. Man könnte fliehen, desertieren; aber schwere Strafen schrecken vor dieser Verzweiflungstat zurück.

Könnt Ihr euch vorstellen, wie einem Fremdenlegionär zu Mute sein mag? Ein Schweizer Dichter — Gottfried Keller — hat in einem Gedicht ein ergreifendes Bild von der seelischen Stimmung dieser Truppe gegeben. Die Schweizer sind ja von jeher im Solde fremder Fürsten und Völker gestanden. Denkt an die Landsknechtszeit! An die Schweizer Leibgarde Ludwigs XVI. und an ihren Kampf gegen die französischen Revolutionäre! Vielleicht stand auch einer seiner Voreltern einmal in fremdländischem Dienst und hat sich gefragt: Für wen kämpfe ich eigentlich? Warum trag ich hier meine Haut zu Markte? Warum kommt meine Kraft nicht meinem Vaterlande und meinem Volk zugute? Vielleicht lebte in des Dichters Blut noch etwas von jener erbten Sehnsucht, weil er uns das seelische Erlebnis so greifbar nahe rücken kann. Hört nur!

Nach solcher Vorbesprechung dürfte das Gedicht verständlich geworden sein, ohne daß sein episches Geschehen irgendwie vorweggenommen worden wäre.

Die 1. Strophe zeigt uns das marschierende Bataillon, die 2. den Schlafwandel; die 3. und 4. schildern die wachen Träume mit ihrer schmerzlichen Sehnsucht; die 5. Strophe zeigt die erwachte, kampfbereite und abermals enttäuschte Truppe.

Die eigentliche Handlung vollzieht sich in einer Reihe von Bildern, die uns der Dichter vor die Seele rückt.

Zunächst die braune, wilde Lieder singende, kampflustig ausrückende Schar. Das liegt bereits vor Beginn der Erzählung. Aber der Dichter läßt es uns doch rückblickend schauen. Eine „Fremdenlegion“ ist es — „sich selber fremd“, eine eigenartige und doch treffende Worterklärung in dichterischer Auffassung.

Das zweite Bild, stark kontrastierend mit jenem ersten: der Schlafwandel. Das bunte, bewegte Leben, die zappelnden Arme und Beine, sie haben sich „der Gewohnheit Eisenfaust“ gefügt. In der langen Kette der hinziehenden Truppe herrscht die nach vorwärts gebeugte Bogenlinie: der gekrümmte Rücken, der herabhängende Kopf und darunter die gleichmäßig durch Sand und Staub hinschürfenden Füße. Die heiße afrikanische Sonne drückt alles nieder, die Wüstenglut umweht und umweht die müden, durstigen Menschen mit ihrem atembeklemmenden Schleier. Die Sinne dämmern ein. Die Marschierenden schlafen. Wie leblose Automaten bewegen sie die Füße.

Das zweite Bild bleibt äußerlich das gleiche. Der Dichter aber zeichnet nun die Einzelheiten: er läßt uns die Gesichtszüge, „das schmerzliche Mienenspiel unglücklichen Manns, der träumt“, schauen. Sie träumen alle — während des Marsches. Sie träumten auch im dunklen Zelt. Dort, wo sie sich unbeobachtet glaubten, da träumten sie. Dort, wo sie sich nicht zu schämen brauchten, da ließen sie die „unbemeisterte Träne“ fließen.

Aber die Träne fließt auch jetzt; denn sie glauben sich auch jetzt unbeobachtet und allein. Und sie haben recht; denn sie sind's. Sie sind sich fremd. Jeder hat mit sich und seinem Leid übergenug zu tun. Keiner kümmert sich um den anderen.

Und nun kommt, indes das äußere Bild das gleiche bleibt, abermals ein neues Seelengemälde: die Erinnerung an das verlorene Jugendland: an den kühlen Heimatstrand, ans grüne, rotbeblümete Kleefeld, an die deutsche Heimat und an den wackeren Vater, der einst so stolz auf seinen Sohn gewesen, der sich so schlecht bewährte.

Das dritte Bild zeigt uns die plötzliche kriegerische Wandlung. Ein Schuß weckt die Truppe aus dem Schlafe. Maurische Reiter, Beduinen im weißen, flatternden Burnus sprengen heran. Blitzschnell formiert sich das Karree — eine Kampfstellung im Viereck, die Waffen nach auswärts gerichtet, die Offiziere im Innern des Vierecks. Durch eine einfache Skizze an der Tafel läßt sich die Aufstellung leicht erklären. Als Rekrut habe ich sie vor ein paar Jahrzehnten noch in der deutschen Armee üben müssen. Bei Napoleons I. Kämpfen in Ägypten soll sie sich besonders bewährt haben. Im Weltkrieg 1914—1918 haben wir die alte Taktik nicht mehr brauchen können.

Den Fremdenlegionären ist der Kampf willkommen. Endlich eine Abwechslung! Endlich ein Ende dieses endlosen Marsches. Endlich ein greifbarer Gegner! Endlich Gelegenheit zur Tat! Aber auch diese Hoffnung erweist sich als Trug, als Täuschung, als Sata Morgana, wie alles im Leben der getäuschten Soldknechte. Feig und tückisch, wie er kam und angriff, entflieht der Feind, ohne sich zum Kampf zu stellen. Nur ein paar Verwundete schleppt das Ba-

taillon nach dem Zusammenstoß mit sich, und ein paar Tote darf man im Wüstenland verscharren.

Und wieder schlafwandelt die Truppe weiter, und jeder der armen Betrogenen kann davon träumen, ob ihn nicht bald das gleiche Schicksal trifft wie die im Sande Ruhenden.

Wem haben sie ihr Schicksal zu verdanken? Sich selbst. Wer sich um schönen Gewinnes willen anwerben läßt und seinem Volk und seinem Vaterlande den Rücken wendet, der verdient ein Schicksal, wie es der Dichter uns hier schildert. Das wollen wir uns merken, besonders heutzutage, da unser Vaterland in Not ist.

Was uns an Gottfried Kellers Ballade in besonderem Maße gefällt, ist nicht nur der Inhalt, sondern auch die durchaus eigenartige Form. Vor allem die Schönheit der Sprache: die Wahl ungewohnter, bildhafter Ausdrücke und Satzgebilde:

„Stumm glüht der römische Schutt am Weg.“
 „Von webender Glut umweht.“
 „Von der Gewohnheit Eisenfaust
 in Schritt und Tritt gelenkt.“
 „Es spielt das schmerzliche Mienenspiel
 unglücklichen Manns, der träumt —“

Wie zuckt aus diesen Zeilen der Schmerz!

„Es zuckt die Lippe, zuckt das Aug’,
 auf dürre Wangen quillt
 die unbemeisterete Träne hin,
 vom Sonnenbrand gestillt.“

Wo finden wir in der Literatur eine Stelle, an die wir erinnert werden? Nirgends. Solche Formen findet und prägt eben nur Gottfried Keller, der schweizerische Goethe, wie ihn Adolf Bartels gern nennen möchte.

Auch die Rhythmik der Strophen ist eigenartig. Vier Strophen mit je acht Verszeilen. Jede Zeile viertaktig: die ungeradzahligen Zeilen mit vier Hebungen, die geradzahligen mit drei Hebungen und einer Pause am Ende der Zeile. Das entspricht ganz dem Tempo einer im Schritt und Tritt hinaruschierenden Truppe. Aber das marschierende Bataillon schläft. Ein Halbwacher stolpert zuweilen, fällt aus dem Schritt, verwechselt Links und Rechts, beschleunigt oder verlangsamte das Tempo.

Das hat der Dichter wunderbar zum Ausdruck gebracht, indem er das Schema

○ _ ○ _ ○ _ ○ _
 ○ _ ○ _ ○ _

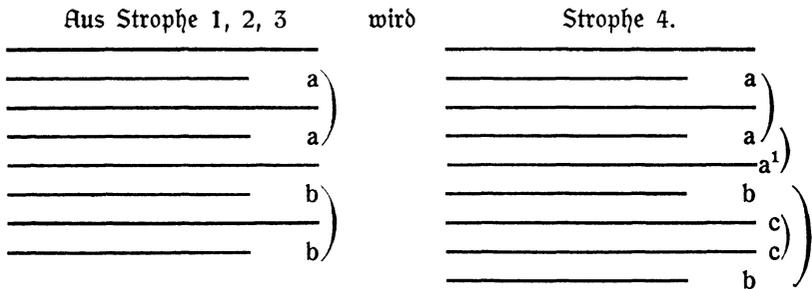
zerbricht und Zeilen ohne Auftakt einfügt —

„Lang ist ihr wildes Lied verhallt . . .“
 „Stumm glüht der römische Schutt am Weg . . .“ usw.

oder indem er die Zahl der zwischen den Hebungen liegenden leichtbetonten Silben vermehrt:

_ ○ ○ _ ○ ○ _
 „Unter der Sonne gelenkt . . .“ usw.

Die 4. Strophe endlich bringt eine Zeile mehr als die übrigen, auch die Reimwörter finden eine Mehrung, so daß eine ganz neue eigenartige Strophengform entsteht.



Könnte man das Verträumte, das Versunkene, das Verlorene, das Sichselbstvergessen besser und treffender kennzeichnen als durch ein derartiges Abweichen von der seitherigen Norm? Wir sehen: auch diese Unregelmäßigkeit ist bei Keller kein Übersetzen, sondern dichterischer Ausdruck für ein Seelisches, das sich in dieser Art am treffsichersten kennzeichnen ließ.

Der Vortrag des Gedichts verlangt bewußtes Betonen solcher Eigentümlichkeiten. Von besonderer Wirkung kann die 1. Zeile der 5. Strophe werden. Der „Schuß“ mit der nachfolgenden Cäsur und der anschließenden Haft des Aufmarsches muß die Schlafwandel- und Traumstimmung der vorausgehenden Strophen ins Gegenteil verwandeln, bis mit der Schlüsselzeile dieser Strophe das ganze Gedicht wieder zurückfällt auf das anfängliche Niveau und damit zum Ausdruck bringt, daß die Truppe nach der kurzen Unterbrechung wieder in ihren alten Schlafwandel versinken muß und damit in ihr altes Leid, aus dem es keine Erlösung gibt.

Conrad Ferdinand Meyer: „Die Füße im Feuer.“

Wild zuckt der Blitz. Im fahlen Lichte steht ein Turm,
der Donner rollt. Ein Reiter kämpft mit seinem Roß,
springt ab und pocht ans Tor und lärmt. Sein Mantel saust
im Wind. Er hält den scheuen Fuchs am Zügel fest.
Ein schmales Gitterfenster schimmert goldenhell,
und knarrend öffnet jetzt das Tor ein Edelmann . . .

— „Ich bin ein Knecht des Königs, als Kurier geschickt
nach Nimes. Herbergt mich! Ihr kennt des Königs Roß!“

— „Es stürmt. Mein Gast bist du. Dein Kleid, was kümmert's mich?
Tritt ein und wärme dich! Ich sorge für dein Tier!“

Der Reiter tritt in einen dunklen Ahnensaal,
von eines weiten Herdes Feuer schwach erhellt,
und je nach seines Flackerns launenhaftem Licht
droht hier ein Hugenott im Harnisch, dort ein Weib,
ein stolzes Edelweib aus braunem Ahnenbild . . .

Der Reiter wirft sich in den Sessel vor dem Herd
und starret in den lebend'gen Brand. Er brütet, gafft . . .
Leis sträubt sich ihm das Haar. Er kennt den Herd, den Saal . . .
Die Flamme zischt. Zwei Füße zucken in der Glut.

Den Abendtisch bestellt die greise Schaffnerin
mit Linnen blendend weiß. Das Edelmägdelein hilft.
Ein Knabe trug den Krug mit Wein. Der Kinder Blick
hängt schreckensstarr am Gast und hängt am Herd entsetzt . . .
Die Flamme zischt. Zwei Füße zucken in der Glut.

— „Verdammt! Daselbe Wappen! Dieser selbe Saal!
Drei Jahre sind's . . . Auf einer Hugenottenjagd . . .“
Ein fein, halsstarrig Weib . . . „Wo steckt der Junker? Sprich?“
Sie schweigt. „Bekenn'!“ Sie schweigt. „Gib ihn heraus!“ Sie schweigt.
Ich werde wild. Der Stolz! Ich zerre das Geschöpf . . .
Die nackten Füße pack' ich ihr und strecke sie
tief mitten in die Glut . . . „Gib ihn heraus!“ . . . Sie schweigt . . .
Sie windet sich . . . Sahst du das Wappen nicht am Tor?
Wer hieß dich hier zu Gaste gehen, dummer Narr?
Hat er nur einen Tropfen Bluts, erwürgt er dich.“
Eintritt der Edelmann „Du träumst! Zu Tisch, Gast . . .“

Da sitzen sie. Die Drei in ihrer schwarzen Tracht
und er. Doch keins der Kinder spricht das Tischgebet.
Ihn starren sie mit aufgerissnen Augen an —
Den Becher füllt und übergießt er, stürzt den Trunk,
springt auf: „Herr, gebet mir jetzt meine Lagerstatt!
Müß' bin ich wie ein Hund!“ Ein Diener leuchtet ihm,
doch auf der Schwelle wirft er einen Blick zurück
und sieht den Knaben flüstern in des Vaters Ohr . . .
Dem Diener folgt er taumelnd in das Turmgemach.

Festriegelt er die Tür. Er prüft Pistol und Schwert.
Gell pfeift der Sturm. Die Diele beb't. Die Decke stöhnt.
Die Treppe kracht . . . Dröhnt hier ein Tritt? . . . Schleicht dort ein Schritt? . . .
Ihn täuscht das Ohr. Vorüberwandelst Mitternacht.

Auf seinen Lidern lastet Blei, und schlummernd sinkt
er auf das Lager. Draußen plätschert Regenflut.
Er träumt. „Gesteh!“ Sie schweigt. „Gib ihn heraus!“ Sie schweigt.
Er zerrt das Weib. Zwei Füße zucken in der Glut.
Aufsprüht und zischt ein Feuermeer, das ihn verschlingt . . .
— „Erwach'! Du solltest längst von hinnen sein! Es tagt!“
Durch die Tapentür in das Gemach gelangt,
vor seinem Lager steht des Schlosses Herr — ergraut,
dem gestern dunkelbraun sich noch gekraust das Haar.

Sie reiten durch den Wald. Kein Lüftchen regt sich heut.
Zersplittert liegen Ästetrümmer quer im Pfad.
Die frühesten Vögel zwitschern, halb im Traume noch.
Friedsel'ge Wolken schwimmen durch die klare Luft,
als kehrt'n Engel heim von einer nächt'gen Wacht.

Die dunkeln Schollen atmen kräft'gen Erdgeruch.
Die Ebne öffnet sich. Im Felde geht ein Pflug.
Der Reiter lauert aus den Augenwinkeln: „Herr,
Ihr seid ein kluger Mann und voll Besonnenheit
und wißt, daß ich dem größten König eigen bin.
Lebt wohl. Auf Nimmerwiederssehen!“ Der andre spricht:
„Du sagst's! Dem größten König eigen! Heute ward
sein Dienst mir schwer . . . Gemordet hast du teuflisch mir
mein Weib! Und lebst! . . . Mein ist die Rache, redet Gott.“

Auch diese Ballade wird — gleich der eben besprochenen Gottfried Kellers — nur dann voll erfaßt werden können, wenn der zeitliche und örtliche Hintergrund aufgehellert worden ist. Ein Stück Geschichte gestaltet der Dichter. Einen Ausschnitt aus der Zeit der französischen Hugenottenkämpfe.

Wie in Deutschland im Reformationszeitalter die Protestanten von den Katholiken bekämpft und unterdrückt wurden, so fanden auch in Frankreich die Anhänger der neuen Lehre, die Hugenotten, in katholischen Kreisen leidenschaftliche Gegnerschaft. Schon Franz I. und Heinrich II. († 1559) verfolgten die „Ketzler“. Der Kampf zwischen Guisen (Katholiken) und Bourbonen (Reformierten) wurde von Jahrzehnt zu Jahrzehnt erbitterter. Alle Versuche, eine Ausöhnung herbeizuführen, scheiterten. Berüchtigt ist die furchtbare Pariser Bluthochzeit in der Bartholomäusnacht (24. auf 25. August) des Jahres 1572. Damals wurde in einer Nacht, was die Verschworenen in Paris an Hugenotten erreichen konnten, niedergemetzelt. Jahrzehntelang zogen sich nun die Kämpfe hin, von Vergleichen und Edikten und von kurzen Friedenspausen unterbrochen. Bis ins 1. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts (1706) — das sind fast anderthalbhundert Jahre — währten die Kriege. Über 30000 Hugenotten verloren dabei ihr Leben. Andere wanderten aus, weil sie sich in der Heimat nicht mehr sicher fühlten vor den Hässern der katholischen Machthaber. Als Ludwig XIV. 1685 das Edikt von Nantes wieder aufhob, das Heinrich IV. von Navarra 1598 erlassen hatte, um den Protestanten Religionsfreiheit zu gewähren, da wanderten viele Hugenotten aus, um sich anderwärts eine Heimat zu suchen. Noch heute erinnern zahlreiche französische Familiennamen in Deutschland an jene Zeit der Glaubenskämpfe.

Dieser historische Hintergrund mußte den Schülern bekannt sein, bevor das Gedicht geboten wird. Die Ballade wird deshalb ihre Einfügung am besten dort finden, wo die Religionskämpfe des 17. Jahrhunderts (Dreißigjähriger Krieg) noch in frischer Erinnerung sind.

Nun wollen wir hören, in welcher grausamer Art die Menschen jener Zeit — angeblich um des wahren christlichen Glaubens, angeblich um der Religion willen! — Andersgläubige zu verfolgen pflegten.

Conrad Ferdinand Meyer hat gleich Gottfried Keller seinen eigenen persönlichen Stil. Seine Balladen sind ausgesprochene Kunstballaden, virtuos in der Gestaltung, schwerer erfassbar wie die Balladen der Schwaben und der Österreicher. Mehr wie bei der Ballade eines Uhland oder eines Schwab, eines Vogl oder eines Seidl ist der Lehrer genötigt, für Klärung zu sorgen. Neben der historischen Situation muß die örtliche verdeutlicht werden.

Um einen Diener des „größten Königs“ handelt es sich, um einen Beamten, um einen Kurier Ludwigs XIV. Von Paris oder von Versailles nach Nîmes soll er reisen. Das ist ein weiter Ritt, wie ein Blick auf die Karte zeigt. Durch bergiges Land muß er den Weg nehmen (Sevennen). Doch er kennt sich aus. Ganz Frankreich ist ihm bekannt. Ganz Frankreich hat er bereits bereist als „Knecht des Königs“, damals vor drei Jahren, als er Menschen jagte, verdamnte Ketzler, Hugenotten. Das war eine Hezjagd! Wenn sie einbrachen, die Hässer, mit ihren wilden Soldknechten in die Burgen der hugenottischen Edelleute, da flog der Schreck vor ihnen her, und hinter ihnen blieb das Grausen. Und er als Oberster der Spürhunde allen voran! Das war lustiger wie heute der einsame Ritt von Paris nach Nîmes. Die nächste Herberge — zwei gute Stunden mag sie noch entfernt sein. Ob er sie noch

erreichen wird vor Einbruch der Dunkelheit? Im Westen über dem Hochland der Auvergne türmt sich eine schwarze Wolkenwand empor. Schwefelgelbe Blitze schießen daraus hervor, und ehe er sich dessen versteht, ist das Unwetter auch über ihm. Eben biegt er um einen Bergvorsprung, und vor ihm liegt im Dämmerdunkel des anjagenden Sturmes ein massiger Bau.

„Wild zuckt der Blick . . .“

Nun könnte das Gedicht zum Vortrage kommen. Als Ganzes oder vorerst abschnittsweise? Es kommt ganz auf die Reife der Klasse an. Bei Schülern mit geringerer Auffassungskraft wird der Lehrer bei diesem Gedichte gut daran tun, die Handlung abschnittsweise zu bieten, und erst, wenn der Inhalt in solcher Weise erfaßt ist, das Ganze ohne Pause zum Vortrag zu bringen.

1. Abschnitt: Szene vorm Tor: Ankunft und Empfang des Gastes. Den „Knecht des Königs“ kennen wir bereits aus der Einstimmung. Nun tut es wohl, einem andersgearteten Menschen, einem „Edelmann“, zu begegnen. Der königliche Knecht verweist auf des Königs Rode und fordert „Herbergt mich!“ Um dieses Rodes willen würde ihn der Burgherr nicht herbergen. Da täuscht sich die Kreatur des Sonnenkönigs. Aus Menschlichkeit wird er aufgenommen, und mit ihm sein Tier.

2. Abschnitt: Im Ahnensaal findet der Gast Aufnahme — zunächst allein. Und bald erkennt er: du bist in der Burg eines Hugenotten. Die Ahnenbilder sagen's ihm. Und unter ihnen entdeckt er eines: ein Edelweib. — Da wirft er sich in den Sessel vor dem Herd und starrt in die Glut des Kamins. Eine Erinnerung steigt in ihm auf: in dieser Glut, da zuckten einst zwei Füße — ein Edelweib!

3. Abschnitt: Die greise Schaffnerin tritt ein. Die Kinder des Burgherrn kommen, den fremden Gast zu begrüßen: ein Edelfräulein und ein Edelknabe. Sie sehen den Gast und grüßen ihn nicht. Auch sie starren entsetzt auf den Herd. Auch sie schauen die zuckenden Füße im Feuer, und ihre Erinnerung ist die gleiche wie die des fremden Reiters. Vor drei Jahren war's. Eine Hugenottenjagd. Gegen den Herrn dieses Hauses war er ausgezogen mit einem Troß von Häschern. Aber das Nest war leer. Der Burgherr war nirgends zu finden. Versteckt wahrscheinlich — aber wo? Sein Weib, die junge Edelfrau, muß es wissen. Aber sie gesteht nichts, so hart er sie bedrängt. Da verfällt der Rohling auf ein teuflisches Mittel. Er steckt ihre nackten Füße in die Glut des Kaminfeuers. Der entsetzliche Schmerz muß sie zum Geständnis bringen. Aber die Heldin bleibt stumm — sie stirbt an der gräßlichen Marter. Sie stirbt für ihren edlen Gemahl. Sie ist tot, doch nicht vergessen, das sagen ihm die Trauerkleider der Kinder. Doch er, der Mörder, ist hier und in ihrer Gewalt. Verdammt! Ich dummer Narr! War ich denn blind und taub, hier Einlaß zu begehren? In die Höhle des Löwen!

4. Abschnitt: Der Edelmann tritt ein und lädt zum Mahl. Für den königlichen Mordbuben wird es zur Henkersmahlzeit. Jeder Bissen würgt ihn im Halse. Die schlotternde Angst kommt über ihn. Der Becher zittert in seiner Hand, und der Gast drängt zum Ausbruch. Während ihn ein Diener ins Turmgemach führt, sagt ein zurückschielender Blick dem Mordbuben, daß der

Edelknaube dem Vater, der ihn noch nie gesehen hatte (warum nicht?), die fürchtbare Entdeckung zuflüstert.

5. Abschnitt: Was wird nun geschehen? Was wird der Edelmann tun? „Hat er nur einen Tropfen Bluts“ — ist er ein Mann — „erwürgt er dich!“ Was wird der Mörder unternehmen? An Flucht aus dem Turmzimmer ist nicht zu denken. Nun gilt's, das Leben zu verteidigen. Reue kennt er nicht, nur Angst und Wut über sich und seinen Leichtsinn. Und diese Angst und diese Wut durchstürmen ihm Hirn und Herz und rütteln ihn zusammen wie draußen der Sturm die stöhnende Natur. Doch mit dem nachlassenden Unwetter legt sich auch das Fieber seines Bluts. Und während draußen Regenflut plätschert, versinkt er in bleischweren Schlummer. Doch noch im Traum hegen ihn die Gestalten seiner wüsten Erinnerung — „zwei Füße zuden in der Blut!“

6. Abschnitt: „Erwach! —“ „vor seinem Lager steht des Schlosses Herr“. —

„Wie der wilden Zone wildster Krieger
schrecklich stand mit Köcher, Pfeil und Bogen
der Hurone jetzt vor seinem Gaste
und erweckt ihn, und der Europäer
griff bestürzt nach seinem Jagdgewehre,“

erzählt Seume in seiner Ballade „Der Wilde“. Die Situation, die C. F. Meyer schildert, ist ähnlich. Auch hier ist „der Wilde“, der Hugenotte, der Kezer, unbemerkt — durch eine geheime Türe — an das Lager des Schlafenden getreten, und der Feind ist in seine Hand gegeben. Und doch welcher Unterschied! Welch gewaltige seelische Vertiefung und Verwickelung des Problems der Feindesliebe in der Ballade des Schweizers! Das Haar des Edelmanns ist in dieser einen Nacht grau geworden. Auch er hat einen Kampf durchstritten und durchlitten, einen härteren als dieser rohe Knecht des „größten Königs“.

7. Abschnitt: Und wie der Hurone dem Europäer das Geleite gab, so weist auch der Hugenotte dem königlichen Kurier den rechten Weg. „Kein Lüftchen regt sich heut“ — es hat ausgetürmt und ausgetobt — in der Natur wie in den Seelen der beiden Männer.

Der Mörder deutet des Edelmanns Verhalten nach seiner eigenen niederen Art. Er kann nur das dem eigenen Wesen Analoge begreifen. Aus Klugheit und aus Respekt vor dem König in Versailles hat der Hugenott also gehandelt: „Ihr wißt, daß ich dem größten König eigen bin.“

Der Edelmann greift das freche Wort auf und legt es nach seiner Art aus: „Du sagst's! Dem größten König eigen! Dem König aller Könige. In dessen Dienst auch ich stehe, ich, der Hugenott, der ‚Kezer‘! — und dem ich gehorcht habe; denn sein ist die Rache!“

Und nun — nachdem auf solche Art der Verlauf der Handlung den Schülern klar geworden ist — mag nochmals das Ganze ohne Unterbrechung an ihnen vorüberziehen.

Das Gedicht ist wundervoll in seinem Aufbau. Zwei Begebenheiten schildert es, die zeitlich weit auseinanderliegen. Drei Jahre liegen zwischen der Tat und ihrer Sühne. Doch eigenartig und kunstvoll hat der Dichter beides

ineinander verschlungen. Die böse Tat mit ihrem Höhepunkt „Zwei Füße zucken in der Glut“, sie läßt sich nicht ungeschehen machen, sie haftet zäh in der Erinnerung, sie springt immer wieder auf und schüttelt ihr Gorgonenhaupt: Im Sessel träumt der Mörder von ihr; beim Anblick der Kinder sieht er die zuckenden Füße ihrer Mutter; im Turmgemach sprüht und zischt ein Feuermeer durch des Schlafenden Traum.

Die „verjährete Tat“ verjährt nicht. Sie bleibt allgegenwärtig. Alles bleibt gegenwärtig! Jeder Satz ist in der Gegenwart geschrieben. Es gibt in diesem Gedicht — der Form nach — nichts Vergangenes. Jene Tat bleibt das Zentralproblem des Gedichts und das Zentralproblem in beider Männer Leben. Von ihm werden sie sich nicht mehr lösen können; denn die Sühne ist ja noch nicht vollzogen. Der Edelmann verzichtet nicht auf Rache. Er überläßt die Ausführung nur dem „größten König“. Er scheidet nicht als Freund, als Ausgeföhnter, von dem Mörder. Er wird zeitlebens ein Todfeind dieses Teufels bleiben. Der Himmel aber wird rächen, was die Hölle ihm Schlimmes getan. Der Hugenotte wird zum Typ des wahrhaft frommen Christen, der Knecht der katholischen Majestät zum grausamen Sklaven seines weltlichen Herrn.

Zwei Helden zeichnet das Gedicht: zwei Helden des Schweigens und der Selbstüberwindung: das Edelweib und den Edelmann. Wer hat das Größte von beiden geleistet? Es ist schwer zu entscheiden. Wir wissen nur das eine: zehnmal lieber wär der Mann für sein Weib gestorben, als daß er sie um seinetwillen sterben und den Mörder, der in seine Hand gegeben war, frei laufen ließ. Wer ist der größere Held gewesen? Eigenartig erscheint auch die Form der Ballade. Sechstaktige, reimlose Verszeilen. Doch dieser Rhythmus ist durchzuckt von wilder Leidenschaft. „Zwei Füße zucken in der Glut“ — das gilt auch von diesen Versfüßen. Die kurzen Sätze: „Wild zuckt der Blitz.“ „Der Donner rollt.“ Die Gedankenstriche zwischen den immer kürzer werdenden Sätzen, die wörtliche Wiederholung ganzer Satzgebilde: „Sie schweigt. — Bekenn! — Sie schweigt. — Gib ihn heraus! — Sie schweigt! — Ich werde wild. — Der Stolz! — Ich zerre das Geschöpf . . .“ — eine atemberaubende Hast bringt diese Technik in die Erzählung, wie man es sich beengender kaum vorstellen kann.

In solcher Art schildern, in solcher Art innerlich Erlebtes zu gestalten, ist hohe Kunst, nicht nur Natur.

4. Friesen.

Soweit sie räumlich voneinander getrennt sein mögen — Friesen und Schweizer —, im Kern ihres Wesens haben die am Strand der Nordsee Geborenen doch mehr seelische Verwandtschaft zu den Dichtern der freien Schweiz wie die näher wohnenden Schwaben und Österreicher. Meer und Hochland — das Große und Gewaltige, das Düstere und Schwermütige, das Grüblerische und Geheimnisvolle, das wir dort wie hier in der Natur finden, es offenbart sich auch in den Werken der friesischen und schweizerischen Dichter in starker Eigenart.

Das Meer rauscht herein; die Heide dehnt sich endlos weit und träumt, und auch das Menschenleben, das Friedrich Hebbel und Theodor Storm, Klaus Groth, Hermann Allmers, Wilhelm Jensen, Artur Fitger gestalten, hat Sturm und Stille, hat Ebbe und Flut, hat Tragik und Unendlichkeit.

Wir bringen in diesem Buche, nachdem schon im 1. Teil der „Epischen Dichtung“ Friedrich Hebbel kurz gekennzeichnet wurde (vgl. S. 112), von ihm wie von Theodor Storm je ein episch-lyrisches Gedicht, um wenigstens die beiden größten friesischen Dichter hier vertreten zu sehen.

Der 3. Teil der „Epischen Dichtung“ wird zur Ergänzung Balladen von Eilencron, von Falke und von Otto Ernst der pädagogischen Betrachtung unterziehen.

Friedrich Hebbel: „Das Haus am Meer.“

Hart an des Meeres Strande
baut man ein festes Haus;
als sollt es ewig dauern,
so heben die troh'gen Mauern
sich in das Land hinaus.

Mächtige Hammerschläge
erdröhnen schwer und voll;
die Sägen knarren und zischen,
verworren hört man dazwischen
der Wogen dumpf Geroll.

Durch das Gebälke klettert
ein rüst'ger Zimmermann;
der Wind, der sich erhoben,
zerreißt mit seinem Toben
das Lied, das er begann.

Ich bin hineingetreten;
daß solch ein Werk gedeiht,
das ist an Gott gelegen,
zu beten um seinen Segen,
nehm ich mir gern die Zeit.

Die Fenster gehen alle
hinaus auf die wilde See;
noch sind sie nicht verschlossen,
eine Mäwe kommt geschossen
durch das, an dem ich steh.

Hier will der Bewohner schlafen;
schon wird in dem luft'gen Raum
die Bettstatt aufgeschlagen;
da äh'n ich mit stillem Behagen
voraus gar manchen Traum.

Doch wende ich mein Auge,
fällt's auf gar manches Riff,
ich sehe des Meeres Tosen,
drüben im Grenzenlosen
durchbricht den Nebel ein Schiff.

Wer ist's denn, der am Strande,
am öden, sein Haus sich baut?
„Ein Schiffer; seit vielen Jahren
hat er das Meer befahren,
nun ist's ihm lieb und vertraut

,Dies ist die letzte Reise,
ich fühl' mich alt und müd,
daß ich mein Nest dann finde,
hobelt und hämmert geschwinde!“
So sprach er, als er schied.

Jetzt kann er stündlich kehren,
er ist schon lange fort,
drum müssen wir alle eilen!“
Des schwellenden Sturmwind's Heulen
verschlingt des Zimmerers Wort.

Die Wolken ballen sich dräuernd,
riesige Wogen erstehn,
aufgerüttelt von Stürmen,
schrecklich, wenn sie sich türmen,
schrecklicher, wenn sie zergeh'n.

Das Schiff dort, kraftlos ringend,
ihr Spiel jetzt, bald ihr Raub,
muß gegen die Felsen prallen,
schon hör ich den Notschuß fallen,
was hilft es? Gott ist taub.

Ich fürchte, das ist der Schiffer
dem man dies Bett bestellt,
der Zimmerer mit dem Hammer
befestigt die letzte Klammer,
während das Schiff zererschellt.

Ein Menschenschicksal voll eigenartiger Tragik — wie fast immer bei Hebbel. Pessimistisch in der Grundstimmung. Nichts Heiteres, nichts Sonniges. Doch gerade darin liegt zugleich die Schönheit der Hebbelschen Dichtung. Wir hören die dunklen, allgewaltigen Mächte rauschen. Das Unerforschliche, das Unbegreifliche, das Unwiderstehliche, das Grenzenlose dringt auf den Menschen ein und droht ihn zu erdrücken. Doch der Mensch bricht nicht widerstandslos zusammen, wenn das übermächtige Schicksal auf ihn losstürmt. Der Mensch kämpft. Auch Hebbel hat ein Leben hindurch mit dem Schicksal kämpfen und

ringen müssen. Seine Jugendjahre insbesondere sind hart gewesen, reich an Niederdrückendem, Schwerem und Düsterem, bis endlich sein Lebensschiff den gesicherten Hafen erreichte und der Dichter sich ein festes Haus zimmern lassen konnte.

Von diesen Erlebnissen aus den Knabenjahren in Wesselsburen und aus den späteren Wanderjahren mag mancher Klang auch in „Das Haus am Meer“ gekommen sein, vor allem das Düstere und Trohige, das Starckmutige und Stolge; denn Hebbels Ballade ist zugleich ein Ausdruck seiner Menschennatur. Der Dithmarscher Bauer, der Mann, der Kämpfer, die Herrennatur des Freien, das alles tritt uns auch aus diesem Gedichte entgegen. In seinem Aufbau erinnert die Ballade an eine gute Unterrichtslektion. Mit einem Beispiel aus der Wirklichkeit, mit einem persönlichen Erlebnis beginnt der Dichter. Auf seinem täglichen Spaziergang am Strande des Meeres kommt er an den Neubau, den er wahrscheinlich schon oft gesehen hat in seiner Entstehung, der ihn jedoch heute ganz besonders fesselt; denn das Werk reift der Vollendung entgegen.

Wir lernen das feste Haus am Meeresstrande in seinen Einzelheiten zunächst von außen kennen. „Hart“ am Strande liegt es. „Trohig“ heben sich seine Mauern. Das paßt in den Charakter der Landschaft. Ein wilder Sturm ist im Anzug, und dumpfes Wogenrollen hört man.

Der Mensch troht der Gefahr und läßt sich nicht beängstigen durch ihr Drohen. Der rüstige Zimmermann klettert durchs Gebälk und singt ein Lied. Der Wind reißt ihm die Schallfetzen vom Mund; aber der Mund schweigt nicht; er singt weiter — trotz des Sturmwindes. Nun führt uns der Dichter ins Innere des Hauses. Er tritt ja selbst ein. Er möchte sehen, wie weit das Werk bereits gediehen ist, und er möchte Gott um seinen Segen für des Menschen Arbeit bitten. Er weiß ja: Menschenkraft vermag wohl viel, jedoch nicht alles.

Nun stehen wir mit dem Dichter oben im Schlafgemach des künftigen Bewohners. Alle Fenster schauen auf die wilde See. Sie sind noch nicht verschlossen. Nur Maurer und Zimmermann vollenden heute ihre Arbeit; dann kommen Schreiner, Schlosser, Glaser, Maler an die Reihe. Die leere Bettstatt steht als erster Einrichtungsgegenstand in dem luftigen Raum. Eine Möwe schießt durch die Fensteröffnung, und draußen und drunten heulen und toben Woge und Wind. „Drüben im Grenzenlosen“ — dort, wo Himmel und Meer ineinanderfließen und wallen, taucht ein Schiff auf.

Eine heroische Landschaft: das feste Haus am Steilstrand des Meeres, schäumende Brandung, Wogen und Wolken, Riffe und Klippen und ein Schiff, das gegen die Naturgewalt ankämpft.

Werke von Böcklin, Cissarz, Franz Hoch, Hans Bahrdt, Willh Stöwer, Andreas Achenbach, Hans Peterjen u. a. könnten zur Veranschaulichung der Stimmung Verwendung finden.

Bis hierher war alles Beschreibung, Stimmung, Lyrik. Nun erst bringt der Dichter die Epik: die Erzählung von dem Herrn des Hauses. Wer ist es, der sich hier am öden Strand ein Haus bauen läßt? Wer ist es, der in diesem Raum zeitlebens schlafen und träumen möchte? Das kann nur einer sein, der das Meer liebt. Nur einer, der sich nicht vom Meere trennen will.

Einer, dem das Meer zur Heimat geworden ist. Um Gewißheit zu erlangen, befragt der Dichter den Zimmermann. Der gibt ihm bereitwillig Aufschluß und bestätigt die Vermutung.

Ein Schiffer, ein alter Seemann, ist des Hauses Bauherr. Seit vielen Jahren hat er das Meer befahren. Nun ist er alt und müd geworden. Er muß daran denken, sich zur Ruhe zu setzen. Aber das Meer, das ihm lieb und vertraut geworden ist, kann er nicht missen. Darum läßt er sich sein Haus hart an des Meeres Strand setzen. Nur noch ein einzig Mal wollte er hinaussegeln ins Grenzenlose. Wenn er wiederkehrt, dann will er sein Nest fertig vorfinden. Die Zeit ist um; stündlich kann der Seemann wiederkehren. „Drum müssen wir alle eilen!“

Das weiß der Zimmermann zu berichten. Dann verschlingt der heulende Sturmwind seine Worte und übernimmt die Fortsetzung des Berichts. Immer wilder wird der Sturm, immer riesiger türmen sich die Wogen, immer machtloser kämpft das Schiff mit der Naturgewalt. In höchster Not ruft es um Hilfe; doch „Gott ist taub“ — gegen die entfesselten Elemente vermag des Menschen Wille nichts.

Und nun folgt des Dichters eigene denkende Betrachtung, wodurch das Haus am Meer erst seinen eigentlichen Gehalt gewinnt und eine Dichtung hebbelscher Art wird.

Wir wissen: der alte Seemann kann stündlich wiederkehren. Wir wissen: schon ist sein Haus gebaut; schon steht die Bettstatt im künftigen Schlafgemach. Wir sehen: da drüben im Sturm der Wogen kämpft ein heimkehrendes Schiff mit erlahmender Kraft. Und wir fürchten: das ist der Schiffer, dem man dies Bett bestellt.

Wir fürchten oder wir ahnen es nur mit dem Dichter. Wir wissen es nicht. Der Dichter gibt uns nicht das Ende der Erzählung. Er verrät mit keinem Wort, ob das Schiff wirklich zugrunde ging oder ob es gerettet wurde, ob wirklich der Herr des Hauses sein Kapitän war oder ob er sich zur Stunde auf einem anderen, weniger gefährdeten Schiffe befand. Er läßt uns nur ahnen oder befürchten: während der Zimmerer die letzte Klammer befestigt, versinkt das Schiff im wilden Meer.

Können wir das Gedicht deshalb unfertig, unvollendet nennen, weil dieser „Schluß“ fehlt? — Auch unsere Schüler können bereits herausfinden, daß auch der Dichter seine „letzte Klammer“ befestigte, bevor er uns entließ; denn gerade dieses Unbestimmte, dieses Unsichere gehört mit zum Stoff des Gedichts. Wir sollen keine volle Klarheit gewinnen; wir sollen nur fürchten, nur ahnen.

„Darum wachet und betet, denn ihr wißt weder den Tag noch die Stunde!“

Die Gliederung des Ganzen ist klar und verständlich:

A. Beschreibung: 1. Das Haus von außen. 2. Das Haus von innen.

B. Erzählung: 1. Der Herr des Hauses. 2. Der Sturm. 3. Das Schiff.

C. Befürchtung.

Hebel befestigt eine Reihe von „Klammern“, wodurch die einzelnen Teile der Ballade zu einem festen, in sich vollendeten Bau geformt werden. Das geschieht durch die mannigfachen Beziehungen der einzelnen Teile:

a) Das feste Haus paßt an seinen Platz, es ist mit seinen trohigen Mauern so recht eine Art Strandburg geworden.

b) Das Innere entspricht dem Äußeren.

c) Der Schiffer klammert sich mit diesem neugeschaffenen Heim an seine vertraute Heimat, an das wilde Meer.

d) Der Dichter bringt das heimkehrende Schiff und seinen Schiffer in eigenartige Beziehung.

e) Die weitergehende Beziehung aber greift darüber hinaus: Wir selbst sind ja der Schiffer. Wir selbst zimmern uns ein festes Haus für die Zukunft, ohne zu wissen, ob wir es jemals bewohnen werden.

„Du Tor, noch in dieser Nacht wird der Herr deine Seele abrufen, und dies alles, wessen wird es dann sein?“ Es ist der gleiche Grundgedanke, wie ihn Gustav Schwab in seinem „Gewitter“ zu gestalten sucht. Was jedoch bei dem schwäbischen Dichter klar und eindeutig mit „einem Schlag“ abgeschlossen wird, das wird bei Hebbel ins Ungewisse gerückt. Darin besteht ja die Tragik des Menschenlebens, daß die Naturgewalt stärker ist als die Macht des Menschen, und darin finden wir des Menschen tragisches Heldentum, daß er schafft und ringt, sorgt und hofft, kämpft und strebt — auch dort, wo ihm das Schicksal bereits den Untergang bereitet hat.

Trotz dieser männlichen Wucht und Tragik, die Hebbels „Haus am Meer“ umwittert, finde ich zugleich einen versöhnenden Schimmer in dem Umstand, daß der alte Schiffer, falls er wirklich mit dem Schiffe stranden müßte, sein Grab in der lieben, vertrauten Heimat, in den Wogen des Meeres, finden würde. Die letzte Reise wäre ihm dann in Wahrheit zur letzten geworden, und er wäre dem Meere treu geblieben bis zum Tode.

Hebbels Meisterschaft zeigt sich auch in der Form des Gedichts. Dreizehn fünfzeilige Strophen. Jede Verszeile enthält drei schwer und drei bis sechs leichtbetonte Silben. Schon diese wechselnde Zahl der leichtbetonten Silben gibt den einzelnen Strophen einen durchaus individuellen Charakter. Als normale Strophenformen könnten etwa die 3., 4., 8., 10. gelten. Hier beginnt jede Zeile mit einer leichtbetonten Silbe. In der ersten Strophe jedoch beginnen gleich die beiden ersten Zeilen ohne Auftakt, was der Einleitung den Eindruck des Schweren und Wuchtigen verleiht. Oder man beachte die 11. Strophe, die den Höhepunkt der Naturschilderung darstellt:

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
 Die Wolken ballen sich dräuenend,
 ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
 riesige Wogen erstehn,
 ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
 aufgerüttelt von Stürmen,
 ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
 schrecklich, wenn sie sich türmen,
 ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
 schrecklicher, wenn sie zergehn.

Hier zeigt nur die 1. Verszeile den Auftakt, während die vier folgenden wie schwere Wogen — „riesig“, „aufgerüttelt“, „schrecklich“ — einander folgen, sich gegenseitig überräumend und niederwuchtend.

Von den fünf Verszeilen jeder Strophe ist die erste reimlos, während die vier folgenden den umarmenden Reim zeigen.

Schema:			Klingender Ausgang,
		a	stumpfer "
		b)	Klingender "
		b)	Klingender "
		a	stumpfer "

Auch diese Reimform ist ein treffsicherer Ausdruck für das zugrunde liegende Stoffliche: Ein Windstoß folgt dem andern, eine Woge überschüttet die andere, bis mit jeder neuen Strophe wieder ein neuer Atemzug zu neuer Steigerung, Überflutung und Verebbung führt.

„Gott ist taub“ — lehrt der Dichter. Und doch bleibt „Das Haus am Meer“ ein frommes Gedicht. Es erweckt jenes Gefühl, das Philosophen wie Schleiermacher und Wundt als die Grundlage aller religiösen Gefühle bezeichnen: jenes Gefühl der Abhängigkeit von dem Übermenschlichen, Urgewaltigen, in dessen Macht wir Menschen gegeben sind. „Der Mensch denkt, Gott lenkt.“

Darum würde ich es nicht für einen Fehler erklären, wenn Hebbels „Haus am Meer“ in der Religionsstunde zum Vortrag käme und dort eingestellt würde, wo es sich um die Weckung jener Grundgefühle aller Religionen handelt.

Theodor Storm: „Eine Frühlingsnacht.“

Im Zimmer drinnen ist's so schwül;
der Kranke liegt auf dem heißen Pfühl.

Im Fieber hat er die Nacht verbracht;
sein Herz ist müde, sein Auge verwacht.

Er lauscht auf der Stunden rinnenden Sand;
er hält die Uhr in der weißen Hand.

Er zählt die Schläge, die sie pikt,
er forscht, wie der Weiser rückt;

es fragt ihn, ob er noch leb' vielleicht,
wenn der Weiser die schwarze Drei erreicht.

Die Wartfrau sitzt geduldig dabei,
harrend, bis alles vorüber sei. —

Schon auf dem Herzen drückt ihn der Tod;
und draußen dämmert das Morgenrot.

An die Fenster klettert der Frühlingstag,
Mädchen und Vögel werden wach.

Die Erde lacht in Liebeszorn,
Pfingstglocken läuten das Brautfest ein;

singende Burschen ziehn übers Feld
hinein in die blühende, klingende Welt. —

Und immer stiller wird es drin;
die Alte tritt zum Kranken hin.

Der hat die Hände gefaltet dicht;
sie zieht ihm das Laken übers Gesicht.

Dann geht sie fort. Stumm wird's und leer,
und drinnen wacht kein Auge mehr.

Auch ein Sterben, auch ein Lied vom Tode, doch anderer Art als Hebbels „Haus am Meer“! Storms „Frühlingsnacht“ könnten wir des Gefühlsreichtums wegen als lyrisches Gedicht ansprechen. In der Form aber ist es episch; denn alles ist aufgelöst in ein Nach-und-Nach, in ein Werden und Vergehen.

Der Dichter führt uns in ein Krankenzimmer — in das Zimmer eines Sterbenden. Im Fieber hat der Arme die Nacht verbringen müssen. Sein Kopfkissen — sein Pfühl — ist heiß. Das Blut kochte ihm in den Adern. Nun ist das gequälte Herz müd geworden von schwerer Arbeit. Die Kraft

verebbt. Der Schlaf hatte ihn gemieden; nun aber wird es ruhiger in ihm. Er fühlt, es geht dem Ende entgegen.

Der junge Tag und die ewige Nacht — beide wollen anbrechen. Ob er noch einmal das Licht der Sonne schauen soll? Ob er es noch erleben wird, wenn der Zeiger der Uhr, die er in der blutleeren Hand hält, die schwarze Drei erreicht? Er weiß es nicht. Er spürt nur, er muß sterben. Die Stunden, die letzten Stunden seines Lebens, entrinnen — unaufhaltsam — wie der feine Sand in der Sanduhr. Es läßt sich nicht halten, nicht hemmen, das kostbare, liebe Leben. Wie viele ganze, wie viele Vierteltstunden noch, und das letzte Körnlein ist zerrieselt.

Eine alte Wartefrau sitzt geduldig dabei. Sie nimmt keinen tieferen Anteil an dem Schicksal des Sterbenden. Sie versteht nur ihr Geschäft. Sie erfüllt nur ihre Pflicht. Schlecht und recht.

Auch dies fühlt der Kranke. Darum spricht er in seiner Einsamkeit nur mit sich und mit den leblosen Dingen seiner Umgebung; mit dem Zeiger seiner Uhr. Die ist ihm vertrauter als die fremde Person, die seiner wartet.

Der Dichter verrät uns nicht, ob der Kranke alt oder jung ist. Er zeigt uns nur den Einsamen, den Verlassenen. Weder Eltern noch Geschwister, weder Weib noch Kind kümmern sich um ihn. Er ist allein in seinem Stübchen — trotz der gedungenen Wärterin. Die wünscht ihm nichts Schlimmes; aber sie wünscht ihm und sich selber die baldige Erlösung. Je eher es vorüber ist, um so besser für den Leidenden und um so besser auch für sie. Dann können sie in Ruhe schlafen — er und sie. Es ist kein angenehmes Geschäft, bei einem Fieberkranken die Nacht zu durchwachen.

Der Tod aber übereilt sich nicht. Er kommt zögernd angeschritten. Das Leben endet nicht mit jähem Ruck; es zerrinnt, dem Sande gleich, Korn um Korn. Der Sterbende fühlt dies Nach-und-Nach, dies langsame Erkalten der Füße, der Knie, der Hände. Immer schwerer geht ihm der Atem. „Schon auf dem Herzen drückt ihn der Tod.“

Doch nun: der wunderbare Kontrast: „und draußen dämmert das Morgenrot“. In frischen Farben, in jauchzenden Klängen läßt der Dichter den jungen Tag erstehen. An die Fenster klettert der erste lichte Schein der Morgenfrühe. Dort weckt er die Mädchen und in den Baumwipfeln die schlafenden Vögel. Und nun fängt alles an zu singen und zu klingen, die Vögel in den Zweigen, die fröhlichen Wanderburschen. Es ist ja Frühling im Land, und die ewig junge Erde, die festlich geschmückte Braut, erlebt ihr tausendfaches Liebesglück wie alljährlich zur Pfingstzeit.

Hat der Kranke noch etwas vernommen von dieser neu erwachten Lust, von dem Glück der lenzfrohen Erde und ihrer Kinder? Wir wissen es nicht. Wir wissen nur: er hat sich ergeben in sein hartes Geschick. Mit der letzten Kraft vermochte er noch die Hände zu falten. Dann — wie in weiter, weiter Ferne — verhallten Vogelgezwitzcher und fröhlicher Wandergesang, und das müde Herz stand stille. Es hatte ausgehofft und ausgelitten.

Die alte Wärterin wird aufmerksam. Der Kranke ist so still geworden. Sie tritt näher. Er ist nicht mehr krank. Er hat den lang entbehrten Schlum-

mer gefunden. Nun tut sie, was ihres Amtes ist. Sie zieht ihm das Laten übers Gesicht und geht.

Still ist's geworden im schwülen Sterbezimmer. Nun wacht kein Auge mehr da drinnen — aber draußen, da locken nach wie vor Luft und Leben, Lenz und Liebe, Freude und Wonne — wie vor Jahrtausenden so auch heute, unbekümmert um eines Einzelnen Scheiden.

Hat unsere Jugend schon ein Gefühl für dieses Gedicht? Krank waren die meisten Kinder schon. Auch fieberkrank. Nur ist es meist nicht so weit gekommen, daß man das Sterben befürchten mußte. An dieses Kranksein kann der Lehrer erinnern, wenn er das Gedicht vorbereiten möchte. An die treue Pflege der Mutter, an die Sorge des Vaters, an die Liebe der Geschwister. Nicht jeder Kranke ist so gut daran. Mancher liegt einsam und verlassen — im Feld, im Alter — mancher stirbt unter fremden Menschen.

Wo stirbt sich's härter: im Kreis der Angehörigen? In der Einsamkeit?

Wann stirbt sich's am leichtesten: im Frühling oder im Herbst?

Wir feiern Allerseelen, das Fest der Toten, im November, im Spätherbst, wenn die Blätter von den Bäumen fallen, wenn das Leben draußen in der Natur zu sterben beginnt. Im Frühling, da feiern wir ein anderes Fest: Ostern, das Fest der Auferstehung, des neuerwachenden Lebens. Der Tod aber macht keinen Unterschied, wenn er zu den Menschen kommt. Er besucht sie im Frühling und im Herbst, im Sommer und im Winter, am Abend und am Morgen.

Von einem solchen Besuch am jungen Frühlingmorgen erzählt uns der Dichter Theodor Storm:

„Eine Frühlingsnacht.“

Nicht alles wird von den Kindern bereits beim ersten Vortragen verstanden werden:

„Er lauscht auf der Stunden rinnenden Sand;
er hält die Uhr in der weißen Hand.
Er zählt die Schläge, die sie pläzt,
er forscht, wie der Weiser rückt.“

Es ist also eine Räderuhr. Der Kranke hört die pläzenden Schläge; er sieht die Ziffern, den Weiser oder Zeiger. Wie kommt der Dichter da auf den „rinnenden Sand“? „Der Stunden rinnenden Sand“ — ihn finden wir doch nur bei der Sanduhr. Woher dies eigenartige Gemisch? Ist es nur ein poetisches Bild? Soll damit das Fieberspiel der Phantasie gekennzeichnet werden? Die Sanduhr aus der fernen Knabenzeit — die Taschenuhr in der Hand des Sterbenden?

„An die Fenster klettert der Frühlingstag“ — eigentlich beginnt der Strahl der aufgehenden Sonne an den Häusern nicht von unten nach oben, sondern von oben nach unten zu „klettern“. Aber wenn nur die Giebelfenster im Lichte glänzen und die tiefer liegenden Gemächer noch im Schatten liegen, dann sieht es aus, als sei das Sonnenlicht, der „Frühlingstag“, am Rebenspalier emporklettert.

„Es fragt ihn, ob er noch leb vielleicht,
wenn der Weiser die schwarze Drei erreicht.“

„Es fragt“ — wer ist dieses „es“? Das Unbestimmte, das Unbewußte, das aus der Tiefe des Menschenherzens aufzuckende Lebensbedürfnis? Sein empfunden — wie immer bei Storm — ist der wechselnde Rhythmus des Gedichtes. Zunächst das langsam Sterbende, Vergehende: in den schlichten Jamben der zweizeiligen Strophen, jede Verszeile vierfüßig, kommt dieses Zerfließende der letzten Lebenskraft zum Ausdruck. Es ist wie ein mühsames Atemholen, ein Ein- und Ausatmen. Zuweilen flackert das Fieberhafte der vergangenen, durchwacherten Nacht nochmals auf. Dann mehren sich die leichtbetonten Silben; auch der Rhythmus fängt an zu fiebern:

„Sein Herz ist müde, sein Auge verwacht.“

Doch die Müdigkeit zwingt zurück in den gleichmäßigen Pulsschlag der Eingangszeile:

4. Strophe: $\cup - \cup - \cup - \cup -$
 $\cup - \cup - \cup - \cup -$

Ein Zweifel steigt empor, und neuerdings beginnt das arme Herz unruhig zu pochen:

„Es fragt ihn, ob er noch leb vielleicht,
 wenn der Weiser die schwarze Drei erreicht.“

In der 8., 9. und 10. Strophe schildert uns der Dichter den Frühlingsmorgen. Man beachte den rhythmischen Gegensatz zu den vorausgehenden Strophen! Wir sind nicht mehr im schwülen Krankenzimmer. Wir hören nicht mehr die gleichmäßig tickende Uhr, nicht mehr die schweren, gequälten Atemzüge des Sterbenden. Wir stehen auf einmal inmitten des sonnigen, inmitten des klingenden, singenden Lebens. Auch rhythmisch. Man greife z. B. die 8. Strophe heraus:

„An die Fenster klettert der Frühlingstag,
 Mädchen und Vögel werden wach.“

Wohl haben wir noch vier schwerbetonte Silben in jeder Zeile; aber welche Willkür — scheinbar! — in der Anordnung der leichtbetonten Silben! Das Schema ist durchbrochen; das Leben ist erwacht und sprengt alle Bande.

Die 11. Strophe bringt uns wieder zurück zum Kranken und zum alten Tempo. Noch einmal kommt eine leichte Geschäftigkeit rhythmisch zum Ausdruck:

„Sie zieht ihm das Laken übers Gesicht.“

Nun zerbricht eine Zäsur die nächste Zeile:

„Dann geht sie fort. Stumm wird's und leer“

und wieder fällt das Gedicht in seinen gleichmäßigen Rhythmus und endet wie es begann:

$\cup - | \cup - | \cup - | \cup -$

Es ist nichts Großes, nichts Gewaltiges, was uns der Dichter hier schildert. Der Novellist Theodor Storm wählt nicht die gleichen Stoffe wie der Dramatiker Friedrich Hebbel, auch wenn es sich um ähnliche oder gleiche Grundgedanken handelt. Was Storm uns in der „Frühlingsnacht“ erzählt, das ist eigentlich etwas Alltägliches. Keiner von uns vermag zu sagen, ob er nicht einmal ähnlich enden wird. Und doch ist diese Alltäglichkeit — wie immer bei Storm — durchwoben von sympathetischen Gefühlen mannigfacher Art. Wir leben und sterben mit dem Kranken. Wir fühlen seine Angst, seine Einsamkeit, seine Lust am Leben. Wir würden ihm so gerne menschlicher zur Seite stehen, als es die gedungene Wartfrau vermag. Wir bemitleiden den Armen; denn wir fühlen die Tragik eines solch einsamen Scheidens.

Und wir fühlen das Schmerzliche doppelt und dreifach durch den Gegensatz von Tod und Leben, wie ihn Storm in diesem Gedichte schildert.

Es ist eine Dichtung der Resignation. Manche fühlen sich verhöhnt durch den Gedanken, daß der Gestorbene nun zum ewigen Leben erwachen wird, daß er einziehen darf in den ewigen Frühling einer jenseitigen Welt. Mir scheint diese Deutung nicht dem Dichter Storm gerecht zu werden. Er wollte keinen Ausgleich. Er wollte diese Kontraste des Lebens erkennen, fühlen und schauen lassen. Auch unsere Jugend darf bereits — in der Wirklichkeit wie in der Poesie — erleben, daß das Leben seinen Tag und seine Nacht, seine Sonne und seinen Schatten, seine Lust und sein Leid hat und daß wir uns darein schicken müssen, wir mögen wollen oder nicht.

Das ist letzten Endes dasselbe, was der härtere, männlichere Hebbel in seinen Dichtungen zum Ausdruck bringt, so daß die beiden uns nicht nur als echte Landsleute der schwermütigen Friesenheimat, sondern zugleich als Verwandte im Reiche der Gedankenpoesie gelten können, Vertreter jenes literarischen Realismus, der in den 40er und 50er Jahren des 19. Jahrhunderts in gefunden Gegensatz zu den idealistischen Schöpfungen eines nachklassischen und nachromantischen Epigonentums trat.

5. Westfalen.

Westfälischen Ursprungs ist Deutschlands größte Dichterin Annette von Droste-Hülshoff. Wir können sie als die Dichterin der westfälischen Heimat und zugleich als die stärkste und eigenartigste Vertreterin der westfälischen Dichtergemeinschaft überhaupt bezeichnen.

Da ich bereits im 1. Teil der „Epiischen Dichtung“ über ihre Dichterpersönlichkeit schrieb (S. 113) und da bereits dort eine ihrer schönsten Balladen — „Kurt von Spiegel“ — als Unterrichtsbeispiel geboten wurde (S. 192), so kann ich hier das Augenmerk ihren Landsleuten zuwenden. Karl Leberecht Immermann ist als Romanschriftsteller bekannt geworden. August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Julius Wolff, Friedrich Bodenstedt, Maximilian Freiherr von Oer, Bernhard von Lepel könnten hier Berücksichtigung finden. Ich beschränke mich auf zwei Dichter, deren Gestaltungskraft ich höher einschätze als jene der Genannten: auf Ferdinand Freiligrath, den wir bereits im 1. Teil der „Epiischen Dichtung“ als den „Dichter der fremden Zonen“ kennen lernten (S. 117) und auf Friedrich Wilhelm Weber, den Verfasser von „Dreizehnlinden“.

Westfalen, das Land der „roten Erde“, das Land der Femgerichte, das Land der Mystik, der Hellseher, es kommt auch in den Werken seiner ernstesten Träumer und stillen Denker zum Ausdruck. Wie bei den Friesen weht uns auch hier Heibeluft ent-

gegen, und die weißen Moornebel gespenstern hin und wider. Doch ist es ein bodenständiges, kerniges, ehrliches Geschlecht, was der westfälischen Erde entsproß und, von ihrem Hauch umweht, sinnt und gestaltet.

Von den benachbarten Hannoveranern wird der 3. Teil der „Epischen Dichtung“ außer Wilhelm Brandes den sozialistisch empfindenden Karl Hendell und Bories von Münchhausen, den größten Balladendichter der Gegenwart, in ausgewählten epischen Dichtungen zu Worte kommen lassen.

Serdinand Freiligrath: „Nebo.“

Auf Jordans grünen Borden,
da weilte Jakobs Samen,
da feierten die Horden,
die von Mizraim kamen;
da lagerten die Scharen,
da hielt der Heerzug Rast,
seit langen, langen Jahren
der sandigen Wüste Gast.

Da legten ihre Stecken
die Wandrer aus den Händen
und spreizten weiche Decken,
entgürtend ihre Lenden.

Und auf den Decken reinlich,
da lagen, bunt geschart,
die Männer, schlanke und bräunlich,
mit schwarzgelocktem Bart.

Da waren ihre Hütten
von Leinen aufgestellt,
und in der Zelte Mitten
hob sich des Stiftes Zelt.
Da schützten grüne Sträucher
sie vor der Glut der Sonnen;
da füllten sie die Schläuche
an kühlen Wasserbrunnen.

Da salbten sie die Leiber,
die staubigen, mit Öle;
da striegelten die Treiber
die dampfenden Kamele;
da ruhte wiederkäuend
im Grase Herd' an Herde;
da flogen wild und scheuend
die langgeschweiften Pferde.

Da freuten sich die Müden
und hoben fromm die Hände,
das ihnen bald beschieden
der langen Wallfahrt Ende;
da schärften sie die Schneide
des Schwerts mit kräft'ger Hand,
zu kämpfen um grüne Weide
in ihrer Väter Land,

das ihrer schien zu warten
am andern Bord des Flußes,
ein lachender Gottesgarten,
ein Land des Überflusses.

Weber, Die epische Dichtung. II.

Auf ihren Wüstenzügen
sah'n sie es oft im Geist —
jezt seh'n sie's vor sich liegen,
das Land, wo Milch und Honig fließt.

Im Tal ruhn die Nomaden
und jauszen: Kanaan! —
Ihr Haupt auf steilen Pfaden
klimmt das Gebirg hinan.
Schneeweisse Locken fließen
auf seine Schultern dicht;
zwei goldne Strahlen schießen
aus Mosis Haupte licht.

Und wie er nun die Höhe,
die schauende erreicht,
und, daß er alles sehe,
sich zitternd vorwärts beugt:
da glänzen ihm die Auen
von tausend Freuden voll,
die er nun sehrend schauen,
doch nicht betreten soll.

Da dehnen sich die Flächen,
wo Korn und Traube reift;
da ist mit weißen Bächen
das grüne Land gestreift;
da schwärmen Bienenkörbe,
da wiehert Pfluggespann;
da funkelt Judas Erbe
von Bersaba gen Dan.

„Ich habe dich gesehen!
Jezt ist der Tod mir recht!
Säuselnd mit leisem Wehen,
herr, hole deinen Knecht!“ —
Da naht auf lichter Wolke
der Herr des Berges Rücken,
dem müden Pilgervolke
den Führer zu entrücken. —

Auf einem Berge sterben,
wohl muß das köstlich sein!
Wo sich die Wolken färben
im Morgensonnenschein.
Tief unten der Welt Gewimmel,
Forst, Flut und Stromeslauf,
und oben tut der Himmel
die goldnen Pforten auf.

Freiligrath hat dieses Gedicht im Jahre 1830 — als junger, zwanzigjähriger Kaufmann — geschrieben. Seine ersten Gedichte erschienen in einigen westfälischen Blättern und im Musenalmanach für 1835. Von 1831—1836 arbeitete der Dichter in einem Bankhause zu Amsterdam, von 1836—1839 in einem Handlungshause zu Barmen. 1838 erschienen seine Gedichte zum ersten Male gesammelt bei Cotta in Stuttgart. Der Erfolg war so groß, daß Freiligrath den Kaufmannsberuf aufgeben und sich fortan ganz der Schriftstellerei widmen konnte.

„Es war,“ erzählt einer seiner Biographen, „um es mit einem Worte zu sagen, alles an ihm funkelneuen. Ein junger Kaufmann aus Detmold hatte sich von seiner feuererfüllten Phantastie nach Ländern tragen lassen, die wir bis dahin niemals durch die Poesie, immer nur durch unseren geographischen Schulunterricht, und nur sehr von weitem, kennen gelernt hatten, und führte vor unseren erstaunten Augen die eigentümlichsten, befremdenden, überraschenden Gedankenspiele auf, die jedem durch den hinzugemischten Klang fremder Worte noch viel eigentümlicher erschienen.“

Uns erscheint Freiligraths Poesie heute nicht mehr neu und ungewohnt. Er hat ja im Laufe der folgenden Jahrzehnte eine ganze Reihe von Nachahmern gefunden. Und doch bewundern wir noch heute die originale Stellungnahme, die er als Dichter altbekannten und jedermann vertrauten Stoffen gegenüber offenbart. Das zeigt uns wie kaum ein zweites seiner Gedichte gerade diese Ballade „Nebo“, die der Zwanzigjährige — frei von jedem dichterischen Vorbild — schrieb.

Den Stoff entnahm er dem 5. Buche Moses, dem sogenannten Deuteronomium, in dem uns Moses' letzte Ermahnungen und Tod geschildert werden. Es ist altbiblischer Stoff, den hier ein junger deutscher Dichter in seiner Art schaut und gestaltet. Aus der Bibel wissen wir, daß Moses beim Abschied zu seinem Volke, das er 40 Jahre lang durch die Wüste geführt hatte, die Worte sprach: „Ich bin heute 120 Jahre alt und kann nicht mehr vor euch aus- und eingehen; überdies hat mir der Herr gesagt: ‚Du sollst nicht über diesen Jordan gehen. So wird nun der Herr, euer Gott, vor euch herziehen; er selbst wird alle diese Völker vor euch austilgen, und in seinem Namen wird Josua vor euch hergehen.‘“ Wir erfahren ferner, daß Moses hierauf das ganze Volk um sich versammelte und ihnen das bekannte „Lied“ — „Höret, Himmel, was ich rede!“ — vortrug.

„Noch an demselben Tage sprach der Herr zu Moses: ‚Steige auf diesen Berg Abarim, d. i. den Berg der Übergänge, den Berg Nebo, der im Lande Moab liegt, Jericho gegenüber, und schaue das Land Kanaan, das ich den Söhnen Israels zum Besitze gebe, und stirb auf dem Berge!‘“

„Und Moses stieg nun von den Ebenen Moabs auf den Berg Nebo, einen Gipfel des Phasga, Jericho gegenüber; und der Herr zeigte ihm das ganze Land Galaad bis Dan, und ganz Naphthali, und das Land Ephraim und Manasse, und das ganze Land Juda bis an das äußerste Meer, und das mittägige Land, und das weite Gefilde Jerichos, der Palmenstadt, bis Segor. Und der Herr sprach zu ihm: ‚Das ist das Land, das ich dem Abraham, dem Isaak und Jakob mit einem Schwure versprochen habe, da ich sagte: Deinen Nachkommen will ich es geben. Du hast es gesehen mit deinen Augen, aber hinübergehen sollst du nicht!‘“

Und Moses, der Diener des Herrn, starb daselbst, im Lande Moab, nach dem Befehle des Herrn; und er begrub ihn im Tal des Landes Moab, Phogor gegenüber, und kein Mensch kennt sein Grab bis auf diesen Tag.“

So erzählt das alttestamentliche Buch. Wie aber gestaltet der deutsche Dichter Ferdinand Freiligrath? — Zwei Bilder schaut er: zwei Bilder, die ihn

fesseln und die seine Phantasie nun ausmalt mit einer unermüdlischen Liebe, wie sie etwa ein Maler bei gewissenhafter Durchführung eines großen, figurenreichen Wandgemäldes betätigt. Zwei Bilder schaut Freiligrath: den lagernen Heerzug am grünen Jordanufer und den einsamen Heerführer hoch oben auf dem Berggipfel des Nebo.

Seine Dichterliebe gehört dem Nomadenvolk in seiner bunten, fremdländischen Vielgestaltigkeit. Sechs Strophen widmet er ihm, dem eigentlichen Helden des Gedichts, dem sterbenden Heerführer Moses, nur vier.

Freiligrath liebte die Wüste und ihre Bewohner. Eine reiche Anzahl seiner Balladen entnehmen ihre Stoffe der afrikanischen Welt. „Löwenritt“, „Gesicht des Reisenden“, „Mirage“, „Unter Palmen“, „Der Mohrenfürst“, „Der Wacker in der Wüste“ u. a. zählen hierher. Die Wüste war das Land, der Beduine der Mann seiner Sehnsucht.

„Du wandelst wie ein Mann, der träumt!
Sieh, weh'nder Sand füllt deinen Köcher;
der Taumelmohn des Ostens schäumt
in deines Liedes goldnem Becher!“

ruft er sich selber zu und gesteht, daß er nicht von seiner Leidenschaft lassen kann:

„Wächst in der Wüste nicht die Palme?“ —

Wir beklagen es heute nicht mehr, daß er dieser Liebe huldigte. Wir wissen: er war trotzdem ein deutscher Mann und hat für seines Volkes Sache gekämpft und gelitten. Wir freuen uns seiner Geschichte. Auch unsere deutsche Jugend läßt sich gern von ihm führen. Es tut ihr wohl, den altbiblischen Stoff einmal mit deutschen Dichteraugen schauen zu dürfen.

In der biblischen Geschichtsstunde haben wir das Volk Israel in Mizraim oder in Misraim, d. i. in Ägypten, kennen gelernt. Wir sahen Moses zum Führer emporschwelen, und wir begleiteten die Wüstenwanderer auf ihrem wechselvollen Zug.

Nun sind sie endlich am Ziel angelangt, und nun mag der deutsche Dichter berichten, wie er mit hellseherischem, in die Vergangenheit gerichtetem Blick das ferne, ferne Bild lebendig zu schauen vermag:

„Auf Jordans grünen Borden . . .“

Die sechs ersten Strophen können ohne weitere Erklärung zum Vortrag kommen. An jener Stelle, da der Dichter — der Technik der alten Nibelungenstrophe vergleichbar — die 47 dreitaktigen Verszeilen plötzlich durch eine viertaktige abschließt, an jener Stelle, da von dem

„Land, wo Milch und Honig fließt,“

berichtet wird, können auch wir eine Pause machen und nun diesem Lande eine kurze Betrachtung widmen.

Eine einfache Skizze an der Tafel kann die geographischen Verhältnisse klar werden lassen: Mittelmeer, Nilmündung, Sinaihalbinsel, Jordan, Cotes Meer. Am Nordostufer des Toten Meeres der Berg Nebo (etwa 800 m hoch) — in der Nähe die Jordanmündung, des Jordans „grüne Borden“ oder Ufer. Dann die Ausdehnung Kanaans: Von Dan, der nördlichsten Stadt in Obergaliläa am Südwest-

hang des Hermon, bis Bersbea oder Beerseba, der Stadt an der Südgrenze Judas, 48 km von Hebron entfernt.

Und nun, nachdem wir selbst einen Blick über das gelobte Land geworfen haben, mag uns der Dichter weiter erzählen. Seine Schilderung gewinnt epischen Charakter. Er erzählt, was die Bibel von dem Tode des Moses zu berichten weiß. Doch er erzählt es in anderer Art. Nichts von den letzten Zeremonien unten im Tal, nichts von den Ermahnungen, nichts von dem Lied. Freiligraths Moses hat sich bereits gelöst von seinem Volke. Er ist noch immer ihr Haupt; aber er geht seinem eigenen Ziel entgegen, das diesmal nicht das Ziel seines Volkes ist. Kein Israelite folgt ihm. Moses ist allein mit sich, mit dem Zukunftsland seines Volkes und mit seinem Gott.

Der Dichter schaut auch diese Mosesgestalt in künstlerischer Verklärung. Wie Michelangelo so gibt uns auch Freiligrath einen Moses, der wohl historische Züge trägt und doch frei gestaltet ist:

„Schneeweiße Locken fließen
auf seine Schultern dicht;
zwei goldne Strahlen schießen
aus Moses Haupte licht.“

Und — dem alten Faust der Goetheschen Dichtung gleich — fühlt sich Moses glücklich in dem Bewußtsein, für sein Volk, für die andern, ein Ziel erreicht zu haben:

„Ich habe dich gesehen!
Jetzt ist der Tod mir recht!“
„Solch ein Gewimmel möcht ich sehen,
auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!“ (Faust, 2. Teil.)

Der Schluß der Dichtung weicht ab von dem Text der Bibel. „Und er — d. i. Gott, der Herr — begrub ihn im Tale des Landes Moab“, heißt es in Josuas Bericht. Der deutsche Dichter läßt seinen Helden durch eine lichte Wolke aufnehmen und den Blicken der Juden entrücken. Moses Tod wird zur Himmelfahrt.

Das ist deutsch, nicht hebräisch. Deutscher Idealismus, wie ihn der Dichter in seiner letzten Strophe, die nicht mehr von den fernen Bergen Palästinas erzählt, sondern die auch für jeden deutschen Berg und für das Menschenleben jedes idealgesinnten Volksgenossen Geltung gewinnen kann.

Auch der eigenartigen Form dieses Gedichts kann der Lehrer das Augenmerk zuwenden. In der ersten Strophe beginnen 4, in der zweiten 2, in der dritten 3, in der vierten 4, in der fünften 2 — in den ersten fünf Strophen nicht weniger als 15 Verszeilen mit „da“. Das ist ein eigenartiges Mittel, die Masse zu schildern. Das Gleichmäßige, das Vielköpfige und zugleich das Mannigfache der Menschen, Tiere, Zelte usw., gerade in dem gleichmäßigen Anfang der Sätze findet es seinen entsprechenden Ausdruck. Daß diese Gleichform nicht langweilig, nicht langatmig wird, dafür sorgt des Dichters Phantasie. Es ist ein Schwelgen in Formen und Farben, eine Buntheit und Vielgestaltigkeit, die zwar an das Leben eines lagernden Kriegsheeres unserer Zeit erinnern mag, an Buntheit das Bild der feldgrauen Truppen aber weitaus übertrifft.

Das gleiche technische Ausdrucksmittel benützt der Dichter in der neunten Strophe, die fünf Verszeilen mit „da“ einleitet, die früheren Strophen also noch überbietet. Abermals soll uns hier die Masse und Menge des Geschauten, der unerforschliche Reichtum des gelobten Landes, dargestellt werden. Und abermals lockt und funkelt es von Lichtern und Farben und Tönen, so daß alle Eintönigkeit schwindet.

Eine einzige Verszeile entbehrt des Auftakts. Es ist jene, da der Herr gerufen wird. Jene, da die Welt den Atem anhält, das kommende Wunder zu erleben:

„Säuselnd mit leisem Wehen,
Herr! hole deinen Knecht!“ —

Hier stockt plötzlich des Lebens gleichmäßiger Pulsschlag. Der große Augenblick naht, da der Herr seinem Diener des Himmels goldene Pforten auftut.

Als falsche Reime könnten „Flusses — Überflusses“ (6. Strophe) und „Rücken — entrücken“ (10. Strophe) empfunden werden; doch entbehren sie für ein feineres Ohr nicht des geheimen Reizes. Es wäre von Interesse, zu erfahren, ob Freiligrath sie bewußt oder unbewußt gelten ließ.

Man fühlt beim Lesen eines derartigen Gedichts, daß Freiligrath, besonders der junge, doch auch für unsere Zeit jung geblieben ist. Unsere deutsche Jugend fühlt in seiner Formgebung, in seinen Bildern, in seiner Phantastik und Begeisterung etwas Wesensverwandtes. Darum können und wollen wir ihn auch fürderhin nicht missen.

Friedrich Wilhelm Weber: „Die Hunnen.“

Sie schleichen, wie der Nebel schleicht,
der nachts vom Moor zum Berge steigt,
der Busch und Baum und Menschenkind
im Schlaf mit ekkem Gift umspinnt;
sie brechen gleich dem Sturm hervor,
der Tannen knickt wie dürres Rohr,
dem Strome gleich, der überschwilt
und Stadt und Dorf mit Jammer füllt.

Die Hunnen, die Hunnen!

Der graue Wolf ist nicht so schlimm,
der Bär im Zorne nicht so grimm:
kein Fuchs, der durch die Heide schweift,
kein Marber, der im Hofe streift,
in Feld und Wald kein wildes Tier
ist ihnen gleich an List und Bier.
glaubst du sie fern, so sind sie nah,
glaubst du sie fort, so sind sie da:

Die Hunnen, die Hunnen!

Sie ziehn heran mit Rind und Roß,
mit Schaf und Hund, ein wüster Troß.
Ihr Wagen kracht von Beute schwer;
Werwölfen gleicht das Männerheer,
wie Valandinnen sind die Fraun,
wie Kagen ist die Brut zu schaun.
Manch Fürstenkind, manch edle Magd,
den Weidenstrich am Arme, klagt:

Die Hunnen, die Hunnen!

Sie schlagen den Herren, sie rauben den Hort,
sie schleppen das Weib als Sklavin fort;
sie leeren den Stall, sie plündern den Schrein,
sie brechen den Keller und schütten den Wein:
sie schleudern ins Haus den flackernden Span,
es kräht von der Scheuer der rote Hahn:
sie werfen den Brand in das reife Korn,
und Acker weht durch Distel und Dorn:

Die Hunnen, die Hunnen!

Das Gras verwelkt an Rain und Pfad,
wenn ihn ein Hunnenfuß betrat;
der Bach versiegt, der Born wird faul,
wenn aus ihm trank ein Hunnengaul.
Vergilbt und tot ist Kraut und Klee,
im Wald verschmachten Hirsch und Reh;
kein Vogel singt im stillen Hain,
der Wind nur seufzt am nackten Stein:

Die Hunnen, die Hunnen!

So braust, der Hagelwolke gleich,
der wilde Schwarm von Reich zu Reich:
vor ihm die schöne, grüne Welt
mit Wiesenflur und Ackerfeld;
im Rücken kreischt der Habicht schrill
um Asas und Schutt, sonst alles still. —
Und weiter stampft der ehne Huf,
und weiter klagt der Jammersruf:

Die Hunnen, die Hunnen!

Wiederum die Schilderung eines Heerzugs, eines wandernden Volkes aus längst vergangenen Tagen, jedoch in anderer Art wie in Freiligraths eben besprochener Ballade. Dort im Tal des Jordan Licht und Farbe, Sonne und Glück, erquickende Raft, fröhliche Geschäftigkeit und tatenfrohes Hoffen; hier im Gedichte Friedr. Wilh. Webers steigt es vor uns auf wie eine grauenhafte Vision: ein ungeheurer Heerwurm, häßlich, scheußlich, der Hölle entstiegen, so kommt es herangetrochen, das Gespenstische, die gefräßige Riesenraupe, die alles fraßt, die alles vernichtet, was ihr in den Weg tritt.

Der Zug der Hunnen zur Zeit der Völkerwanderung ist von unseren deutschen Dichtern öfters geschildert worden. Es sei nur an Scheffels „Ekkehard“ und an Dahns Roman „Vom Chiemgau“ erinnert. Konzentrierter, suggestiver wie in Friedr. Wilh. Webers Gedicht wurde das Grauenhafte des Hunnenzuges von keinem der Genannten zur Darstellung gebracht. Eine ähnliche Stimmung wie bei Weber finden wir in Rudyard Kiplings „Dschungelbuch“, an jener Stelle, wo geschildert wird, wie die Dolen vom Deffan, die schrecklichen Rothunde, sich zum Jagdzuge aufmachen, mitten durch das Dschungel brechen und, was sie treffen, niederreißen.

Ähnlich kommen auch diese menschlichen Bestien aus den Steppen Asiens und Rußlands daher und wälzen sich westwärts, eine graue, ungegliederte Masse, die nichts aufhalten kann, die sich vorwärts schiebt wie eine elementare Naturgewalt. Und wie der Wölfe heiseres Hungergebell hört man immer wieder den Refrain: „Die Hunnen, die Hunnen!“

Das Gedicht ist historischen Inhalts, und der Lehrer wird es am besten da einstellen, wo er die Völkerwanderung zu behandeln gedenkt. Wie kaum ein zweites ist es geeignet, das Anrücken und die Verwüstungstätigkeit der hunnischen Horden zu schildern.

Die altgermanische Zeit wird wieder lebendig vor uns, vor allem durch die Bilder, die der Dichter zum Vergleiche heranzieht: Nebel und Moor, Busch und Baum, Tanne und Rohr, Sturm und Strom — das Nebelland der alten Deutschen und was an Getier darin zu finden war — Wolf, Bär, Fuchs, Marder —, es steigt empor aus dem Dämmer der Vergangenheit. Doch schrecklicher als all die Spukgestalten sind die Menschen, die auf einmal in unabsehbarem Heerzug raubend und plündernd, sengend und brennend, mordend und verpestend das altgermanische Land durchziehen.

Nur in seiner Phantasie hat der Germane bisher solche Greuelwesen gesehen: die Werwölfe, die Menschen in Wolfsgehalt, die Valandinnen, die Teufelinnen, die der finsternen Hel entstiegenen Geister. Nicht Menschen scheinen es zu sein, sondern Halb- oder Ganztiere, Bestien, Teufel.

Und wie ihr Aussehen, so ihre Taten. Die drei ersten Strophen schildern das anrückende Hunnenheer. In durchaus gleichmäßigem Rhythmus — viertaktig, vier Reimpaare, schwerer, stumpfer Paarreim — kommen sie heran, die grausigen Massen. Nur ihr Gebell „Die Hunnen, die Hunnen!“ zerreißt die strenge Gleichmäßigkeit des Tempos.

In der 4. Strophe sind sie endlich da, und im Nu ändert sich der Rhythmus. Als ob in das langsame Feuern einer ausgeschwärmten Schützenlinie

plötzlich Maschinengewehre eingeschoben würden, die mit schnellem $\cup - \cup -$, $\cup - \cup -$ das Tempo verdoppeln, so wandeln sich die jambischen Viertakter plötzlich in Anapäste und Jamben. Der Rhythmus wird aufgelockert. Eine unheimliche Geschäftigkeit kommt in die mordenden, würgenden und brennenden Räuberhorden.

In der 5. Strophe ist das wilde Heer vorübergebraust, und der Rhythmus der drei ersten Strophen gewinnt wieder Geltung. Die furchtbaren Folgen treten sichtbar zutage: wie wenn ein Heuschreckenschwarm das Land kahl gefressen, wie wenn ein Hagelwetter das Getreide in den Boden gedroschen, wie wenn ein Feuerbrand die Heide verkohlt hat: so hinterläßt der Hunnenzug seine furchtbare Spur. Die schöne grüne Welt ist vernichtet; nur der schrille Ruf des Raubvogels, den das Aas herbeigelockt hat, durchgellt die menschenleere Ode.

Fragen wir uns, wie Friedrich Wilhelm Weber — im Gegensatz zu Freiligrath — die Wirkung des Massenhaften, des Grausigen und Gewaltigen hervorgebracht hat, so werden wir doch auf eine verwandte, wenn auch kompliziertere Technik des Dichters stoßen.

In der 1. Strophe finden wir eine Häufung der Attributsätze. Vier dieser Art, zum Teil durch Zusammenziehung gebildet, treten hier auf. In der 2. Strophe wimmelt es von Vergleichen, in der 3. von Scheußlichkeiten. Die 4. Strophe läßt acht Sätze mit dem Fürworte „sie“ beginnen. Die 5. bringt in der ersten Hälfte zweimal den „Wenn“-Nebensatz und dann vier einfache Sätze von ähnlichem Bau — überall das Bestreben, durch Häufung gleicher Formen den Eindruck des Massenhaften zu erwecken. Doch ohne einförmig und monoton zu werden. Darin besteht des Dichters Kunst. Wir fühlen aus dieser Gleichmäßigkeit nichts Langweiliges, sondern eine fortgesetzte Steigerung, ein Anschwellen und Verebben.

Man könnte die formale Eigenart des Weberschen Gedichts auch zeichnerisch veranschaulichen: das langsame, aber unaufhaltbare Näherkommen der schrecklichen Massen in den drei ersten Strophen; ihr Vernichtungswert in der vierten und das allmähliche Verschwinden in der fünften und sechsten.

Der Eindruck der Masse wird dadurch gesteigert, daß sie — im Gegensatz zu Freiligraths hebräischen Nomaden — führerlos ist. Wir lernen in Friedrich Wilhelm Webers Gedicht keinen eigentlichen Helden kennen. Etwas Ähnliches finden wir in Gerhard Hauptmanns Drama „Die Weber“. Wohl hatten die Hunnen der Geschichte ihre Führer, ihren Attila, ihre Gottesgeißel u. a. Das vorstehende Gedicht nennt keinen. Diese Masse ist hirnlos. Keine Vernunft lenkt sie, sondern nur der tierische Vernichtungstrieb.

Das gibt der Ballade ihren eigenartigen Charakter und macht sie — zeitgemäß; denn auch in der Gegenwart droht ein Hunnenzug von Osten her Europa mit Mord und Brand zu verwüsten, blind, vernichtungstoll, von Haß erfüllt gegen alles Bestehende.

Möge uns der Himmel bewahren vor dem Entsetzlichen!

Auch dieser Gedanke kann bei der Behandlung des Gedichtes mit anklingen, wenn der Lehrer es nicht vorzieht, in der Geschichte selbst weiterzufahren und nun die einzelnen Gestalten aus dem nebelhaften Hintergrund, den der Dichter

so wirkungsvoll zu gestalten wußte, ins helle Licht der Betrachtung zu rücken: Stiliko und Alarich, Athaulf und Geiserich, Aëtius, Theoderich, Egel und wie sie sonst noch heißen mögen.

6. Brandenburger.

Brandenburgs Dichter zeichnen sich — wie der Volksstamm, dem sie entwachsen — durch einen gefundenen Sinn für das Wirkliche, durch eine gewisse Kühle des Denkens, durch eine charakteristische Prägnanz der Form aus. Sie haben eine Vorliebe für das Unerforschene, Schneidige, rasch Zugreifende. Selbst dort, wo sie sich — wie Adelbert von Chamisso, der geborene Franzose — der Romantik nähern, bleiben sie klarer und realer als die Romantiker anderer Volksstämme. Das wirkliche Leben fesselt sie stärker als romantische Mysterien.

Darum wählen sie mit Vorliebe ihre Stoffe aus der Geschichte ihres Landes und der herrschenden Dynastie. Wie der Schlesier Willibald Alexis, der große Erzähler, so hat Theodor Fontane in seinen Balladen nicht nur Nordisches und Englisches-Schottisches, sondern mit Vorliebe auch Deutsches und spezifisch Märkisch-Preussisches gestaltet — es sei nur an seine „Alte-Friß-Grenadiere“, an „Prinz Louis Ferdinand“, an die Gedichte über den alten Verffling, den alten Dessauer, den alten Stethen, an die Bismarck- und Kaiser-Friedrich-Gedichte, sowie an den bekannten „Herrn von Ribbed auf Ribbed im Havelland“ erinnert.

Außer Chamisso und Fontane dürfen wir auch die beiden Freiherrn Franz von Gaudy und Hugo von Blomberg sowie die Freiin Alice von Gaudy, ferner Adolf Glasbrenner, Wilhelm Wadernagel und Theodor Colshorn als brandenburgische Balladendichter ansprechen.

Paul Henze und Richard Dehmel, der Geburt nach ebenfalls Brandenburger, sollen an anderer Stelle zu Worte kommen; desgleichen Ernst von Wildenbruch und Gustav Schüler.

Von Adelbert von Chamisso brachte bereits der 1. Teil der „Epiſchen Dichtung“ mit dem „rechten Barbier“ ein Unterrichtsbeispiel (vgl. S. 178).

Auch Theodor Fontane wurde bereits unter den „deutschen Dichtercharakteren“ eingehender gekennzeichnet (vgl. S. 115). Auch eine seiner nordischen Balladen, „Gorm Grymme“ wurde im 1. Teil als Unterrichtsbeispiel vorgeführt („Epiſche Dichtung“, S. 260).

Hier im Ergänzungsbande glaube ich mich darum darauf beschränken zu dürfen, nur eines seiner drei Sendlingsgedichte als Unterrichtsbeispiel heranzuziehen, so sehr auch eine größere Zahl von Stücken dieses größten Brandenburger Balladendichters zur Behandlung locken möchte.

Statt dessen wähle ich im Anschluß daran — auch um der Vergleichsmöglichkeit willen — eine Ballade von Heinrich Seidel, der 1842 zu Berlin geboren wurde, jedoch seine schriftstellerische Tätigkeit vornehmlich in Berlin ausübte und vor allem als Verfasser der Leberecht-Hühnchen-Geschichten bekannt wurde.

Trotz der Gegenätze wird das für den Brandenburger Balladendichter Charakteristische sowohl in Chamissos „rechtem Barbier“, in Fontanes Sendling-Gedicht als auch in Heinrich Seidels „Träumen“ zutage treten.

Theodor Fontane: „Sendling und der Bürgermeister von Ohlau.“

In Ohlau, der Bürgermeister der Stadt eine weiße Zippelmütze hat; — gegenüber im Kommandantenhaus steht Sendling morgens zum Fenster hinaus. Und jeden Morgen, unentwegt, sich auch Zippelmütze ins Fenster legt, und wenn der Sendling drüben schmaucht, auch Zippelmütze sein Pfeifen raucht, und wenn der Sendling zum Räuspfern ruft, hat Zippelmütze schon ausgepufft.

Das ärgert den Sendling. „Philistergesicht. Affront dazu; das lieb ich nicht.“ Und er nimmt Pistolen links von der Wand, zielt hinüber mit sicherer Hand, zielt und schießt auf dreißig Schritt, eine zweite Kugel und nun eine dritt', es spritzt der Kalk; der drüben heiter zieht seine Mütze, raucht aber weiter, und Sendling lacht: „Verfluchte Dösjage. Aber der Kerl hat Courage.“

Das war im Frieden. Nun steht die Schlacht:
 Sepdlig wartet und Sepdlig wacht,
 anstrahlt ihn der Ruhm, er steigt zu Pferde,
 hundert Schwadronen, es donnert die Erde:
 gestern in Ohlau im Fenster liegen,
 heute bei Zornsdorf siegen, siegen, —
 wie kam der Wandel! Fragt nicht wie.
 Klein im Kleinen, im großen Genie.

Wenn unserer Jugend dieses Gedicht Theodor Fontanes zum inneren Erlebnis werden soll, dann müssen ihr die eigenartigen Menschen und Verhältnisse der friderizianischen Zeit zuvor etwas nähergerückt worden sein. Die beiden Kriege um Schlesiens, endlich der Siebenjährige Krieg. Des großen Königs große Generale — der alte Dessauer, Schwerin, Zieten, besonders aber Friedrich Wilhelm von Sepdlig, er, „aller Reiter Spiegel“, wie ihn Hugo von Blomberg in seinem Gedicht über „Die Schlacht bei Zornsdorf“ nennt.

Sepdlig wurde 1721 zu Kalkar bei Kleve geboren und zwar als Sohn eines preußischen Rittmeisters. Soldatenblut, Reiterblut — schon von Geburt an! Als Achtzehnjähriger tritt er ins preußische Heer. Als Vierundzwanzigjähriger — im Zweiten Schlesischen Krieg, in der Schlacht bei Hohenfriedberg — zeichnet er sich zum erstenmal aus, indem er einen sächsischen General gefangen nimmt.

Nun geht es rasch aufwärts. 1753 — mit 32 Jahren — ist er bereits Kommandeur eines Kürassierregiments, zwei Jahre später Oberst. Das Regiment Rodow stand in Schlesiens, dem eroberten Land. Ohlau an der Oder ist eine schlesische Stadt. Fontane verlegt seine Anekdote in die Zeit vor der Schlacht bei Zornsdorf (25. August 1758). Die verwegenen Taten des Reitergenerals in Gotha und bei Roßbach liegen also schon hinter ihm.

Nach dem Friedensschluß (1763) wurde Sepdlig Inspektor aller Kavallerieregimenter in Schlesiens. Sein Regiment zu Ohlau wurde während der zehn Jahre, die er noch lebte — 1773 ist er schon gestorben — der Mittelpunkt des Unterrichts für die Kavallerie in ganz Europa.

In Fontanes Gedicht hat Sepdlig diese Stufe noch nicht erreicht. Er ist Stadtkommandant in der schlesischen Stadt Ohlau, die vor nicht zu langer Zeit noch zu Osterreich zählte. Das Verhältnis zwischen dem preußischen Militär und der Bürgerschaft scheint in jener Zeit nicht gerade das beste gewesen zu sein. Es war ein gespanntes. Die Ohlauer fühlten sich als die rechtmäßigen Besitzer der Stadt, als die Alteingesessenen, als die Achtbaren, Braven. Die Soldaten waren ihnen nicht willkommen. Die Preußen waren noch immer die Landfremden, die feindlichen Gäste, die Habenichtse, die Maulaufreißer — eine anmaßende, rohe, ungebildete Gesellschaft, aus aller Herren Länder zusammengeworben.

Die Soldaten hingegen betrachteten sich als die Herren der schlesisch-preußischen Stadt. Die friedlichen Bürger sollten nach ihrer Pfeife tanzen, sollten tun, was dem Militär behagte. Ein starker Kastengeist hielt Bürger und Militär getrennt. Der „Philister“, der feige Zivilist, der Schlafhaubenträger, er hatte zu kuscheln, wenn der Kommandant befahl. Und die oberste aller Schlafmützen, der Bürgermeister der Stadt, erst recht. Sollte sich nur einmal unterstehen, Affront zu zeigen (faire un affront = jemand einen Schimpf antun), frech zu werden! Würden dem Philistergesicht schnell die Courage, die Schneid, ablaufen! Wer ist der Herr der Stadt: des großen Königs berühmter Reiter-

general, der Sieger von Roßbach — oder dieser kleinstädtische Bürgermeister mit seiner verfluchten Disage, mit seinem dummsprechen Gesicht? Soll mir nur ja nicht einmal in die Quere laufen! Könnt ihm übel bekommen!

Was aber begegnet da eines Tags dem Sendlich? Nun können wir den Dichter zu Wort kommen lassen. Die Situation ist nach der vorausgegangenen Erörterung ohne weiteres klar. Der General und der Bürgermeister, die beiden Kommandanten der Stadt, der militärische und der bürgerliche, wohnen sich gegenüber. In der gleichen Straße oder auf demselben Platze. Dreißig Schritt nur beträgt der Abstand. Der General pflegt frühmorgens zum Fenster hinauszuschauen und sein Pfeisken zu rauchen. Auch im Dienst, vor dem Angriff, rauchte Sendlich gewöhnlich sein Pfeisken. Die Bilder stellen ihn gern mit der kurzen Pfeife dar.

Nun muß er auf einmal merken, daß der Bürgermeister von Ohlau, der Führer des Philisterpacks, über das er sich schon oft geärgert hat, ihm die liebgewonnene Gepflogenheit nachmacht. Der Kerl äfft ihm seit neuester Zeit überhaupt alles nach. Bis auf das Räuspfern und Ausspucken! Will der Mensch damit sagen: was du bist, bin ich auch — was du kannst, kann auch ich — du hast mir nichts zu sagen, und ich kann es halten, wie ich mag! Dieser Hochmut muß ihm ausgetrieben werden. Und zwar sofort und gründlich. Ist ja doch nur eine feige, aufgeblähte Blase und klappt zusammen, sobald man ihnen den richtigen Herrn zeigt!

Was tut der mißgelaunte Reitergeneral? Was sich nur so ein hochgestellter Offizier, der sich für den allein maßgebenden Herrn hält, leisten kann. Er schießt einmal, zweimal, dreimal haarscharf an dem Kopf des Ohlauer Bürgermeisters vorbei in die Mauer. Er will den Philister drüben nicht töten. Er will ihn nur erschrecken. Er will daselbe probieren, was die Indianer mit ihren Gefangenen am Marterpfahl zu tun pflegen. Die Wilden werfen ihre Messer und Kriegsbeile oder schießen ihre Pfeile auch so gegen den Gefangenen, daß sie ihm nur leicht die Haut ritzen. Erträgt der Gefesselte dies Experiment ohne Angst, dann ist er würdig, wie ein Held behandelt zu werden.

Der Bürgermeister von Ohlau ist nicht gefesselt, und Sendlich ist eigentlich kein Indianer, kein unkultivierter Wilder. Aber sein Stücklein ist keine Heldentat, sondern beweist eher die Unkultur des militärischen Gewalthabers, der sich in seinem Dünkel eben alles erlauben darf. Aber sein Experiment mißglückt. Diesmal hat er seinen Meister gefunden. Der „Philister“ drüben ist durch solche Indianerstücklein nicht zu schrecken. Er zuckt nicht mit der Wimper. Er faßt den bösen Streich wie einen harmlosen Scherz auf. Er lacht und bleibt heiter und läßt sich in seinem Vergnügen am Pfeifenrauchen nicht stören. Er zieht sogar — dem gelungenen Schuß Anerkennung zollend — seine Zipfelmütze und grüßt herüber.

Das müßte den grimmigen Soldaten noch wütender machen; aber wir vernehmen nichts dergleichen. Im Gegenteil: der General wird durch dieses Benehmen entwaffnet. Das Schießen wird ihm verleidet — „und Sendlich lacht!“ Der Bürgermeister wird ihm nicht gerade ein Freund — „verfluchte Disage!“ — aber Respekt bekommt der General vor ihm. Sendlich ist ja selbst zu sehr Soldat, um nicht Freude an solchen Kerlen zu haben, die einer drohen-

den Pistolenmündung gegenüber ihre ganze Kaltblütigkeit bewahren. Es kommt doch eine Art unausgesprochener Kameradschaft zustande. Der Bürgermeister von Ohlau gefällt ihm — trotz allem.

Er gefällt auch uns. Nicht Seydlitz, sondern die „Zippelmütze“ ist der Held des Gedichts.

Fontane könnte das Gedicht hier schließen. Den Gegensatz zwischen Bürger und Militär, zwischen Aussehen und Charakter hat er uns ja wirkungsvoll vorgeführt. Unserm Dichter aber kommt es doch mehr darauf an, den Reitergeneral Friedrichs des Großen als den Bürgermeister von Ohlau zu besingen.

Darum zeigt er uns seinen Seydlitz in der 3. Strophe in völlig veränderter Umgebung. Ohne lange Überleitung — mit zwei festgegriffenen Afforden — „Das war im Frieden. Nun steht die Schlacht“ — sind wir mitten in der neuen Lebenslage. Der Moment wird geschildert, da Seydlitz mit seinen Schwadronen eintreten darf in den Gang der blutigen Schlacht von Zorndorf, da 32000 Preußen 52000 Russen angriffen und sie nach hartem Ringen zu Boden schlugen.

„Das waren Seydlitz' Späße;
bei Zorndorf galt es Zorn,
als ob's im Namen säße,
nahm man sich da aufs Korn
das slawische Gesichter —
Herr Seydlitz hoffte traun
noch menschliche Gesichter
aus ihnen zuzuhau.“

So singt Fontane an anderer Stelle über diese Entscheidungsschlacht des Jahres 1758.

Ein altes Volkslied berichtet:

„Der Seydlitz gar, der kühne Held,
schonob wie ein Löwe durch das Feld.“

Minding erzählt in seinem Gedicht über „Zorndorf“:

„Wie ihr auf dem Wilhelmsplage
könnt den Seydlitz heut noch schauen,
hat er mit der Eisentage
dort bei Zorndorf eingehauen.“

Fontane bringt ein edleres Bild: Seydlitz wartet und wacht. Mitten unter seinen Offizieren steht er und harret des königlichen Befehls. Nun endlich ist der Augenblick da — der Feldherr steigt zu Roß, und hundert Schwadronen donnern hinter ihm.

„Anstrahlt ihn der Ruhm“ — wo Seydlitz eingreift, der große Reitergeneral, da ist der Sieg auf seiner Seite.

Friedrich der Große — ist nicht auch Seidlitz einer, den man den Großen nennen könnte? Als Soldat, als Heerführer, an der Spitze seiner Kürassiere — da ist er zweifellos groß. Aber damals in Ohlau? Damals, als er sich über den Bürgermeister von Ohlau so aufregen konnte, daß er seine Pistolen gegen ihn verschob und dabei — als Mensch — sich kleiner erwies als sein Gegner? War er damals auch groß? Kaum!

Und doch rückt ihn gerade dies Kleinliche uns menschlich näher. Auch die

sogenannten Großen, die Genies, sind nicht Götter, sondern Menschen und haben ihre Schwächen wie andere Menschen auch.

Am Ende aber gefallen uns beide: der Bürgermeister und der Held von Zorndorf. Es sind doch zwei ganze Kerle, an denen man seine helle Freude haben kann.

Eine eigenartig gemischte Stimmung findet in dem Gedichte ihren Ausdruck: Humor, Realistik, Schwung, Pathos — in den Gegensätzen von Militär und Bürgerschaft, von Frieden und Krieg, von Menschlichkeit und Barbarei, von Kleinigkeitskram und Genialität. Im Vortrage des Lehrers müßten diese Gegensätze zum Leben erweckt werden.

Der Soldat, der Reiteroffizier Senßlich, ist gut gekennzeichnet. Das Forische, Selbstherrliche, Anmaßende, die rasche Entschlossenheit, die den Knoten zerhackt — analog dem Beispiel des mazedonischen Heerführers —, nicht langsam aufknüpft, das derbe Zum-Fenster-hinauspucken und Zum-Fenster-hinausschießen, die bekannte Rücksichtslosigkeit des preußischen Generals dem Bürgertum gegenüber — neu erlebbar in den Kriegsjahren 1914—1918! — das alles hat der realistisch beobachtende Dichter treffsicher gestaltet, nicht minder die Idealisierung des Reitergenerals Senßlich in der Schlacht von Zorndorf. Dort sein Bild im engen Fensterrahmen der Kleinstadt, hier in der Gloriole des gewaltigen Siegs, strahlend sich abhebend vom bunten Teppich im Hintergrund, der 100 anreitende Schwadronen schauen läßt.

Für den Bürgermeister hat der Dichter nicht so viel Farben auf der Palette. Als charakteristisches Merkmal gilt ihm die „Zippelmütze“. Nicht weniger wie viermal wird in der 1. Strophe diese Zippelmütze genannt, zuerst in der wirklichen Bedeutung des Worts, dann übertragen als Name für den Besitzer. Für Senßlich ist der Träger der Zippelmütze selbst eine Zippelmütze oder eine Schlafmütze. Aber er täuscht sich, und wie am Ende die Zippelmütze ihre Zippelmütze zieht und heiter herübergrüßt, so ist dies wie ein Winken des Parlamentärs mit der weißen Fahne. Der Kampf ist zu Ende — und Zippelmütz hat gesiegt.

Der Rhythmus hat etwas Freies, Leichtes an sich. Das kommt von der wechselnden Zahl der leichtbetonten Silben zwischen den vier schwerbetonten jeder Verszeile. Nur wo die verhaltene Spannung zum Ausdruck kommt, da straft sich plötzlich das Tempo:

„Affront dazu; das lieb ich nicht!“

Und in Augenblicken hoher Spannung schwinden die Auftakte:

„Zielt hinüber mit sicherer Hand,
zielt und schießt auf dreißig Schritt —“

und nun die schnelle Hast — auch in der rhythmischen Bewegung:

„eine zweite Kugel und nun eine dritt“ —

Auch die Schlußstrophe ist reich an derartigen rhythmischen Feinheiten. Man

braucht sie nur zu standieren und an der Hand der gewonnenen Formeln das zugrunde liegende Leben zu erfüllen:

„Hundert Schwadronen, es donnert die Erde“ usw.

und man wird finden: selbst in dieser Technik liegt eine gewisse Realistik oder Naturalistik, die Fontanes Balladen im besten Sinne modern erscheinen lassen.

Heinrich Seidel: „Die Träume.“

Als Karl der Fünfte auf der Jagd
verloren die Genossen,
da er zu weit sich vorgewagt,
traf er, von Wald umschlossen,
ein Wirtshaus an des Weges Rand,
darinnen er drei Räuber fand.

Als nun den Fremden, stolz geschmückt,
ersah die Räubersleute,
da waren sie gar hoch beglückt
ob dieser guten Beute.

Es lachte ihnen schier das Herz,
und „Träumen“ spielten sie zum Scherz.

„Mir träumt“, so fing der erste an
und grinste vor Behagen,
„es kleidet übel diesen Mann,
den schönen Hut zu tragen!
Das ist kein Hut für solchen Trops,
der paßt auf einen bess'ren Kopf!“

„Mir träumt,“ so sprach der zweite gleich,
und ließ ein Kichern hören,
„wir ziehn ihm aus, so warm und weich,
das Wams mit goldnen Schnüren!
In dieser schönen Sommerszeit
geht's besser sich im Unterkleid.“

Der dritte nahm ihn nun aufs Korn
und rief: „Was gilt die Wette,
ihn drückt das schwere Silberhorn
an seiner goldnen Kette!
Mir träumt, daß es am besten paßt,
wir nehmen ihm die schwere Last!“

„Nie hört' ich“, sprach der Kaiser dann,
„von so geschickten Träumen,
doch eh ich sie erfüllen kann,
wollt nur ein wenig säumen,
bis ich die Kunde euch verschafft
von dieses Hornes Wunderkraft.“

Der Kaiser stieß das Fenster auf
und blies ins Horn so helle:
da kam alsbald in schnellem Lauf
sein Jagdgefolg zur Stelle.
Der Kaiser sprach: „Ihr seht es hier,
die Reih zu träumen ist an mir!“

Auch ich hab einen schönen Traum:
Man soll in einer Reihe
an jenen starken Eichenbaum
euch hängen alle dreie!“
Und was der Kaiser sprach, geschah:
zu Ende war das Träumen da!

Das Gedicht „Die Träume“ finden wir in den gesammelten Gedichten, die Heinrich Seidel unter dem Namen „Glockenspiel“ dem „teuren Freunde“ Theodor Storm widmete. „Diesen Kranz“ — „auf dein Grab will ich ihn legen . . . einen bess'ren habe ich nicht,“ schreibt der Dichter in den Einleitungstropfen.

„Die Träume“ zählt demnach Seidel, der Humorist, selbst zu den besten seiner „Mären, Geschichten und Schwänke“.

Karl V. tritt darin auf. Auch Platen hat in seinem „Pilgrim von St. Just“ diesen Kaiser besungen. Doch sind es — trotzdem ein und dieselbe historische Persönlichkeit als Held auftritt — zwei grundverschiedene Karole — so grundverschieden wie die beiden Dichter eben selber sind.

Zum Verständnis des Platenschen Gedichts ist geschichtliches Wissen unerlässlich. „Der Pilgrim von St. Just“ wird uns erst nach Kenntnis der Lebensgeschichte Karls V. verständlich werden. Hier bei Heinrich Seidel ist ein derartiges Verständnis keineswegs nötig. Der kaiserliche Jäger könnte ebensogut Heinrich oder Friedrich, Ludwig oder Rudolf heißen. Für das Erfassen der Seidelschen Märe ist der historische Hintergrund belanglos. Nur von des Kaisers Macht und von der Unsicherheit in jener Zeit könnte kurz gesprochen wer-

den. Von einem gefährlichen Waldwirtschaus ist die Rede. Das fesselt rein stofflich — gleich dem Hauffschen „Wirtschaus im Speßart“ — ohne weiteres das Interesse unserer Jugend.

Wenn nun eines Tages ein großmächtiger Kaiser unter diese Raubgesellen gerät — was dann? — Das Problem lockt zur Lösung. Man findet: es kommt darauf an, was dieser Kaiser für ein Mensch ist und wie er anrückt. Allein oder mit Gefolge. Verkleidet oder in kaiserlicher Tracht. Bewaffnet oder ohne Waffen. Es kommt weiterhin darauf an, wieviel Räuber beisammen sind. Ob sie seiner Herr werden können. Ob der Kaiser beritten oder zu Fuße ist. Ob er einen oder mehrere Hunde bei sich hat.

Ich lasse meine Schüler eine Weile raten und dann: Nun gut, das eben wollen wir nun erfahren. Merkt auf:

„Als Karl der Fünfte . . .“

Die Geschichte kann nun ohne Unterbrechung geboten werden. Sie ist in ihrer Gliederung klar und einfach und bereits den Volksschülern der Mittelstufe verständlich.

Die zwei ersten Strophen schildern des Kaisers gefährliche Lage: Einer gegen Drei. Er merkt, sie haben es auf ihn abgesehen, und sie sind seiner bereits so sicher, daß sie mit ihm spielen wie die Katzen mit der Maus.

Sie haben Humor, Sinn für Wiß und Spott, die drei Burschen, die da von ihren wachen Träumen erzählen. Ob sie den Kaiser erkannt haben? Ich glaube nicht. Sie sehen in ihm nur den reichen Fremden, den guten Fang. Ob sie es auf sein Leben abgesehen haben? Wenn er sich gutwillig bis aufs Hemd ausziehen und plündern lassen wird, darf er vielleicht „im Unterkleid“ weitermarschieren. Sie wollen nur seine kostbare Habe. Die sticht ihnen in die Augen, und zwar:

Ich greife zur Kreide und skizziere an der Wandtafel in einfachster Darstellung die begehrenswerten Objekte: den Hut, das Wams und das Horn an langer Kette.

Der Jägerhut mit der wallenden Feder, der lockt den Ersten:

„Das ist kein Hut für solchen Tropf,
der paßt auf einen bessern Kopf!“

Wir wissen, welchen „bess'ren Kopf“ der grinsende Kerl meint: „Eigenlob stinkt.“

Der Zweite grinst nicht nur, er lacht schon hörbarer; er „ließ ein Kichern spüren“. „Das Wams mit goldnen Schnüren“, das reizt ihn. Für den Fremden ist es zu warm. Darum will er es ihm ausziehen. Er weiß wohl, welchen Schimpf er dem Fremden damit antun würde. Darum kleidet er seine Absicht in Spott und Hohn: „In dieser schönen Sommerszeit geht's besser sich im Unterkleid.“

Der Dritte hat es auf das schwere Silberhorn abgesehen. Das möchte er haben. Die goldene Kette natürlich auch dazu. Für den Fremden ist das Horn zu schwer. Die „schwere Last“ würde auch den Spießbuben drücken. Er aber spielt den Barmherzigen.

Und nun der Kaiser! Kann er sich retten? Ist er rettungslos verloren? Wäre er ein ängstlicher Mensch gewesen, er wäre erbarmungslos aus-

geplündert worden. Bis aufs nackte Leben. Hätte er in seiner Angst um Gnade gefleht, hätte er sich loszukaufen versucht, hätte er nur die ruhige Besinnung verloren, es wäre ihm übel ergangen.

Aber wir hören nichts dergleichen. Dieser Karl der Fünfte ist zwar historisch ein Habsburger, der Seidelsche aber ist ein Brandenburger alten Schlags. Einer, dem das Herz nicht in die Hosen fällt. Einer, der gleich dem großen Fritz, gleich einem Sendlitz, gleich einem Zietzen, auch einer Überzahl von Feinden Herr werden kann.

Karl der Fünfte geht auf den Scherz seiner Bedränger ein. Das gefällt uns an ihm. Das macht das Gedicht so lustig — trotz des tragischen Ausgangs. Und diese Kaltblütigkeit wird des Kaisers Rettung. Sie hindert zunächst, daß die Räuber tödlich werden. In ihrer Dummheit hindern sie ihn nicht, das Fenster aufzustoßen und ein Hornsignal abzugeben. Der Kaiser spielt den Höflichen. Das sind sie nicht gewohnt. Das wirkt verblüffend und lähmt die Tatkraft, während ihm dieser Umstand die rasche Tat ermöglicht.

Wohl mögen sie im nächsten Augenblick ihre Torheit eingesehen haben. Aber schon ist es zu spät. Der Wald ringsum wird lebendig. Das Jagdgefolge, das schon längst des Kaisers Spur verfolgte, naht. Hunde schlagen an. Jäger zu Roß und zu Fuß umzingeln das Haus, und ehe sich die überraschten Raubgesellen von ihrem Staunen erholen, sind sie selber zu Gefangenen geworden.

Und auch jetzt fällt der gutgelaunte Herr nicht aus dem Stil der Unterhaltung. Nun fängt er an zu träumen. Ich greife abermals zur Kreide und zeichne mit wenig Strichen des Kaisers Traum an die Tafel als Dignette für die drei vorausgegangenen.

„Und was der Kaiser sprach, geschah.
Zu Ende war das Träumen da!“

Frage: Wer hat falsch geträumt?

Wer hat richtig geträumt? _

Wer hat überhaupt „geträumt“? _ _

Wir finden: sie waren alle vier sehr wach. Am wachsten vielleicht der Kaiser.

„Zu Ende war das Träumen da“ — das Phantasieren hatte plötzlich aufgehört. Die harte Wirklichkeit hatte mit einem Schlag den Scherz in blutigen Ernst verwandelt. Wir erkennen: es ist eigentlich eine recht ernsthafte Geschichte in lustiger, schalkhafter Form.

Was uns an ihr so gut gefällt?

Wir finden: eben dieses Ungewohnte, dieses Absonderliche. Die drei Räuber sind keine Alltagsräuber. Es sind drei Virtuosen ihres Handwerks. Ihr blutiges Geschäft wird ihnen zum ergötzlichen Spiel, so gut verstehen sie es bereits.

Vor allem aber gefällt uns der eigentliche Held des Stücks: der Kaiser. Er erinnert, so verschieden Mensch und Situation auch sein mögen, an den Bürgermeister von Ohlau in der eben behandelten Anekdote von Fontane. Beide bleiben trotz gefährlichster Drohung unerschrocken und heiter. Beide siegen dieser unerschrockenen Heiterkeit wegen über den Gegner.

Wir können uns leicht ausmalen, wie der Kaiser sich benommen hätte, wenn er tödlich angegriffen worden wäre. Vielleicht ist er tödlich angegriffen worden in jener Zeitspanne, die zwischen dem Hornstoß und der nahen Hilfe durch das Gefolge lag. Wenn dies der Fall war, dann wissen wir, daß er sich seiner Gegner erfolgreich erwehrt hat. Der Kaltblütige, der Unerforschene, der rasch zur Tat Entschlossene ist dem Jaghaften, dem Ängstlichen, dem Erschrockenen gegenüber immer im Vorteil. Daß Karl sich nicht fürchtete, daß er wagemutig war, beweist ja auch sein Vorstürmen auf der Jagd, seine Trennung vom Gefolge. Und wenn das Gefolge nun nicht in der Nähe gewesen wäre, ich glaube, der Kaiser hätte sich Manns genug gefühlt, es mit dem Räubertrio allein aufzunehmen. Sein ganzes Verhalten scheint wenigstens für diese Annahme zu sprechen.

Die Form des Gedichts zeigt keine besonderen Eigentümlichkeiten. Acht Strophen, gleich im Bau und Rhythmus; vier Verszeilen mit je vier und drei Hebungen als Aufgesang, zwei vierhebige Schlußzeilen als Abgesang. Dort umarmender Reim mit stumpfem und klingendem, hier Paarreim mit stumpfem Ausgang. Der Rhythmus gleichmäßig beibehalten in allen acht Strophen.

Die Strophenform selbst aber könnte als Bild für den ganzen Verlauf des Gedichts gelten. Zuerst die sonderbare Verschlingung der kritischen Situation, das freche Spiel der Träume — darauf das schnelle Handeln des Kaisers: alles klappt wie auf Kommando — brandenburgisch-preußisch.

Im Leben klappt es gewöhnlich nicht so schön. Es ist eben nur ein Gedicht. Doch gerade darum eine Art Lebensersaß. Was wir erhoffen, wünschen, „träumen“: hier im Gedichte wird es uns zum Erlebnis.

Und gleichzeitig gewinnen wir aus ihm einen brauchbaren Rat fürs wirkliche Leben: „Dem Mutigen gehört die Welt.“ „Nur nicht den Kopf verlieren!“ „Hilf dir selbst, so hilft dir Gott.“ „Kecker Mut, der beste Harnisch!“ und was der Volksmund sonst noch zu sagen weiß. Endlich: daß auch der echte Humor eine recht ernsthafte Angelegenheit sein kann.

7. Preußen und Pommern.

Zu den bedeutendsten preußischen und pommerischen Dialektdichtern zählen Klaus Groth und Friß Reuter. Für unsere Zwecke kommen sie weniger in Frage. Hier wären eher Balladendichter, wie Christian Friedrich Scharenberg, Robert Pruh, Otto Friedrich Gruppe, Wilhelm Meinhold oder unter den Moderneren Ernst Ziel, Hans Benzmann, A. K. T. Tielo, Arno Holz und Karl Bulcke in Betracht zu ziehen.

Ein hervorstechender gemeinsamer Zug aber ist bei den Genannten nicht in dem Maße zu finden wie bei den bereits besprochenen Gruppen. Starke Heimatgefühl, herbe Nüchternheit, glühende Phantastik, Prägnanz des Ausdrucks finden wir — je nach der Individualität — bei dem oder jenen in stärkerem oder geringerem Grade, ohne daß diese Merkmale zur Charakteristik der Gruppe werden könnten.

Ich greife darum — auch zur Abwechslung — einen spezifischen Kinderdichter heraus, der neben Gull, Rückert und Fallersleben noch heute ein Liebling der Kleinen ist: den Malerdichter Robert Reinick.

Robert Reinick: „Dem schlafenden Apfel.“

Im Baum, im grünen Bettchen,
hoch oben sich ein Apfel wiegt,
der hat so rote Bäckchen,
man sieht's, daß er im Schläfe liegt.

Ein Kind steht unterm Baume,
das schaut und schaut und ruft hinauf:
„Ach, Apfel, komm herunter!
Hör' endlich doch mit Schlafen auf.“

Es hat ihn so gebeten,
glaubt ihr, der wäre aufgewacht?
Er rührt sich nicht im Bette,
sieht aus, als ob im Schlaf er lacht.

Da kommt die liebe Sonne
am Himmel hoch daher spaziert. —
„Ach Sonne, liebe Sonne!
mach du, daß sich der Apfel rührt!“

Die Sonne spricht: „Warum nicht?“
und wirft ihm Strahlen ins Gesicht,
küßt ihn dazu so freundlich;
der Apfel aber rührt sich nicht.

Nu schau! Da kommt ein Vogel
und setzt sich auf den Baum hinauf.
„Ei Vogel, du mußt singen,
gewiß, gewiß, das weckt ihn auf!“

Der Vogel weßt den Schnabel
und singt ein Lied so wundernetzt
und singt aus voller Kehle —
der Apfel rührt sich nicht im Bett! — —

Und wer kam nun gegangen?
Es war der Wind, den kenn ich schon,
der küßt nicht, und der singt nicht,
der pfeift aus einem andern Ton.

Er stemmt in beide Seiten
die Arme, bläst die Backen auf
und bläst und bläst, und richtig —
der Apfel wacht erstrocken auf

und springt vom Baum herunter
grad in die Schürze von dem Kind.
Das hebt ihn auf und freut sich
und ruft: „Ich danke schön, Herr Wind!“

Wie bei der Behandlung von Rückerts „Büblein, das überall hat mitgenommen sein wollen“ (vgl. „Die epische Dichtung“, 1. Teil S. 119 ff.), so wird sich auch bei Behandlung des „schlafenden Apfels“ zuerst die Anschauung der Sache, der Wirklichkeit notwendig erweisen — nach Rankes altem Unterrichtsgrundsatz: „Erst ein Ding an ihm selbst, hernach die Weise von dem Dinge!“

Es wird dem Lehrer nichts übrigbleiben: er wird seine kleinen Buben und Mädchen vorerst hinausführen müssen in den herbstlichen Garten oder an die mit Obstbäumen bestandene Landstraße, und vor einem der hohen Bäume, wo „im grünen Bettchen hoch oben sich ein Apfel wiegt“, da werden sie haltmachen und den im Laub versteckten Burschen betrachten. Wie appetitlich er ausschaut! Wie rot seine Wangen, seine Backen sind! Wie dem Fritz, wie der Marie ihre Backen — so rund und prall glänzen sie. Zum Hineinbeißen schaun sie aus. „Zum Fressen gern“ könnt man ihn haben. Jedes Kind möchte ihn geschenkt erhalten.

Ob der Apfel da droben wohl hört, was wir da unten alles sagen? Ja — nein! Er lacht uns aus. Nein, er hört uns nicht. Er schläft ja. Könnten wir ihn nicht aufwecken? Wir könnten ihn rufen. Aber er würde kaum darauf hören. Wir könnten den Baum schütteln. Nein, das geht nicht; der Stamm ist zu dick. Der Ast oben aber ist dünner. Wenn wir hinaufsteigen würden! Das dürfen wir nicht; denn der Baum gehört nicht uns. Mit Steinen hinaufwerfen? Nein, das wollen wir auch nicht tun. Der Fink da oben, sieh, der tut sich leichter, der kann leicht zu dem Apfel gelangen. Der könnte ihn aufwecken, wenn er möchte. Aber wir wollen den Apfel weiterschlafen lassen, damit er noch dicker wird und noch röttere Backen bekommt. Leb wohl, lieber Apfel! Auf Wiedersehen. — Ein paar Duzend kleine Händchen grüßen hinauf, und wir setzen unseren Unterrichtsgang fort.

Ein paar Tage darauf kommen wir wieder auf unsere Erlebnisse beim letzten Spaziergang zu sprechen. Auch der Apfelbaum findet Erwähnung, und der schöne Apfel taucht wieder auf aus dem Meer der Erinnerung. Auch das Problem, wie man den Apfel herunterkriegen könnte, ohne auf den Baum steigen zu müssen, wird neuerdings erörtert.

Ewig bleibt er nicht droben hängen. Wenn ihn die Sonne noch reifer werden läßt, wenn seine Bäckchen noch röter geworden sind, dann fällt er eines Tages von selber herunter. Da möchte ich gern unterm Baum stehen. Wir hätten den Baum gern geschüttelt; aber er war zu dick und zu stark. Ich kenne aber einen wilden Riesen, der schüttelt die Bäume hin und her, daß sich die Äste und Zweige biegen wie dünne Gerten. Sein Atemzug genügt; er braucht den Baum gar nicht mit Händen anzufassen. Die dicksten Bäume kann dieser Riese umblasen. — Das ist der Sturmwind. Was kann der Wind nicht alles? — Davon weiß jedes Kind aus der eigenen Erfahrung ein Stücklein zu berichten.

Nun aber will ich Euch ein Geschichtlein vom schlafenden Apfel erzählen und wie er zuletzt doch vom Baum heruntergehüpft ist „grad in die Schürze von“ — der Marie? oder von der Anna oder — —? Nun paßt auf!

„Im Baum, im grünen Bettchen —“

Ich trage die erste Strophe vor und skizziere dann mit wenig Strichen an der Wandtafel einen Apfelbaum — Stamm, Ast, Zweig, Blätter und den Apfel „im grünen Bettchen“.¹⁾

„Ein Kind steht unterm Baume“ —

Nach dem Vortrage der 2. Strophe zeichne ich das kleine Mädchen senkrecht unter den Apfel. Und nun kann es in der 3. Strophe vergebens bitten; auch unser Apfel an der Tafel „rührt sich nicht im Bette“.

In der 4. und 5. Strophe tritt die Sonne auf — auch an der Tafel erscheint sie und wirft dem Apfel „Strahlen ins Gesicht“. Wenn Euch die Sonne Strahlen ins Gesicht wirft, wenn Euch die Mutter freundlich küßt, da wacht Ihr auf.

„Wenn die Sonn' mit hellem Schein
schaut so in dein Bett hinein,
Büblein, spring geschwind heraus!
Sticht dir sonst die Augen aus!“

(Güll.)

„Der Apfel aber rührt sich nicht.“

Und nun kommt ein Vogel — gerade so einer wie der Fink, den wir leztthin gesehen haben, wißt Ihr es noch? Ich will ihn Euch hier neben den Apfel zeichnen. Er singt ein Lied. Sieh, wie er den Hals aufbläht! Er strengt sich an, so sehr er kann.

„Der Apfel rührt sich nicht im Bett.“

Was nun? Dem kleinen Mädchen soll es scheint's ebenso ergehen wie uns: der Apfel schläft droben weiter, wenn nicht der große Riese gekommen wäre:

„Und wer kam nun gegangen? — —
Es war der Wind . . .“

Auch an der Tafel erscheint der Wind mit aufgeblasenen Backen.

In Robert Reinicks „Märchen-, Lieder- und Geschichtenbuch“ (Verlag Delhagen & Klasing) ist der Wind (S. 24) als kleines Knäblein, auf einer Wolke

¹⁾ In meinem Buche über „Die Tafelzeichnung im Unterricht“, Verlag Julius Belz, Langensalza, ist das Bildchen S. 50 zu finden.

stehend, wiedergegeben. Ich halte diese Gestaltung für verfehlt. Der Gegensatz zwischen der milden, freundlichen Sonne und dem rauhen, derben Wind müßte auch zeichnerisch in Erscheinung treten.

In der 9. Strophe wacht der Apfel endlich erschrocken auf, und in der 10. springt er „vom Baum herunter grad in die Schürze von dem Kind“.

Auch die Wandtafelzeichnung veranschaulicht dieses Geschehen. Und nun noch des beglückten Kindes Freude und Dank — und Dichtung und Zeichnung haben den Gang der Handlung anschaulich erleben lassen.

Was dem Reinidschen Gedichte seinen kindertümlichen Charakter verleiht, das ist in erster Linie der Umstand, daß alle außer- und untermenschlichen Objekte vermenschlicht werden: der Apfel selbst, dann die Sonne, der Vogel, der Wind. Das ist kindlich. Für Kinder sind all diese Dinge beseelte Wesen. Sie stehen ihm menschlich nahe. Sie sind gut zu ihm, und es ist — psychologisch genommen — durchaus natürlich, daß sie sich alle dienstbereit zeigen.

Warum sollten sie auch nicht! So ein braves, freundliches Mädchen muß man ja gern haben. Dem kann man keine Bitte abschlagen. Es verdient, daß man sich entgegenkommend zeigt.

Was uns besonders an ihm gefällt, das ist sein Verhalten dem Wind gegenüber. „Ich danke schön, Herr Wind!“ ruft es ihm zu. Wenn man etwas geschenkt erhält, dann bedankt man sich. Das tut Ihr auch, nicht wahr? Wie sagst denn Du? Hast Du Dich auch schon einmal bedankt?

Was den „schlafenden Apfel“ fernerhin zum kindertümlichen Gedichte werden läßt, das ist seine allegorische Bedeutung. Wenn einer aufgeweckt werden soll, so kann man dies auf verschiedene Weise versuchen: wie die Sonne, die Liebe, freundliche, wie der Vogel, der aus voller Kehle singt, wie der Wind, der nicht küßt und nicht singt, sondern „aus einem andern Ton“ pfeift. In der Klasse muß auch manchmal einer „aufgeweckt“ werden, der nicht recht aufpassen will. Wie werden wir es da anfangen, wenn wir ihn schnell munter haben wollen? Werden wir küssen — oder singen — oder aus einem andern Ton pfeifen?

Manche Ausdrücke bedürfen den Kleinen gegenüber noch der Erörterung: das „grüne Bettchen“, das „Wiegen“, daß die Sonne „am Himmel hoch daher spaziert“, daß der Vogel den Schnabel weßt (wie man ein Messer vor dem Gebrauche weßt), daß er aus voller Kehle singt (hier vermag die zeichnerische Darstellung des Vogels viel zur Erklärung beizutragen), das Pfeifen „aus einem andern Ton“.

Die hochdeutsch nicht korrekten Formen „und setzt sich auf den Baum hinauf“ oder „grad in die Schürze von dem Kind“ bedürfen keiner Berichtigung. Wir können auch sie als kindertümlich gelten lassen.

Ist das Gedicht zunächst absatzweise erfasst, so liegt uns daran, das Ganze im Zusammenhang ohne störende Unterbrechung genießen zu lassen. Die dichterische Form ist nirgends hochwertig. Strophen wie die fünfte, die aus der Form fällt, dürfen als wenig geglückt gelten. Und doch kann das Gedicht für unsere Kleinen auch poetisch reizvoll werden, wenn der Lehrer es versteht, die auftretenden Helfer stimmlich zu charakterisieren, und wenn es ihm gelingt, den Kontakt zwischen sich und den Kindern, der durch Formen wie „Glaubt

Ihr, der wäre aufgewacht?“ „Nu schau!“ „Und wer kam nun gegangen?“ angedeutet wird, auch wirklich lebendig werden zu lassen.

Ist das Gedicht im wesentlichen erfaßt, dann kann der Lehrer auch bei schwächeren Kindern noch auf tieferes Verständnis hinarbeiten. Etwa durch Fragen wie:

Wie hat das Kind zum Apfel gesagt? Zur Sonne? Zum Vogel? Zum Wind?

Was hat die Sonne geantwortet? Der Vogel? Der Wind?

Was hat jedes von den Dreien getan?

Wer war von den Dreien am freundlichsten? Am größten? Wer hat am meisten fertig gebracht?

Der Dichter sagt uns eigentlich nicht, ob das Kind ein Knabe oder ein Mädchen war. Und doch nehmen wir alle an: es war ein Mädchen. Warum wohl? Nicht nur wegen der Schürze! Ein Bub hätte sich sicher auf andere Art geholfen. Meint Ihr nicht auch?

Also auch so lesen, daß wir heraushören können: es war ein liebes, braves, kleines Mädchen! Nur der Apfel machte eine Ausnahme von der allgemeinen Dienstwilligkeit. Er will nicht aufwachen. Er rührt sich nicht im Bett. Der Wind muß ihn erst herumschütteln, bis er hinab in die geöffnete Schürze springt. Hättet Ihr das auch so gemacht? Oder würdet auch Ihr lieber oben im grünen Bettchen geblieben sein? Warum wärt auch Ihr lieber oben geblieben? — Darum wollen wir's auch dem schlafenden Apfel nicht übel deuten, wenn er das Vergnügen, verspeist zu werden, etwas hinausgezögert hat.

Aber am Ende ist der Apfel ja dazu auf die Welt gekommen, daß er gegessen wird, und darum wollen wir uns freuen, daß beide ihr Ziel erreicht haben: der Apfel und das dankbare Kind.

Und nun wollen wir das Ganze noch einmal hören — die Elsa darf an der Tafel mitzeigen — und wenn Ihr schön aufmerkt, werden wir das lustige Geschichtlein bald auswendig können.

8. Schlesier.

Auch die Schlesier haben — gleich der eben behandelten Dichtergruppe — wohl eine Anzahl hervortretender, durchaus charakteristischer Dichterscheine, jedoch kein ausgesprochen gemeinsames Merkmal aufzuweisen.

Als Romantiker nehmen der Lyriker Joseph Freiherr von Eichendorff und der früh verstorbene Moritz Graf von Strachwitz einen hohen Rang ein. Willibald Alexis (Pseudonym für Gg. Wilh. Heinr. Häring) ist nicht nur als Verfasser historischer Romane, sondern gleichzeitig als Balladendichter bekannt geworden. Auch Leopold Schefer und Friedrich Sallet wären zu erwähnen. In unseren modernen Lesebüchern aber werden die beiden nur noch selten angetroffen.

Von den neuzeitlichen Dichtern, die im 3. Teil der „Epiischen Dichtung“ vertreten sind, ist Emil Prinz von Schönau-Carolath schlesischer Abkunft. Als Balladendichter von überragender Bedeutung dürfen wir neben dem Herold der jüngeren Romantiker, neben Moritz von Strachwitz, vor allem den zu Breslau geborenen August Kopisch gelten lassen. Gleich Robert Reinick ist auch er Dichter und Maler, doch weit aus produktiver, originaler, tiefer und mannigfaltiger in seinen Balladen und Romanzen, Sagen, Schwänken und Geistergeschichten.

Der 1. Teil der „Epiischen Dichtung“ hat sich bereits mit beiden Dichtern eingehender befaßt.

Morig von Strachwitz wurde als „epischer Dichtercharakter“ geschildert (S. 110), und zwei seiner Balladen, „Ein Faustschlag“ (S. 265 ff.) und „Die Jagd des Moguls“ (S. 270 ff.) wurden als Unterrichtsbeispiele gekennzeichnet. Auch August Kopisch wurde bereits in seiner Eigenart gestaltet (S. 297), und seine „Heinzelmännchen“ (S. 132 ff.) fanden als Unterrichtsbeispiel Aufnahme.

Doch glaube ich die schlesischen Dichter auch hier am würdigsten durch ein Gedicht gerade dieses Poeten, der, was Leichtigkeit der Form betrifft, geradezu unerreicht geblieben ist, vertreten zu lassen.

August Kopisch: „Das grüne Tier und der Naturkennner.“

Die Thadener zu Hanerau sind ausgewählte Leute:
 Wär noch kein Pulver in der Welt, erfänden sie es heute!
 Allein, allein,
 so wird es immer sein:
 Was man zum erstenmal ersieht,
 kennt selber auch der Klügste nicht!
 Und — wie einmal die Thadner mäh'n,
 sie einen grünen Frosch ersehn,
 so grüne, so grüne!

So grüne war der liebe Frosch und blähte mit dem Kropfe,
 den Thadnern fiel vor Schreck dabei die Mütze von dem Kopfe.

Mit Beinen vier
 ein grünes, grünes Tier!
 Das war für sie zu wunderbar,
 zu neu und zu absonderlich!
 Da mußte gleich der Schultheiß her,
 sollt sagen, wach ein Tier das wär,
 das grüne, das grüne!

Das grüne Tier der Schultheiß sah, als einen Hupf es machte —
 Die Thadner wollten schon davon, da sprach der Alte: „Sachte!“

Lauf nicht davon,
 es sieht und ruhet schon.
 Seid still! und ich erklär es bald:
 Das Tier kommt aus dem grünen Wald,
 Der grüne Wald ist selber grün,
 davon ist auch das Tier so grün,
 so grüne, so grüne!

So grüne; denn es lebt darin von eitel grünem Laube,
 und — wenn es nicht ein Hirschbock ist — ist's eine Turteltaube!“

Da hub der Hauf
 den Schulz mit Schultern auf,
 sie riefen: „Das ist unser Mann,
 der jeglich Ding erklären kann,
 er kennt und nennt es fest und kühn,
 kein Kreatur ist ihm zu grün,
 zu grüne, zu grüne!“

Was uns Kopisch in diesem Gedichte vorführt, ist ein lustiger Schwank im Stile des Lalenbuchs oder der Schildbürgerstreiche. Unser Dichter hatte ja eine besondere Vorliebe für derartige Dinge. Seine „Hiftörchen“ erzählen ähnliche Stücke von den Fockbeckern, den Kisdorfern, den Gablern, den Büsumern, den Romöern, den Hoshdruppern und den Bishorstern.

Keinem vernünftigen Menschen wird einfallen, diese Orte auf der Karte

Deutschlands aufzusuchen; denn sie liegen überall und nirgends. Jeder deutsche Gau hat sein Schilda. Von jedem Dorf, von jeder Stadt erzählt der Volksmund etwas Ulfiges oder Tolles. In meiner Heimat z. B. wird berichtet, daß die Mütterstädter einmal versucht hätten, alte, rostige, krumme Nägel durch Sieden oder Kochen wieder gerade und neu zu machen, und der Spottname „Mürschter Nägelsieder“ ist dort allgemein bekannt. Dafür belegten die Mütterstädter ihre Spötter mit anderen Titulaturen, die nicht minder schmeichelhaft waren. Das ist uralte Volksfittte. An diese Volkschwänke, und zwar an jene, die dem Schüler am geläufigsten sind, könnte der Lehrer anknüpfen. Bei der Besprechung wird sich dann leicht feststellen lassen, daß es überall dumme und gescheite Leute gibt und gegeben hat. Auch neugescheite. Menschen, die einfach alles wissen, was sie gefragt werden. Zweibeinige Konversationslexika. Auch in jeder Schulklasse ist ein Exemplar davon vertreten. Und gewöhnlich finden diese Alleswisser auch ihre gläubige Gemeinde, ihre geduldigen Zuhörer.

Nun aber wollen wir einen kennen lernen, der an tiefgründiger Gelahrtheit alle anderen weit übertroffen hat, auch die Klügsten im Dorf. An solchen hat es zu Hanerau wahrhaftig nicht gefehlt; denn

„Die Thadener zu Hanerau sind ausgewigte Leute“ usw.

Das Gedicht kann ohne Unterbrechung geboten werden. Geschieht es mit der humoristischen Betonung, so wird es leicht erfaßt werden können — auch von den Mittelklassen der Volksschule. Ein paar ungewohnte Ausdrücke, wie „ausgewigte Leute“, „ersicht“, „ersehn“, „absunderlich“, „Schultheiß“, „Hirschbock“, „Turteltaube“, „Kreatur“, lassen sich mit wenig Worten erklären. Der ganze Spaß aber in seinem Nacheinander —

1. Das unbekannte Tier.
2. Die verwunderten Thadener.
3. Der gelehrte Schultheiß.
4. Die glücklichen und dankbaren Thadener.

— auch der eigentliche Ulf bedarf weniger der logischen Erklärung als vielmehr des gemütvollen Einlebens.

Die Kinder müssen eingebettet werden in die Stimmung, die Kopisch seinem Gedicht zu geben weiß. Es ist bereits lang her, daß sich die Geschichte zugezogen hat. Das sagt uns nicht nur der Inhalt, das sagt uns auch die sprachliche Form: die „ausgewigten Leute“, die Wiß und Verstand in Hülle und Fülle haben, die nicht nur finden und sehen, sondern „ersehn“, nicht nur kennen, sondern erkennen. Frösche haben die Thadener wohl schon früher gesehen, aber einen grünen Frosch — „so grüne, so grüne!“ Das ist neu und verwunderlich, absunderlich und unbegreiflich, das muß nicht nur ersehen, das muß auch erkannt werden.

Ein drolliges Bild malt Kopisch für die kindliche Phantasie. In der Mitte der grüne Frosch mit aufgeblähtem Kropfe und ringsherum die hochgestaunten Thadener mit runden Augen, mit aufgerissenen Mäulern. Jede Bewegung löst Verwunderung und Schreck aus. Und nun kommt breitbeinig und gewichtig der Schulze angestapft und beguckt sich das grüne Tier.

Er erschrickt nicht. Er fühlt sich bald Herr der schwierigen Lage, und sein

scharfer Verstand findet bald die richtige Erklärung. Daß die Erklärung seinen Mitbürgern genügte, das beweist der starke Erfolg. Wie einen germanischen Häuptling heben die Thadener ihren Schultßeißen auf die Schultern und tragen ihn im Triumph dorfwärts. Auch die Schildbürger haben ihren Schulzen einmal — wenn auch zu anderem Zweck! — durch den berühmten Salzacker getragen.

Sie sind einander wert, die Helden von Hanerau und Schilda!

Für den Erwachsenen hat das ulkige Gedicht seine tiefere, seine typische Bedeutung: Diese Thadener und ihren ungeschickten Bürgermeister finden wir ja überall, in der Philosophie wie in der Pädagogik, in der großen wie in der kleinen Kunst, in der großen wie in der kleinen Politik. „Das grüne Tier und der Naturkenner“ sind allgegenwärtig, und wenn wir sie mit den Augen eines Kopisch betrachten, wandelt sich der Ärger über der Menschen Dummheit und Anmaßung um in ein befreiendes Lachen.

Unseren Kindern kann diese Ausweitung des Verständnisses noch nicht in dem Maße zugemutet werden wie reiferen Schülern. Doch dürfte damit ein Fingerzeig geboten sein, daß die Behandlung nicht endgültig abschließt, wenn der Schwanz in der Mittelklasse geboten und auswendig gelernt wurde. In späteren Jahren, in der Fortbildungsschule, in den höheren Schulen ergibt sich sicher wieder einmal Gelegenheit, den Frosch von Hanerau hineinhüpfen zu lassen in das philosophierende Lehrgespräch.

Dann wäre vielleicht auch passende Gelegenheit geboten, den großen Künstler der Form zu würdigen, als der uns Kopisch auch in diesem Gedichte entgegentritt. Die vier Strophen sind streng gleichmäßig gebaut. Jedoch die Strophenform selbst ist durchaus original. Man braucht ja nur das Schema zu betrachten und irgendwo ein gleiches oder ähnliches zu suchen. Man wird sich schwer mit dem Finden tun:

```

  u - u - u - u - | u - u - u - u a
  u - u - u - u - | u - u - u - u a
  u - u -         b
  u - u - u - u - b
  u - u - u - u - c
  u - u - u - u - c
  u - u - u - u - d
  u - u - u - u - d
  u - u - | u - u

```

Eine ganz besondere Rolle spielt dabei dieses

„so grüne!“

Es kehrt nicht nur als Doppelrefrain am Ende jeder Strophe wieder. Es bindet auch als Eingangstakt die 2. Strophe an die 1., die 3. an die 2., die 4. an die 3. Es durchdringt und durchklingt mit seiner eigenartigen Färbung den ganzen Schwanz nicht nur inhaltlich, sondern auch formell, und zwar mit einer zwanglosen Leichtigkeit, die zeigt, wie virtuos der Dichter seine originelle Technik beherrscht.

Auch unseren Kindern kann die Freude an diesem Reimgeschick wenn nicht zum Bewußtsein so doch zum Empfinden gebracht werden, wenn ein entsprechender Vortrag die zwerchfellerschütternde Komik dieser Lustigkeit zur Darstellung bringt und bringen läßt. Wenn irgendein Gedicht, so muß dieser Schwank hörbar werden, wenn er seine volle Wirkung und Schönheit offenbaren soll.

9. Thüringer und Sachsen.

Thüringen mit dem angrenzenden Sachsen und Hessen hat von alters her ein liederfrohes Volk beheimatet. Kein Wunder, daß auch eine Reihe von Balladendichtern diesem Boden entstammten und — gleich den Schwaben — Freude am Heimatlischen, am Bodenständigen, an den alten Sagen und Geschichten in ihren epischen Dichtungen offenbarten. Die beiden Größten — Otto Ludwig und Karl Leberecht Immermann — haben ihre besten Leistungen auf dem Gebiete des Romans und des Dramas, nicht auf dem der Ballade, aufzuweisen, obwohl beide auch Balladen gedichtet haben.

Als fruchtbare Balladendichter sind bekannt Wilhelm Müller, Julius Moser, Adolf Friedrich Karl Stredfuß, Julius Grosse und Georg Hesel. Auch der durch seine Märchen bekannt gewordene Ludwig Bechstein und der Lyriker Julius Sturm könnten Berücksichtigung finden. Desgleichen Hermann Besser, Adolf Böttger, Gottfried Wilhelm Sief, unter den neuzeitlichen die Dichterin Frieda Schanz.

Raummangels wegen beschränke ich mich auf den Thüringer Rudolf Baumbach, der mehr die leichtere Art der epischen Dichtung pflegte. Man hat Baumbach als „Buzenscheibenlyriker“ verworfen und ist damit von der früheren Überschätzung ins andere Extrem verfallen. Eine gerechtere Auffassung wird eine Reihe seiner lustigen Schwänke — gleich denen Heinrich Seidels — auch heute noch gern für Jugend und Volk erhalten wissen wollen.

Thüringer ist auch Walter Flex, der zu den besten Dichtern des Weltkriegs zählte und sein junges Leben als Frontsoldat lassen mußte. Der 3. Teil der „Epischen Dichtung“ soll eines seiner Kriegsgedichte bringen, damit nicht nur ein heiterer, sondern auch ein tragischer Thüringer Dichter zu Wort kommt.

Rudolf Baumbach: „Das lange Band.“

Dem gütigsten Leser Glück und Heil! —
In Frankfurt hielt ein Krämer feil
und pries den Leuten seinen Tand:
gewirkte Borten, Schnur und Band,
Leibgürtel, Nesteln, Lizen,
Schuhriemen, Schnallen, Spitzen.
Da trat zum Meister mit der Elle
herein ein fahrender Geselle
und sprach zu ihm: „Für mein Barett
ich gern ein seidenes Bändlein hätt',
damit der Wind, der draußen weht,
mein Käpplein nicht von dannen trägt.“
„Gut,“ sprach der Krämer zu dem Kunden,
„ein solches Band ist bald gefunden.
Hier ist das beste, was ich hab;
ich schneid Euch eine Elle ab.
Der Preis ist eine Kleinigkeit,
ein Heller nur, weil Ihr es seid.“
„Ei, Meister,“ sprach der fremde Wicht,
„die eine Elle langt wohl nicht.

Was kostet's, wenn Ihr mir das Band
von einem Ohr zum andern spannt?“
Darob der Krämer weiblich lachte:
„Ist Euer Kopf so ungeschlachte?
Wohlan, gebt mir der Heller zwei,
so meß ich Euch, wie weit es sei,
das Band von Ohr zu Ohr,
doch zählet mir zuvor.“

Da warf der fremde Vogel frisch
zwei Heller auf den Ladentisch.
Das Band ergriff er drauf behende,
hielt sich ans rechte Ohr das Ende,
tat listig mit den Augen zwinken
und sprach: „Nun meßt mir bis zum linken!“
Der Krämer lüpfte das Barett,
das Ohr er gern gefunden hätt',
da aber ward dem Meister klar,
daß selbes abgeschnitten war.
„Ei,“ rief er, „Freund, wie kann ich messen?
Du hast das linke Ohr vergessen.“

Da lachte hell der Gauß und sprach:
 „Laufst nur und meßt dem Ohre nach!
 Zu Erfurt war's im Sachsenland,
 da schnitt mir's ab des Henters Hand;
 dort findet ihr's am Galgen hängen,
 meßt zu, ob Eure Bündlein langen!“

Den Krämer faßte jäher Schrecken.
 Er sprach: „Gesell, du willst mich necken.
 Wie konnt ich wissen denn zuvor,
 wie weit es ist zu deinem Ohr?
 Ich wähnte dir es angewachsen
 und nicht am Galgenholz in Sachsen.“

Wir wollen friedlich uns vergleichen;
 laß dir ein gutes Zehrgeld reichen
 und halt dein ander Ohr recht fest,
 daß du es nicht in Frankfurt läßt!“

Da sprach der Strolch: „Es ist mir leid,
 doch will ich's tun, weil Ihr es seid,
 obwohl ich mir's zum Schaden tue“ —
 Da griff der Krämer in die Truhe
 und tät den Schelm entlohnen
 mit einer Sonnenkronen.

Ein Stück aus Baumbachs gereimten „Abenteuern und Schwänken“. „Alten Meistern nacherzählt“ — heißt es auf dem Titelblatt des Bändchens. Eine Art Eulenspiegelstreich. Vom Eulenspiegel wird — wie von den Schildbürgern — auf jeden Fall in unseren Schulen das eine oder andere Stücklein zur Sprache kommen. Im Anschluß daran könnte „Das lange Band“ von Rudolf Baumbach geboten werden. Ob sein Held der bekannte Eulenspiegel war, verrät uns der Dichter nicht. Wir brauchen es auch nicht anzunehmen. Daß er jedoch als Geistesverwandter von ihm auftritt, steht auf jeden Fall sicher und gibt uns einen Fingerzeig für die rechte Art der Behandlung.

„Dem günst'gen Leser Glück und Heil!“ — Auch in der Form seiner Einleitung ist das Stück altertümlich, archaisch. Wir haben auch unter den neuzeitlichen Dichtern viele, die sich dieses technischen Ausdrucksmittels bedienen, um die entsprechende Zeitstimmung zu erzielen.

Ich erinnere an Kernstock (vgl. 3. Teil der „Epiischen Dichtung“), an Handels-Mazgetti, an Ricarda Huch u. a.

Baumbach behält diese Technik in seinem Gedichte übrigens nicht bei, sondern erzählt den Schwank in neuhochdeutscher Sprache. Nur die Knittelverse erinnern an Hans Sachs und an dessen gereimte Schwänke.

Jahrmarkt ist in Frankfurt, der alten freien Reichsstadt. Die Frankfurter Messe, sie war bekannt von altersher, wie heute die Leipziger Messe oder das Münchener Oktoberfest bekannt, berühmt und besucht sind. Alles Volk läuft zusammen, zu kaufen, zu schauen, und die Budenbesitzer haben ihre Not, die Kunden alle zu bedienen. Was wird auf der Frankfurter Messe alles feilgeboten worden sein? — Und nun kommt einer daher und will ein seidenes Band für sein Barett, für seine Federmütze, haben, damit sie ihm der Wind nicht vom Kopfe reißen kann. Um ein Kinnband handelt es sich also — auch die Soldaten trugen Kinnriemen an ihren Helmen und Mützen — und die Länge dieses Kinnbandes wird gemessen von einem Ohr zum andern. Mit einer Schnur oder mit einem Streifen Papier kann diese Art des Maßnehmens leicht veranschaulicht werden. Ist der Kopf sehr unförmig — „ungeschlachtet“ — sind die Wangen übermäßig dick, hat der Käufer ein Doppeltinn, so braucht er ein längeres Band. Eine einfache Zeichnung an der Wandtafel vermag auch diese Tatsache, die zum Verständnis des Gedichts nötig ist, zu erklären.

Die Maße der guten alten Zeit — Elle, Fuß, Spanne — sowie die Münzsorten Heller und Kronen könnten dabei ebenfalls zur Sprache kommen.

Bei einer derartigen Messe lief ein buntes Völklein zusammen. Neben dem ehrlichen Käufer war mancher Wicht, mancher Gauch, mancher Strolch zu finden, und nur weil strenge Marktgesetze herrschten, hüteten sich die loseren Vögel vor offenem Vergehen. In jener Zeit der Solterkammern war man schnell bereit, einem ertappten Spitzbuben die Diebsfinger abzuhaßen oder ein Ohr abzuschneiden, das der Henker zum warnenden Exempel an den Galgen nagelte.

Von einem solchen Wanderburschen, der den Schalk im Nacken sitzen hatte oder der es faustdick hinter den Ohren oder besser: hinter dem Ohre! — hatte, wollen wir heut ein lustiges Stücklein hören.

Nach der eben gekennzeichneten Voruntersuchung kann das Stück vorgebracht werden. Ob es in seinem sachlichen Inhalt erfaßt worden ist, das muß dem Lehrer die anschließende Besprechung zeigen.

Was fordert der fremde Geselle vom Frankfurter Krämer? — Ein Mügenband, das von einem Ohr zum andern spannt. Das ist scheinbar eine klare, eindeutige Forderung, und der Krämer verlangt in seiner Arglosigkeit für ein derartiges Band, das ungefähr eine Elle messen dürfte, einen Heller. Das wäre ein glatter Handel.

Der Schalk aber macht den Kaufmann ausdrücklich darauf aufmerksam, daß eine Elle nicht von Ohr zu Ohr langt. Da lacht der Krämer und fordert zwei Heller; denn mehr wie zwei Ellen kann der Fremde, dessen Kopf er ja vor sich sieht, unmöglich benötigen. Der Schelm aber will nicht zwei Ellen; er will ein Band, das vom rechten Ohr bis zum linken reicht, und der Krämer verspricht ihm in der Tat für zwei Heller ein Band, das von Ohr zu Ohr reicht.

Der Handel ist abgeschlossen. Der Gesell zahlt seine zwei Heller und verlangt sein bestelltes Band. Der Krämer fängt an abzumessen und merkt, daß er der Betrogene ist. Der Fremde hat nur ein Ohr in Frankfurt dabei. Das andere haben sie ihm in Erfurt abgeschnitten und an den Galgen genagelt. Der Krämer müßte ihm also für zwei Heller ein Band geben, das von Frankfurt bis Erfurt reicht.

Hellauf lacht der Gauch. Wahrscheinlich hat er ähnliche Scherze schon öfters gemacht. Nun freut es ihn, daß es ihm gelungen ist, abermals einen Dummen gehörig hineinzulegen.

Und der Krämer? — Im ersten Augenblick erschrickt er. Ein derartiger Handel müßte ihm den Bankrott bringen, wenn es nicht gelingen sollte, ihn wieder rückgängig zu machen. Er schlägt darum einen Vergleich vor. Ein gutes Zehrgeld will er dem Burschen geben, und eine Drohung fügt er bei:

„Und halt dein ander Ohr recht fest,
daß du es nicht in Frankfurt läßt!“

Er spricht ihn nimmer per Ihr an; er duzt ihn. Mit einem solchen Kunden muß man etwas derber sprechen wie mit einem ehrlichen Käufer.

Und der Fremde? — Er hat Humor und Einsicht. Er ist nicht so töricht, es auf einen Rechtsstreit ankommen zu lassen. Er läßt sich auf den Vergleich ein. Dem Krämer zu Liebe will er nachgeben — „weil Ihr es seid!“ — obgleich es ihm selbst zum Schaden gereicht. Er steckt die Sonnenkrone ein und verduftet, um anderswo sein Stücklein abermals zu erproben.

Der schlaue Bursche erinnert uns nicht nur an Till Eulenspiegel, sondern auch an jenen Gast, den uns Johann Peter Hebel in seinem „wohlfeilen Mittagessen“ schildert.

Der Löwenwirt und der Bärenwirt, sie fassen beide ihres Gastes Verlangen, ein Mittagessen „für sein Geld“ zu erhalten, sinngemäß auf, während der Gauner die Forderung wörtlich gedeutet wissen will und „für sein Geld“, für seinen „abgeschliffenen Sechser“, ein Mittagessen bestellt. In beiden Fällen macht der Betrüger ein gutes Geschäft. Und — wir gönnen es ihm. Menschen, die einen guten Witz zu machen verstehen, ulkige Burschen gefallen uns, solange sich ihr Scherz mit Gutmütigkeit verbindet, solange sie nicht bössartig sind. Wir freuen uns, wenn der Witz gelingt, besonders dann, wenn der andere Teil einen Dämpfer seiner Gewinnsucht oder seines Geschäftsneides verdient, wie es in der Geschichte von J. P. Hebel der Fall ist.

Der Schwank gefällt unserer Jugend. So ein schlauer Bursche macht Spaß, und Spaß macht, wie der Dichter ihn behandelt und immer wieder mit neuen Namen belegt. In der ersten Hälfte ist der Bursche noch unbekannt. Da wird er ge-ihrt und als „fahrender Geselle“, als „Kunde“, als „fremder Wicht“ und „fremder Vogel“ bezeichnet. In der zweiten Hälfte wird der „Gauk“, der „Freund“, der „Gesell“, der „Strolch“, der „Schelm“ geduzt.

Der „Krämer“ aber bleibt immer der „Krämer“; er ist dem Fahrenden, dem Dagabunden gegenüber der Festsetzende, der Seßhafte, der Ernstzunehmende.

Beide gefallen unserer Jugend: der leichte Vogel, der sein Mißgeschick mit Galgenhumor auffaßt, der Bursche, der lustig und witzig bleibt, trotzdem ihm der Henker ein Ohr abgeschnitten hat, und der Krämer, der dem armen Teufel eine „Sonnenkrone“ schenkt. Er bringt dadurch Sonne in des Heimatlosen unstillen Wanderleben. Und in sein eigenes Krämerleben ist ja auch sonnige Abwechslung gekommen. Der gelungene Witz ist ein „gutes Zehrgeld“ wert. Und wir als unbeteiligte Zuschauer freuen uns, daß sich die zwei friedlich vergleichen wollen. Trotz des tragischen Untertons, den die Henkergeschichte bringt, endet das Gedicht mit einem fröhlichen Lachen, und wir atmen befreit auf, daß der Schelm nicht auch sein rechtes Ohr lassen muß.

Wir ziehen keine Moral aus dem Gedicht. „Man darf nicht schwindeln“ oder ähnliches! Der Eindruck des harmlos-Fröhlichen würde durch derartige moralische Abstraktionen verwischt werden. Baumbach war kein Moralist. Ihn freute der unschuldige Scherz. Auch unsere Jugend moralisiert nicht. Auch sie soll sich der beiden originellen Menschen und ihres lustigen Verkehrs freuen. Das Geschehnis an sich soll unsern Kindern Freude machen wie den Leuten, die damals in Frankfurt ringsum standen und herzlich lachten über die eigenartigen Verhandlungen zwischen Käufer und Verkäufer.

Diese Fröhlichkeit muß besonders im Vortrag des Gedichts Ausdruck finden. Die Verszeilen sind vierhebzig — in der Mehrzahl mit stumpfem Ausgang —; doch drängen sich zuweilen dreihhebige mit klingendem Ausgang dazwischen:

„Leibgürtel, Nesteln, Ligen,
Schuhriemen, Schnallen, Spitzen.“

Oder dreihellige mit stumpfem Ausgang:

„Das Band von Ohr zu Ohr,
doch zählet mir zuvor.“

Durch derartige Zeilen, die unwillkürlich an Stelle der vierten Hebung eine Pause treten lassen, kommt eine eigenartige Cäsur in den Fluß der Handlung.

Auch Wilhelm Herz verwendet diese Technik in seinen gereimten Epen „Lancelot und Ginevra“, „Hugdietrichs Brautfahrt“, „Heinrich von Schwaben“.

Jedes geschulte Ohr wird den Reiz dieser Reimformen fühlen. Wie weit ihn Kinder zu erfassen vermögen, kann nur der individuelle Fall entscheiden.

Der Einübung eines guten Vortrags pflegte ich bei diesem Gedichte das Lesen mit verteilten Rollen vorausgehen zu lassen; denn nicht jedem Schüler liegt der leichte Ton des Sprechenden oder der schwere des Sehhaften. Ich suche mir darum vorerst den leichteren Vogel und den ernsthaft Veranlagten heraus, und erst wenn an dem naturgemäßen Ausdruck das akustische Moment lautlich veranschaulicht wurde, lasse ich versuchen, durch ein und dieselbe Stimme die Gegensätze zu gestalten.

10. Rheinländer.

Die Länder am Rhein voll Leben und Verkehr, voll Handel und Wandel, sie sind historischer Boden, reich an alten Sagen, reich an deutscher Geschichte; Wein und Becherklang, Lieder- und Lautenton: in buntem Wechsel drängt es sich uns vor die Seele, wenn wir des vielbefungenen und vielumstrittenen Stromes Namen hören.

Auch unter den Balladendichtern des Rheinlandes ist mannigfaches Leben zu finden. Sei es, daß wir der badischen Balladendichter — Joseph Victor von Scheffel, August Schnetzler, Ludwig Eichrodt, Ludwig Braunfels — oder der elsässisch-lothringischen — Karl Candidus, August und Ludwig Adolf Stöber, Friedrich Otte, Friedrich Lienhard u. a. — gedenken, sei es, daß wir die Namen der zahlreichen Balladendichter des Mittel- und Niederrheins nennen: Karl Simrock, Nikolaus Becker, Guido Görres, Gottfried Kinkel, Alexander Kaufmann, Julius Rodenberg, Eduard von Schenk usw.

Die Liebe zu Wein und Gesang — Scheffel, Simrock —, zur Heimat und zu ihren volkstümlichen Sagen — Becker, Schenk, die beiden Stöber, Candidus, Lienhard — sie klingt uns auch aus den Balladendichtern des Rheinlands entgegen.

Ich greife aus der bunten Mannigfaltigkeit nur zwei heraus: Wolfgang Müller von Königswinter und den weitaus bedeutendsten aller rheinländischen Dichter: Heinrich Heine; denn Heine ist nicht nur als Lyriker, er ist auch als Balladendichter von erstaunlicher Vielseitigkeit. „Für die volkstümliche und ebenso für die subjektive Ballade“, schreibt Hans Benzmann in seinem Sammelwerk über „die deutsche Ballade“, „kann man eine so vielseitige Individualität wie Heinrich Heine in Anspruch nehmen. Kraft seiner genialen Natur besaß er das feinste Gefühl für das Echte und Urstümliche in der Poesie, auch für das eigentliche Wesen der Ballade.“ Da der 1. Teil der „Epischen Dichtung“ kein Unterrichtsbeispiel über ein heinesches Gedicht brachte, so soll er hier mit zwei Stücken vertreten sein: mit der mythischen Ballade „Belfazar“ und mit seiner Meisterballade: „Die Grenadiere“.

Als Rheinländer können auch die im 3. Teil der „Epischen Dichtung“ durch Balladen vertretenen Dichter Heinrich Vierordt, Hans Boehm und Hanns Heinz Ewers gelten.

Wolfgang Müller von Königswinter: „Der Mönch von Heisterbach.“

Ein junger Mönch im Kloster Heisterbach
lustwandelt an des Gartens fernstem Ort,
der Ewigkeit sinnt still und tief er nach
und forscht dabei in Gottes heil'gem Wort.

Er liest, was Petrus, der Apostel, sprach:
„Dem Herren ist ein Tag wie tausend Jahr,
und tausend Jahre sind ihm wie ein Tag.“
Doch wie er sinnt, es wird ihm nimmer
klar,

und er verliert sich zweifelnd in den Wald;
was um ihn vorgeht, hört und sieht er
nicht.

Erst wie die fromme Vesperglocke schallt,
gemahnt es ihn der ersten Klosterpflicht.

Im Lauf erreicht er den Garten schnell,
ein Unbekannter öffnet ihm das Tor,
er stutzt — doch sieh! schon glänzt die
Kirche hell,

und draus ertönt der Brüder heil'ger Chor.

Nach seinem Stuhle gehend tritt er ein —
doch wunderbar — ein anderer sitzt dort!
Er überblickt der Mönche lange Reih'n,
nur Unbekannte findet er am Ort.

Der Staunende wird angestaunt ringsum,
man fragt nach Namen, fragt nach dem
Begehrt.

Er sagt's — da murmelt man durchs Heilig-
tum:

„Dreihundert Jahre hieß so niemand mehr.

Der letzte dieses Namens,“ tönt es dann,
„er war ein Zweifler und verschwand im
Wald.

Man gab den Namen keinem mehr fortan!“
Er hört das Wort, es überläuft ihn kalt.

Er nennet nun den Abt und nennt das
Jahr,

man nimmt das alte Klosterbuch zur Hand;
da wird ein großes Gotteswunder klar:
er ist's, der drei Jahrhunderte verschwand.

Ha, welche Lösung! Plötzlich graut sein
Haar,

er sinkt dahin und ist dem Tod geweiht,
und sterbend mahnt er seiner Brüder Schar:
„Gott ist erhaben über Ort und Zeit.

Was er verhüllt, macht nur ein Wunder
klar!

Drum grübelt nicht, denkst meinem Schicksal
nach!

Ich weiß, ihm ist ein Tag wie tausend
Jahr,
und tausend Jahre sind ihm wie ein Tag!“

Zwei Legendenbehandlungen brachte bereits der erste Teil der „Epischen Dichtung“: eine, deren Stoff der Heilandsgeschichte entnommen wurde: die „Legende vom Hufeisen“ von Goethe (S. 169) und eine, deren Stoff fernster Zukunft angehört: „Die tote Erde“ von Spitteler (S. 173). Wolfgang Müllers „Mönch von Heisterbach“ spielt im Mittelalter, nicht im fernen Palästina wie bei Goethe, nicht im Reich des Kosmischen wie bei Spitteler, sondern im deutschen Land, am Rhein, in des Dichters Heimat, in der Nähe von Königswinter, im alten Kloster Heisterbach.

Das Problem, das der Dichter gestaltet, wird ewig zeitgemäß bleiben. Das Zeitproblem wird immer wieder einmal aufgerollt werden, im Mittelalter nicht minder leidenschaftlich wie heute in den Tagen der Einsteinschen Relativitätstheorie, von den alten Hellenen ebenso wahrheitsdurstig wie von den Forschern künftiger Jahrtausende.

Der Stoff ist zugleich uralter Märchen- und Sagenstoff; denn er beschäftigt nicht nur die Gelehrtenwelt, er ist zugleich durchaus volkstümlich. Wir finden eine Art volks- und gleichzeitig kindertümlicher Lösung in dem Märchen vom Hirtenbüblein, das die Brüder Grimm uns überliefert haben.

„Wieviel Sekunden hat die Ewigkeit?“ lautet dort die dritte Frage, die der König dem klugen Hirtenbüblein stellt. Da sagte das Hirtenbüblein: „In Hinterpommern liegt der Demantberg. Der hat eine Stunde in die Höhe, eine Stunde in die Breite und eine Stunde in die Tiefe. Dahin kommt alle hundert Jahr

ein Döglein und weht sein Schnäblein daran, und wenn der ganze Berg abgeweht ist, dann ist die erste Sekunde von der Ewigkeit vorbei.“

Der Stoff ist überall und nirgends — auch „in Hinterpommern“! — zu finden. Es ist darum nicht wesentlich, die geographische Lage des Klosters Heisterbach ausführlich zu erörtern, es auf der Karte suchen zu lassen. Der Mönch von Heisterbach könnte sein Erlebnis im Morgenland wie im Abendland gehabt haben; für das Erlebnis selbst, für die Lösung dieses Problems auf der Grenze von Wissen und Glauben ist der geographische Ort belanglos.

Wir werden darum in der Einstimmung das Problem selbst der Betrachtung unterstellen. Die Fragen nach dem Jenseits und nach der Ewigkeit sind ja allgegenwärtig. Sie drängen sich jedem tiefer veranlagten Menschen auf — in stiller Nacht, in einsamen Stunden. Der laute Tag verschuecht sie. Bei der geschäftigen Alltagsarbeit sind Herz und Hirn mit anderen Dingen beschäftigt. Man hat nicht die rechte Ruhe zur inneren Einkehr. Manche Menschen aber fühlen sich unglücklich, wenn sie nicht zu dieser Einkehr kommen können. Sie ziehen sich zurück vom lauten Getriebe der Welt. Sie flüchten in die Einsamkeit. Sie werden Mönche, Einsiedler.

Und nun können wir uns mit den Schülern über das Klosterleben im Mittelalter unterhalten. Über den Tageslauf der Mönche, über Beten und Fasten, über ihr Sinnen und Grübeln, über ihre strengen Ordensregeln, über ihre Gelübde. Wir sprechen von der Beschäftigung gelehrter Mönche. „Der heilige Hieronymus im Gehäus“ — Dürers berühmter Stahlstich — er kann uns helfen, das Leben des schreibenden und studierenden Einsiedlers anschaulich vor Augen zu führen.

Da kann es vorkommen, daß ein Mönch beim Übersetzen oder beim Studium der alten heiligen Schriften auf Sätze stößt, die ihm unbegreiflich sind, die er aber doch glauben muß. Sein Menschenverstand weigert sich, das Unverständliche als Wahrheit anzuerkennen. Sein Gewissen verpflichtet ihn, das Unbegreifliche zu glauben. Aber er kann nicht. So sehr er sich bemüht, er bringt es nicht fertig. Schlaflos wälzt er sich auf seinem harten Lager; er kommt zu keiner inneren Ruhe. Auf seinen einsamen Spaziergängen im Klosterpark zermartert er sich das Hirn mit Grübeln und Zweifeln und findet keine Erlösung.

Wie kann so ein Zweifler, so ein Skeptiker überzeugt werden? — Durch Belehrung? — Das würde wenig nützen. Er ist selbst ein scharfer Denker und widerlegt jeden Einwand. Er bleibt der „ungläubige Thomas“. Er kann nur durch die Tat, durch das wirkliche Erlebnis gläubig gemacht werden. Genau so wie der ungläubige Thomas zum gläubigen umgewandelt wurde. Ihr kennt ja die Geschichte?

Nun wollen wir hören, wie es einem jungen Mönch im Kloster Heisterbach erging:

„Ein junger Mönch im Kloster Heisterbach . . .“

Ich lese die beiden Eingangstropfen vor.

Ihr seht: es ist die alte Rätselfrage, um deren Lösung wir uns eben selbst bemühten. Wie lautet die Schriftstelle, die ihm unerklärlich blieb trotz aller Bemühung?

„Dem Herren ist ein Tag wie tausend Jahr —
und tausend Jahre sind ihm wie ein Tag.“

Begreifst Du den Spruch? — Was ist ein Tag? — Was sind tausend Jahre? — Ist 1 gleich 365 000? Sind 365 000 gleich 1? — Das widerspricht — rechnerisch genommen — aller gesunden Vernunft!

Wie kommen wir überhaupt zu dem Zeitbegriff „Tag“? Zum Zeitbegriff „Jahr“? — Wenn sich plötzlich Erde und Sonne nicht mehr bewegen würden, könnten wir dann Tag und Jahr noch zeitlich bestimmen? Wenn wir auf anderen Himmelskörpern leben würden, hätten wir dann die gleichen Zeitmaße für „Tag“ und „Jahr“?

Haben Wesen, die anders geartet sind wie die Menschen, menschliche Zeitmaße? Hat Gott die gleichen Zeitmaße wie der Mensch?

Ihr seht: wir kommen dem Verständnis dieser eigenartigen Schriftstelle schon etwas näher. Der mittelalterliche Mönch aber tat sich schwerer wie mir. Warum wohl? Er wußte noch nichts vom Sonnensystem des Kopernikus. Für ihn stand die Erde noch im Mittelpunkt des Weltalls, und Sonne und Sterne umkreisten die Erde. Seine Relativitätsansichten waren anderer Art wie die unseren. Darum mußte er zweifeln und an der Lösungsmöglichkeit verzweifeln.

Hören wir weiter, wie es ihm erging! Die folgenden Strophen können nun ohne Unterbrechung bis zum Schluß geboten werden.

Worüber wir uns nach dem Vortrag des Gedichts zunächst klar werden müssen, das ist das Verständnis für die Zeit, die in den einzelnen Strophen geschildert wird. Ein schematischer Durchblick an der Tafel kann dabei gute Hilfe leisten. In folgender Art etwa:

1. Strophe: Der forschende Mönch.	} Vor 300 Jahren.
2. „ : Das Rätsel.	
3. „ : Der Spaziergang.	} 300 Jahre Zwischenzeit.
4. „ : Die Rückkehr.	
5. „ : Der Eintritt in die Kirche.	} Heute.
6. „ : Der Fremde.	
7. „ : Die Auskunft.	
8. „ : Das Erkennen.	
9. „ : Der Tod.	
10. „ : Die Lösung.	

Wir erkennen: auch der Mönch von Heisterbach ist durch die Tatsache — durch ein „Wunder“! — zum Gläubigen umgewandelt worden. Aus dem Saulus wurde ein Paulus. Was aber ist denn das Wunderbare in dieser alten Sage? Daß der Mönch das Zeitbewußtsein verlor? — Daß er 300 Jahre für einen Tag hielt? — Daß er ohne Speis und Trank so lange leben konnte? — Daß er nicht schon früher starb? — Daß sein Haar erst nach der Rückkehr plötzlich ergraute? — Daß er vor den Augen der Mönche starb? — Das alles mag, legendär aufgefaßt, als „Wunder“ erscheinen.

Wunderbarer aber ist die Welt, die sogenannte Wirklichkeit, selbst. Je tiefer wir sie zu erforschen suchen, desto wunderbarer erscheint sie uns. Jede Rätsellösung stellt neue Rätselfragen. Gerade die Fragen nach dem Wesen der Zeit, die Fragen nach dem Wesen von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, sie

sind und bleiben — trotz aller Relativitätstheorie — Rätselfragen. Und nicht minder wunderbar bleibt des Menschen Denken selbst und das Verhältnis zwischen Menscheng Geist und Gott, dessen Abbild alles Geistige darstellen soll.

Wir nennen das Gedicht eine Legende. Sie erzählt von einem frommen, wunderbaren Geschehnis. Die Menschen, die darin auftreten, sind religiös gestimmte Naturen. Die Handlung ist geheimnisvoller Art. Wir werden innerlich ergriffen und bewegt; ein frommer Schauer zieht uns durch die Seele.

Eine Erzählung solcher Art verlangt einen gemessenen Rhythmus. Das wird erreicht durch den jambischen Fünfstakt mit der schweren Silbe am Schluß der Verszeilen und durch den schlichten Kreuzreim. Wo aber Bewegung in den Gang der gemessenen Handlung kommt, wo die Affekte lebhafter werden, da wird auch die Form bewegter. Nicht der eigentliche Rhythmus, sondern die syntaktische Form. Die langen Sätze werden durch kurze unterbrochen. Erregte Rufe drängen sich dazwischen:

„Er stutzt — doch sieh!“ „Ha, welche Lösung!“

Wir können einen Dichter, der solche Stoffe in legendärer Art gestaltet, einen Romantiker nennen. Romantische Dichtungen vertragen keine ins einzelne gehende Erklärung und Beleuchtung. Sie wollen nicht bis in den letzten Winkel aufgeheilt werden. Sie brauchen das Dunkle, das Mystische, wenn sie ihre eigenartige Stimmung behalten sollen. Sie gleichen dem dunklen Wald, den der Mönch durchwandelt.

Herder ist kein Romantiker gewesen. Seine Legende „Der gerettete Jüngling“ z. B. ist anderer Art. Brentano in seiner „Gottesmauer“ steht einem Dichter wie Wolfgang Müller zweifelsohne seelisch näher als der Klassiker Herder. Auf einer höheren Entwicklungsstufe könnten auch derartige Vergleiche literargeschichtlicher Art gepflogen werden. Absolut nötig zum Verständnis des Einzelgedichtes sind sie jedoch nicht.

Heinrich Heine: „Belsazar.“

Die Mitternacht zog näher schon;
in stiller Ruh lag Babylon.

Nur oben in des Königs Schloß,
da flackert's, da lärmt des Königs Troß.

Dort oben in dem Königsaal,
Belsazar hielt sein Königsmahl.

Die Knechte saßen in schimmernden Reihen
und leerten die Becher mit funkelndem Wein.

Es klrzten die Becher, es jauchzten die Knecht';
so klang es dem störrigen Könige recht.

Des Königs Wangen leuchten Blut;
im Wein erwuchs ihm kecker Mut.

Und blindlings reißt der Mut ihn fort,
und er lästert die Gottheit mit sündigem Wort.

Und er brüstet sich froh und lästert wild!
Die Knechteschar ihm Beifall brüllt.

Der König rief mit stolzem Blick;
der Diener eilt und kehrt zurück.

Er trug viel gülden Gerät auf dem Haupt.
Das war aus dem Tempel Jehovas geraubt.

Und der König ergriff mit frevler Hand
einen heiligen Becher, gefüllt bis zum Rand.

Und er leert ihn hastig bis auf den Grund
und rufet laut mit schäumendem Mund:

„Jehova! Dir künd ich auf ewig Hohn, —
ich bin der König von Babylon!“

Doch kaum das grause Wort verklang,
dem König ward's heimlich im Busen bang,
das gellende Lachen verstummte zumal;
es wurde leichenstill im Saal.

Und sieh! und sieh! an weißer Wand,
da kam's hervor, wie Menschenhand,
und schrieb und schrieb an weißer Wand
Buchstaben von Feuer und schrieb und schwand.

Der König stieren Blicks da saß,
mit schlotternden Knien und totenblaß.

Die Knechteschar saß kalt durchgraut
und saß gar still, gab keinen Laut.

Die Magier kamen, doch keiner verstand
zu deuten die Flammenschrift an der Wand.

Belsazar ward aber in selbiger Nacht
von seinen Knechten umgebracht.

Auch eine Art Legende, und zwar eine aus der vorchristlichen Zeit.

Nachdem Nabuchodonosor, der Sohn des Chaldäers Nabopolassar, in den Jahren 610 und 606 vor Christi Geburt die Ägypter besiegt hatte, eroberte er 606 die Stadt Jerusalem und führte den Judenfürsten Joakim mit mehreren Söhnen aus den edelsten Geschlechtern — auch der Prophet Daniel war einer dieser Geiseln — nach Babylon. Die Gefäße des Tempels sollen dabei geraubt und mitgeschleppt worden sein. Später erhielt Joakim sein Reich wieder zurück. Als er sich jedoch gegen die Fremdherrschaft auflehnte, belagerte Nabuchodonosor neuerdings Jerusalem. 10 000 Männer wurden im Jahre 599 v. Chr. nach Babylon in die Gefangenschaft gebracht. 588 v. Chr. zog der Babylonier zum dritten Male nach Jerusalem und zerstörte die Stadt und den Palast des Sedekias. Nur die Ärmsten des jüdischen Volkes blieben in Palästina zurück. Die Männer aus dem Adel, aus dem Heere und aus dem Handwerkerstande mußten mit nach Babylon ziehen. Der Weizen wurde geerntet; nur die wertlose Spreu ließ man zurück im Judenland.

Das erzählen uns die alten Bücher. Die Person des Belsazar oder Belschazzar läßt sich historisch nicht so sicher nachweisen. Einige Forscher bezeichnen ihn als Sohn des Nebuzadnezar und als letzten König des Chaldäischen Reiches. Andere nennen Nabunits als letzten König von Babylon. Dessen erstgeborener Sohn soll den Namen Bil-sar-usur getragen haben, was mit Belsazar gleichzusetzen wäre. Nach den Keilschriften ist „Bel-schar-usur“, d. i. „Bel schütze den König!“ zwar der erstgeborene Sohn des Königs Nabonid gewesen. Ob er jedoch zur Regierung gelangte, ist unbestimmt. Nach der biblischen Überlieferung war Belscharusur einer der letzten Könige Babylons und wurde von dem Meder Darius unter König Cyrus entthront.

Die geheimnisvolle Schrift an der Wand — „Meneh Meneh Tefel Upharjin“, d. i. gezählt, gewogen und zu leicht befunden — soll in derselben Nacht erschienen sein, da Babylon von den verbündeten Persern und Medern unter Cyrus oder Kyros erstürmt wurde.

Für das Verständnis der Heineschen Legende oder Ballade mag dieser historische Hintergrund nicht ohne Bedeutung sein; doch kümmern wir uns nicht weiter darum, ob dies oder jenes, was im Gedicht erzählt wird, mit der historischen Wirklichkeit übereinstimmt. Für uns handelt es sich um eine Dichtung und um dichterische Wahrheit.

Von einer legendären Vision des Königs wird uns erzählt. Die Dichtung selbst, die uns ein Abkömmling jenes Volkes schenkte, das damals in Babylon gefangen saß und verhöhnt wurde, mutet an wie eine intuitiv geschaute Bilderserie, wie ein visionär gestaltetes Wandgemälde a la fresco — in der Technik des alten Tizian, leuchtend in seinen aus dem Dunkel zuckenden Lichterflammen, genial hingeworfen, doch voll Blut und Leben.

1. Bild: Tief unten die schlummernde Weltstadt Babylon. Doch „oben“, „dort oben“, hochragend, die im Dunkel liegende Riesenstadt weithin übersehend, das hellerleuchtete Königsschloß.

„Dort oben in dem Königsaal
Belsazar hielt sein Königsmahl.“

Es liegt eine eigenartige Musik in diesen Wortbildungen: die dunkle Ruhe in den Reimen „— näher schon“ und „Babylon“; der laute scharfe Lärm in „Schloß“ und „Troß“; die festlichen Tubaklänge in „Königsaal“ und „Königsmahl“. Auch der gleichmäßige Jambenrhythmus flackert empor in der Verszeile:

 ∪ - | ∪ ∪ - | ∪ - | ∪ -
„Da flackert's, da lärmt des Königs Troß.“

Doch buntes, vielgestaltiges, wogendes, wirbelndes Leben schauen wir erst, sobald der Dichter die hohen Flügeltüren öffnet und uns einen Blick ins Innere des Königsaales gewährt.

2. Bild. Ein Festmahl wie im Saale des Königs Egel. Die „Knechte“ — keine Knechte im gewöhnlichen Sinn, sondern Fürsten, Feldherren, Krieger, hohe Staatsbeamte in schimmernden, kostbaren Gewändern, in funkelnden Rüstungen und doch „Knechte“, Sklaven, unterwürfige Vasallen —

 ∪ - | ∪ - | ∪ ∪ - | ∪ ∪ -
„Die Knechte saßen in schimmernden Reihen
 ∪ - | ∪ - | ∪ - ∪ ∪ -
und leerten die Becher mit funkelndem Wein.“

Wo ist der Jambenrhythmus geblieben? Das wildbewegte Leben des Zechgelages hat ihn verdrängt. Die Becher klirren, die Knechte jauchzen; denn so will es der „störrende König“. Nun greift der Dichter den einen heraus: den eigentlichen Urheber, den halbberauschten, stiernackigen Leiter der Riesenkneipe: den König Belsazar.

Noch vermag er sich aufrechtzuhalten. Noch steht er strack und fest. Auch der Rhythmus gewinnt wieder seine Ruhe:

 ∪ - | ∪ - | ∪ - | ∪ -
„Des Königs Wangen leuchten Blut,
 ∪ - | ∪ - | ∪ - | ∪ -
im Wein erwuchs ihm fester Mut.“

Das bunte, lärmende Gewimmel ringsum wird ausgeschaltet, gebannt.

Aller Augen richteten sich auf des Königs hochragende Gestalt. „Angeheitert“ — das Worte wäre zu trivial, zu klein! — „entflammt“ — der Ausdruck klänge zu ideal, zu hoch! — nein, glühend und sprühend vor maßlosem Hochmut, vor trunkener Frechheit, so steht er vor seinen Knechten, und sobald er den Lästermund öffnet, vergessen sie des Königs Majestät, und der wilde Taumel, das Gröhlen und Brüllen, das zügellose Gebaren gewinnt neuerdings Macht.

„— und er lästert die Gottheit mit sündigem Wort,
und er brüstet sich frech und lästert wild!
Die Knechtelshar ihm Beifall brüllt.“

Wir hören die taktmäßigen Beifallsrufe, das wirre Durcheinander der klirrenden Becher und des trunkenen Jubels übertönen. Der hündische Sklavengehorsam kommt auch in diesem organisierten und befohlenen Anhurren und Beifallsgebrüll zum Ausdruck.

Bis hierher war das Gedicht im wesentlichen Situationsgemälde. Nun folgt die epische Handlung:

3. Bild.

„Der König rief mit stolzem Blick;
der Diener eilt und kehrt zurück.“

In wunderbarer Knappheit berichtet der Dichter das nächste Geschehen. Wir fühlen uns unwillkürlich an Goethes „Sänger“ erinnert:

„Der König sprach's, der Page lief;
der Knabe kam, der König rief.“

Belfazars Diener trug einen güldenen Reichtum herbei. Das kommt auch in der lebhafteren Rhythmik zum Ausdruck:

„Er trug viel gülden Gerät auf dem Haupt
das war aus dem Tempel Jehovas geraubt.“

Und nun rollen die ehrwürdigen Tempelgefäße unter das Trintgeschirr der zehenden Babylonier. Der König weiß, woher die Geräte stammen. Er kennt ihren heiligen Zweck. Dem Judengott Jehova haben sie gedient.

Wer ist Jehova? Ist er mehr wie ich, der König von Babylon? Haben wir ihm nicht seinen Tempel zerschlagen, ohne daß er es hindern konnte? Braucht sich der König von Babylon zu fürchten vor diesem Judengott? — Das blüht durchs Hirn des Trunkenen, und in seiner Wut greift er zum Opferbecher Jehovas. Ein maßloser Taumel hat ihn erfaßt. Er weiß: es ist Frevel; aber er will diesen Frevel.

„Und der König ergriff mit freveler Hand
einen heiligen Becher, gefüllt bis zum Rand,
und er leert ihn hastig bis auf den Grund
und rufet laut mit schäumendem Mund.“

Wie ein wilder Sturzbach, unaufhaltsam, sprudelt und reißt das erregte Blut den Frevler vorwärts, dem Verderben entgegen.

Und nun der gewaltige Höhepunkt des Gedichts: die Gotteslästerung:

$\begin{array}{cccccccccccc} \cup & - & | & \cup & \cup & - & | & \cup & \cup & - & | & \cup & - & \\ \text{„Jehova, dir künd ich auf ewig Hoh'n —} \\ - & \cup & | & \cup & - & | & \cup & \cup & - & | & \cup & - & \\ \text{ich bin der König von Babylon!“} \end{array}$

Sogar das Versmaß zersprengt des Frevlers unerhörte Lästerung — der Jambus wird zum Trochäus. Das „Ich“ steht blank, isoliert an der Spitze der Verszeile. Alle Register sind gezogen — forte, fortissimo!

Mit einem Schlag aber bricht das Orchester ab. Nur die tiefen Bässe, die dumpfen Töne gurgeln, murmeln und warnen. Der Zuschauerraum erhält gedämpftes Licht. Die Wand wird zur Schaubühne. Der König steht nicht mehr im Mittelpunkt seiner Vasallen. Er ist plötzlich isoliert. Er hat sich selbst ausgeschlossen — er ist vereinsamt inmitten der stumm gewordenen Menge.

4. Bild. Das Wunder — wie eine Geistererscheinung tritt es heraus aus dem Nichts — nicht schnell und hastig, nein, gemessen und im Rhythmus der Eingangstropfen, naturnotwendig wie das Schicksal:

$\begin{array}{cccccccccccc} \cup & - & | & \cup & \cup & - & | & \cup & - & | & \cup & - & \\ \text{„Und sieh! und sieh! an weißer Wand,} \\ \cup & - & | & \cup & - & | & \cup & - & | & \cup & - & \\ \text{da kam's hervor wie Menschenhand,} \\ \cup & - & | & \cup & - & | & \cup & - & | & \cup & - & \\ \text{und schrieb und schrieb an weißer Wand} \\ - & \cup & | & \cup & - & | & \cup & - & | & \cup & - & \\ \text{Buchstaben von Feuer und schrieb und schwand.“} \end{array}$

Wir hören es zischen, wir hören das Geräusch des schreibenden Stifts, wir sehen sie aufzüngeln und aufflackern, die „Buchstaben von Feuer“ — und wir sehen die Geisterhand schwinden ins Nichts, dem sie entstiegen.

5. Bild. Dreierlei erzählt der Dichter in den nun folgenden drei Strophen: des Königs Ernüchterung — der Gotteslästerer, der übermütige Frevler ist zum erbärmlichen Feigling geworden; der Knechte Angst und Grauen — nun liegt auch der Königsaal „in stummer Ruh“ wie Babylon; der Magier geschäftige Hast und dienstfertige Eile — auch der Rhythmus bringt sie zum Ausdruck — und ihr vergebliches Bemühen.

6. Bild. Meisterhaft in seiner Kürze ist — gleich dem Anfang — nun der Schluß. Zwei Zeilen genügen, das furchtbare Schicksal des Königs in seiner Tragik darzustellen:

$\begin{array}{cccccccccccc} \cup & - & | & \cup & \cup & - & | & \cup & \cup & - & | & \cup & \cup & - \\ \text{„Belsazar ward aber in selbiger Nacht} \\ \cup & - & | & \cup & - & | & \cup & - & | & \cup & - & \\ \text{von seinen Knechten umgebracht.“} \end{array}$

Wie ein trockener Polizeibericht mutet es an. Doch gerade in dieser Prägnanz offenbart sich hohe Kunst. Es ist Poesie, nicht Prosa. Noch einmal wird es lebendig in der vorletzten Zeile. Die eifervolle Hast der Mörder wird rhytmisch trefflich gekennzeichnet. Dann kehrt der alte Taktschlag wieder:

˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ -
 „Die Mitternacht zog näher schon;
 ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ -
 in stummer Ruh lag Babylon.“

Nun ist Grabesruh daraus geworden; auch Belsazar liegt in stummer Ruh.

Heinrich Heine ist geborener Jude gewesen; aber ich glaube nicht, daß er hier im „Belsazar“ als Jude Stellung nahm gegen den judenfeindlichen Babylonier. Ich glaube auch nicht, daß er irgendwie moralisieren wollte. Er ist ja selbst zuviel Spötter und Lästler gewesen, dem scheinbar nichts heilig war.

Oder war sein Spott der Spott des Verwundeten? War sein Hohn franke Liebe? Sprach der Engel in solcher Art aus Luzifer?

Es soll uns nicht weiter kümmern. Wir wollen uns freuen, daß es auch in seinem Leben Stunden gab, wo das Reine in makelloser Reinheit zum Ausdruck gelangen konnte.

Was ihn hier zum Gestalten reizte, das war wohl der Zusammenstoß der beiden Welten, der altheidnischen und der theistischen des Judentums. Es war vielleicht mehr noch die Schilderung des „Übermenschen“ Belsazar, der Herrennatur des Babyloniers, der im Grunde genommen doch eine Sklavenseele im Busen trug. Sein Ende ist nicht das eines tragischen Helden, sondern eines Halb-tiers.

Der Stoff ist übrigens trotz seines alttestamentlichen Charakters zeitgemäß geblieben; denn Gewaltmenschen, Maulaufreißer, Halbgötter, die in Wahrheit erbärmliche Feiglinge und Halbtiere sind, gibt es heutzutage mehr denn je.

Wer einen Gott entthront und lästert, um sich selbst zu erhöhen, der entthront und stürzt sich letzten Endes selbst. Er ist nicht nur ein Frevler, er ist zugleich ein eitler Tor, Mörder und Selbstmörder in einer Person.

„Du sollst den Namen Gottes nicht eitel nennen!“ Du sollst nicht lästern, was andern heilig ist! — Wer es trotzdem tut, der entwürdigt nicht nur das Heilige an sich, der entwürdigt und schändet zugleich das Heilige in sich selbst.

Wie alle Legenden, so zeigt auch diese etwas Zeitloses, etwas Typisches. Es bedarf darum keiner detaillierten Vorbereitung in historischer und geographischer Hinsicht. Was zum sachlichen Verständnis nötig ist, liefert der Bibelunterricht.

In der Deutschstunde kommt es vor allem darauf an, die Fülle eigenartiger Bilder zu schauen, den charakteristischen Rhythmus, der das Ganze durchflutet, empfinden zu lassen. Nicht durch gelehrte Erörterungen kann dies geschehen, sondern in erster Linie durch den lebensvollen Vortrag des Lehrers. Allenfalls durch Veranschaulichung der eigenartigen Stimmungskurve, die das Dramatische, die Steigerung der Handlung und ihren jähen Absturz, sowie das düstere Ende, sichtbar werden läßt.

Heinrich Heine: „Die Grenadiere.“

Nach Frankreich zogen zwei Grenadier,
die waren in Rußland gefangen.
Und als sie kamen ins deutsche Quartier,
sie ließen die Köpfe hängen.

Da hörten sie beide die traurige Mär,
daß Frankreich verloren gegangen,
besiegt und zerschlagen das große Heer, —
und der Kaiser, der Kaiser gefangen.

Da weinten zusammen die Grenadiere
wohl ob der kläglichen Kunde.

Der eine sprach: „Wie weh wird mir,
wie brennt meine alte Wunde!“

Der andre sprach: „Das Lied ist aus,
auch ich möcht mit dir sterben,
doch hab ich Weib und Kind zu Haus,
die ohne mich verderben.“

„Was schert mich Weib, was schert mich
Kind,

ich trage weit bess'eres Verlangen;
laß sie betteln gehn, wenn sie hungrig
sind, —

mein Kaiser, mein Kaiser gefangen!

Gewähr mir Bruder, eine Bitt':
wenn ich jetzt sterben werde,

so nimm meine Leiche nach Frankreich mit,
begrab mich in Frankreichs Erde!

Das Ehrenkreuz am roten Band
sollst du aufs Herz mir legen;
die Flinte gib mir in die Hand
und gürt mir um den Degen.

So will ich liegen und horchen still,
wie eine Schildwacht, im Grabe,
bis einst ich höre Kanonengebrüll
und wiehender Rosse Getrabe.

Dann reitet mein Kaiser wohl über mein
Grab,

viel Schwerter klirren und blitzen;
dann steig ich gewaffnet hervor aus dem
Grab, —

den Kaiser, den Kaiser zu schützen!“

In einem Zeitaufsatz über „Napoleon, gesehen ein Jahrhundert nach seinem Tode“, bringt der Kunstwart (Mai 1921) u. a. folgende Gedanken:

„Tausende kennen ihn nur als General, als den Sieger von Marengo und Jena und Austerlitz, der im blutroten Abendlicht von Waterloo ungesättigten Ehrgeizes dahinsank. So haben wir, naiv und heldenfürchtig, als Knaben ihn aus den prächtigen Erinnerungen des tüchtigen und jugendlichen Marbot, aus Gourgauds Aufzeichnungen und aus platten Geschichtsbüchern kennen und auf unsere Art bewundern gelernt. Ägypten, Rivoli, Jena, Aspern, Austerlitz, Spanien, 1812, die alte Garde, Bernadotte, Ken, Davoust, Elba, St. Helena, jedes Wort ein stimmungüberfülltes Bild, eine gewaltige Szene in dem unfassbar großen Drama eines korrischen Abenteurers und modernen Dschingischan zugleich. Nichts ist falscher als solche pseudo-dramatische Verjimpelung des napoleonischen Weltgeschichtsabschnitts.“

„Er hatte das Charisma des großen Führers. Als er General wurde, herrschte unter den Offizieren der Revolution ein freundschaftlich undisziplinierter Ton, auch im Verkehr mit dem Befehlshaber; Napoleon betrat den Saal des Hauptquartiers, wo man in diesem kameradschaftlichen Stil ihn festlich zu empfangen gerüstet war; aber das Wort erstarb dem Begrüßungsredner in der Kehle — der Mann war nicht bloß ein umgänglicher Kamerad! Von diesem Augenblick an herrschte wie von selbst Sachlichkeit, Unterordnung, Disziplin. Und doch wurde Napoleon geliebt; kein General seit Cäsar ist so geliebt worden; das ‚Ave, Caesar, morituri te salutant‘ ist nicht nur vor ihm freudig ausgesprochen, sondern viele Jahre lang von Tausenden ehrlich empfunden und mit Blut bis zum letzten Tage besiegelt worden. Mit diesem Heer hat er die Revolution liquidiert und Europa umgestaltet.“

„Von seinem dreißigsten bis zum sechsundvierzigsten Lebensjahr, ein halbes Menschenalter nur, war er herrscher. Diese Frist genügte ihm, die Erde umzugestalten.“

Heines Meisterballade „Die Grenadiere“ gestaltet eine ähnliche Auffassung in dichterischer Form. Auch ihm, der Deutschland verließ und in Frankreich eine zweite Heimat suchte — falls man bei ihm überhaupt von „Heimat“ sprechen kann —, ist Napoleon mehr als Welteroberer und Völkerzwingherr, mehr als Tyrann und Henker gewesen. In der Ballade „Die Grenadiere“ tritt uns Napoleon als Abgott seiner Soldaten entgegen, als Feldherr, als Kaiser, der es verstand, die Herzen seiner Soldaten mit ehernen Banden an sich zu fetten.

Stofflich gliedert sich die Ballade am besten dort in den Lehrplan ein, wo in der Geschichtsstunde Napoleons Werdegang, seine Siege und Niederlagen,

behandelt wurden. Der russische Feldzug 1812 hat ihm die gewaltigste Armee vernichtet, wie sie vor ihm die Welt nie gesehen hatte. Von der halben Million, die ausgezogen war, kehrten kaum 20 000 zurück. Die übrigen hatten ihr Grab in der russischen Schnee- und Eiwüste gefunden.

Preußen, Österreich, Rußland, Schweden, halb Europa wendet sich gegen den geschwächten Kaiser, und in der Völkerschlacht bei Leipzig werden seine neuen Heere vernichtend geschlagen (18. Oktober 1813). Am 31. März 1814 halten die verbündeten Sieger ihren Einzug in Paris. Napoleon muß dem Thron entfliehen und Frankreich verlassen. Auf der Insel Elba wird ihm ein Wohnsitz angewiesen. Hier kann er über die Vergangenheit nachsinnen und von neuen Taten träumen.

Seine tapferen Soldaten, seine treuen Grenadiere, die 1812 verwundet in Rußland zurückgeblieben waren und erst 1813 oder 1814 aus der Gefangenschaft zurückkehren konnten, sie wußten von den Schicksalen ihres Kaisers nichts Näheres. Wie durch ein Wunder waren sie dem Tod entronnen. Wie durch ein Wunder waren sie der Gefangenschaft ledig geworden und westwärts, immer weiter und weiter nach Westen gewandert, durch Polen bis zur deutschen Grenze. Wie mögen sie ausgesehen haben, diese Zurückgekehrten, die einst voll Siegesbewußtsein unter ihrem großen Kaiser ostwärts gezogen waren! Ich habe Euch hier ein Bild mitgebracht, das zeigt uns einen Trupp heimkehrender Soldaten.

„Mit Mann und Roß und Wagen
hat sie der Herr geschlagen“,

steht darunter. Arthur Kampf hat das Bild gemalt. — Wir betrachten und erörtern die verschiedenen Gruppen auf dem Bilde.

Der Maler kann uns nur zeigen, wie die geschlagenen Krieger aussahen. Wir sehen die zerfetzten und beschmutzten Uniformen, die dicken Tücher, die sie sich um die erfrorenen Füße gewickelt haben. Wir sehen auch die abgemagerten Gesichter, den Zug der Verzweiflung und des Grimms. Wie es jedoch in der Seele dieser Soldaten aussah, das kann uns der Maler nicht in solcher Eindringlichkeit sagen wie der Dichter.

Darum wollen wir heute einen deutschen Dichter zu Worte kommen lassen, der uns von zwei französischen Grenadieren erzählt, die erst im Jahre 1814 oder noch später aus der russischen Gefangenschaft zurückkehren konnten.

Nach dem Vorausgegangenen kann die Ballade ohne Unterbrechung vorgetragen werden.

Was zunächst zur Vertiefung lockt, das ist der Charakter der beiden Grenadiere. Sie sind grundverschiedene Menschen. Sie haben beide eine Familie zu Hause — Weib und Kind —, aber ihr Denken und Fühlen ist verschiedenartig eingestellt. Den einen zieht es heimwärts zu seinen Lieben; der andere denkt nur an seinen Kaiser.

Sie haben beide die gleichen Lebensschicksale hinter sich. Sie haben Seite an Seite gekämpft. Sie sind sich allzeit treue Kameraden gewesen. „Bruder“ nennt der eine den andern. Doch ist der eine Mensch geblieben, der andere ist nur noch Soldat — Soldat des größten Kaisers. Hoffnungsfroh wandern sie westwärts. Der eine hofft Weib und Kind zu finden, der andere seinen Kaiser.

Doch wie sie „ins deutsche Quartier“ kommen, da müssen sie erfahren, daß Frankreich keinen Kaiser mehr besitzt, daß Napoleons Heere besiegte und geschlagen sind. Das verwandelt ihr frohes Hoffen in trostloses Leid. „Sie ließen die Köpfe hängen“, und Tränen rinnen über die härtigen Wangen. Sterben möchten sie beide. Doch beim Gedenken an Weib und Kind erwacht des einen Lebensmut aufs neue. Das Pflichtgefühl, für Weib und Kind zu sorgen, ist stärker als die Todessehnsucht.

Der andere, der Soldat, dem einst der Kaiser das Ehrenkreuz an die Brust heftete, er fühlt wieder die alte Wunde brennen; doch heftiger als Säbelhieb und Schuß schmerzt ihn die böse Kunde von seines Kaisers Geschick. Dieser Schmerz ist stärker als die Stimme des Blutes.

„Was schert mich Weib, was schert mich Kind,
ich trage weit besseres Verlangen;
laß sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind!“

Die trostlose Stimmung der altschottischen Edward-Ballade, sie wird lebendig in der Seele dieses Grenadiers.

„Die Welt ist groß, laß sie betteln drin!“ ruft der schottische Edeling der Mutter zu. Auch der Grenadier wendet sich von Weib und Kind; denn ein Gedanke nur vermag seine Seele zu erfüllen: der Gedanke an seinen Kaiser. Ihm will er verbunden sein im Leben wie im Tode. Auch sein Vaterland liebt er. In Frankreichs Erde will er begraben sein. Und die Art und Weise, wie er begraben werden möchte, erinnert an uralte Gebräuche bei altgermanischen Völkern, bei Indianern, kurzum bei jenen, in deren Heimat es auch kriegerisch zuzugehen pflegt. Flinte und Degen braucht er im Grabe für den Tag der Auferstehung. Liegen und horchen will er, bis einst der große Kaiser über sein Grab reitet und ihn neuerdings brauchen kann zum Kampf gegen seine Feinde. Das wird eines echten Grenadiers „jüngster Tag“ und himmlische Seligkeit sein.

Was Heine in dieser Ballade gibt, das ist das Hohe Lied der Mannentreue. Sie ist germanisch empfunden, trotzdem der Dichter ein geborener Jude war und mit dem Gedicht zugleich dem Franzosenkaiser ein Preislied sang. Höher als die Gattentreue, höher als Vater- und Vaterlandsliebe steht die Liebe zum Kaiser. Der höchste Augenblick des Lebens, die unvergeßlichste Stunde seines Daseins, sie brachte jener Tag, da der Kaiser die Front abschrift und seinen tapferen Grenadiern das Ehrenkreuz an die Brust heftete. Seit jenem Tag ist der Soldat dem Kaiser mit Leib und Seele verfallen. Der Name allein vermag ihn zu berauschen; das drückt auch der Dichter aus, wenn er ihn immer wiederholt:

„— und der Kaiser, der Kaiser gefangen“ —
„mein Kaiser, mein Kaiser gefangen!“
„den Kaiser, den Kaiser zu schützen!“

Daß auch der Rhythmus dem Auf und Nieder der Gefühle entspricht, sei nur kurz erwähnt. Was „der andere“ spricht (3. Strophe), das klingt müd und matt. Die Leidenschaft ist gestorben. In den Worten seines todwunden Kameraden aber, da zittert die wilde Erregung. Wie verborgener Haß klingt es, was er über Weib und Kind herausknirscht. Nur wenn er von seinem Begräbnis spricht (7. Strophe), da wird er ruhiger und sachlicher. Doch schon in der näch-

sten Strophe erwacht mit dem Gedanken an das einstige Erwachen die alte Leidenschaft. Wir hören

\cup - | \cup \cup - | \cup - | \cup \cup - | \cup \cup - | \cup

 „Kanonengebrüll und wiehern der Rosse Getrabe.“

Und die rhythmische Bewegung erfährt ihre höchste Steigerung in der Schlußstrophe, in der alle Register gezogen sind, um diese an das Ende des Gedichts verlegte Steigerung zu voller Wirkung kommen zu lassen.

Ist der Lehrer imstande, dem Vortrag der Dichtung die Balladenvertonung von Löwe folgen zu lassen, so sieht er sich genötigt, gerade dieser rhythmischen Bewegung in besonderem Maße Ausdruck zu verleihen. Seinen Schülern aber wird dabei das Gefühl für die Schönheit echter vollblütiger Leidenschaft geweckt werden, und sie werden's ihm danken, indem sie sich selbst bei der Wiedergabe des Gedichts bemühen, den beiden Grenadieren und ihrem großen Kaiser in ihren verschiedenen Charakteren gerecht zu werden.

II. Franken.

Franken, das Land der langgestreckten Kalk- und Sandsteinhügellisten und der fruchtbaren Täler im Gebiet des Mains und seiner Nebenflüsse, zählt politisch zu Bayern; doch besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen dem fränkischen Nordbayern und dem sogenannten Altbayern.

Auch der fränkische Dichter ist lebendiger, beweglicher als sein Volksgenosse südlich der Donau. Was ihn in besonderem Maße kennzeichnet, das ist der Sinn für die formale Seite der Dichtung. Es sei an Platens Formschönheit und -reinheit, an Rüderts Formenfülle erinnert. Beiden ist zugleich eigen, daß sie sich mit besonderer Vorliebe auch der orientalischen Formensprache bedienten.

Auch eine Neigung zum Lehrhaften, Didaktischen, Pädagogischen scheint den Frankendichtern eigen zu sein. Es sei neben Rüdert an Friedrich Güll erinnert. Diese Eigenschaft macht sie in besonderem Grade geeignet, kindertümlich zu dichten. Sowohl Rüdert wie Güll haben zahlreiche Kindergedichte geschrieben, die zu dem Besten zählen, was wir auf diesem Gebiete besitzen. Der 1. Teil der „Epiſchen Dichtung“ brachte bereits ein Gedicht von Friedrich Rüdert: „Dom Büblein, das überall hat mitgenommen sein wollen“ (S. 119 ff.) sowie eines von Friedrich Güll: „Nun höret einmal, und fürchtet Euch nicht, vom Pelzemärtl die ganze Geschichte!“ (S. 126 ff.) als Unterrichtsbeispiele.

Auch August Graf von Platen wurde bereits als „epischer Dichtercharakter“ dargestellt (S. 116). Hier genüge darum, eine Parabel von Rüdert und eine der besten Balladen Platens in ihrer unterrichtlichen Verwendung zu kennzeichnen.

Als Frankendichter können auch Christian Schad, Michael Georg Conrad, Heinrich von Reder gelten. Der Letztgenannte soll jedoch gleich einer Reihe anderer nicht in Bayern geborener Dichter bei der Münchener Gruppe eingereiht werden.

Friedrich Rüdert: „Parabel.“

Es ging ein Mann im Syrerland,
führt ein Kamel am Halfterband.
Das Tier mit grimmigen Gebärden
urplötzlich anfing ſcheu zu werden
und tat ſo ganz entſetzlich ſchnaufen,
der Führer vor ihm mußte entlaufen.
Er lief und einen Brunnen ſah
von ungefähr am Wege da.

Das Tier hört er im Rücken ſchnauben,
das muß ihm die Beſinnung rauben.
Er in den Schacht des Brunnens kroch,
er ſtürzte nicht, er ſchwebte noch.
Gewachſen war ein Brombeerſtrauch
aus des geborſtnen Brunnens Bauch;
daran der Mann ſich feſt tat klanmern
und ſeinen Zuſtand drauf bejammern.

Er blickte in die Höh und sah dort das Kamelhaupt fürchtbar nah, das ihn wollt oben fassen wieder. Dann blickt er in den Brunnen nieder; da sah am Grund er einen Drachen aufgähnen mit entsperstem Rachen, der drunten ihn verschlingen wollte, wenn er hinunterfallen sollte. So schwebend in der beiden Mitte, Da sah der Arme noch das Dritte. Wo in die Mauerspalte ging des Sträuchleins Wurzel, dran er hing, da sah er still ein Mäusepaar, schwarz eine, weiß die andre war. Er sah die schwarze mit der weißen abwechselnd an der Wurzel beißen. Sie nagten, zauten, gruben, wühlten, die Erd ab von der Wurzel spülten; und wie sie rieselnd niederrann, der Drach im Grund aufblickte dann, zu sehn, wie bald mit seiner Bürde der Strauch entwurzelt fallen würde. Der Mann in Angst und Furcht und Not, umstellt, umlagert und umdroht, im Stand des jammerhaften Schwebens, sah sich nach Rettung um vergebens. Und da er also um sich blickte, sah er ein Zweiglein, welches nickte, vom Brombeerstrauch mit reifen Beeren; da konnt er doch der Lust nicht wehren. Er sah nicht des Kameles Wut und nicht den Drachen in der Flut und nicht der Mäuse Tüdspiel, als ihm die Beer ins Auge fiel.

Er ließ das Tier von oben rauschen und unter sich den Drachen lauschen und neben sich die Mäuse nagen, griff nach den Beerlein mit Behagen, sie deuchten ihm zu essen gut, aß Beer auf Beerlein wohlgemut, und durch die Süßigkeit im Essen war alle seine Furcht vergeßen.

Du fragst: „Wer ist der töricht Mann, der so die Furcht vergessen kann?“ So wiss', o Freund, der Mann bist du; vernimm die Deutung auch dazu. Es ist der Drach' im Brunnengrund des Todes aufgesperrter Schlund; und das Kamel, das oben droht, es ist des Lebens Angst und Not. Du bist's, der zwischen Tod und Leben am grünen Strauch der Welt muß schweben. Die beiden, so die Wurzel nagen, dich samt den Zweigen, die dich tragen, zu liefern in des Todes Macht, die Mäuse heißen Tag und Nacht. Es nagt die schwarze wohl verborgen vom Abend heimlich bis zum Morgen, es nagt vom Morgen bis zum Abend die weiße, wurzeluntergrabend. Und zwischen diesem Graus und Wust lockt dich die Beere Sinnenlust, daß du Kamel, die Lebensnot, daß du im Grund den Drachen Tod, daß du die Mäuse Tag und Nacht vergissest und auf nichts hast acht, als daß du recht viel Beeren haschest, aus Grabes Brunnenrißen naschest.

Wie die Fabel so zerfällt auch die Parabel in zwei Hälften, in eine epische und in eine didaktische. In der epischen pflegt der Dichter das Gleichnis zu bieten, irgendein Geschehnis aus dem Menschenleben oder aus der Natur, das in bildlicher Art eine höhere Wahrheit religiösen oder ethischen Gepräges veranschaulicht. Der didaktische Teil bringt dann die Auslegung. Er könnte auch fehlen oder nur kurz angedeutet werden. Das Gedicht würde trotzdem seinen parabolischen Charakter behalten. Auch die Parabeln, die Christus erzählte, überließen zuweilen die didaktische Auslegung dem Hörer.

In der Hauptsache wird es von der mehr oder minder leichten Deutbarkeit des epischen Teils abhängen, ob und in welcher Breite eine Auslegung und eine Lehre folgen müssen.

In der vorstehenden Rückert'schen „Parabel“ ist eine Erklärung des Gleichnisses nötig; denn nicht jeder Leser oder Hörer vermag den Sinn ohne weitere Auslegung zu erfassen.

Worin besteht nun das eigentlich Poetische der Parabel? Oder ist diese Form — eben wegen ihrer lehrhaften Tendenz — überhaupt keine reine, sondern nur verdorbene Dichtung?

Poetisch kann zweifelsohne der epische Teil sein. Die Schilderung eines Geschehnisses aus dem Menschenleben oder aus der Natur kann — wie jedes epische Gedicht — durchaus dichterisch geschaut, gefühlt und gestaltet werden, je nach der Qualität des Dichters.

Aber die Symbolik dieser Epik — vernichtet sie nicht den eigentlichen poetischen Gehalt? Verwandelt sie das epische Gedicht nicht in eine minderwertige allegorische Tendenzdichtung? Ich gestehe, daß ich diese Fragen verneine, daß ich gerade in der Treffsicherheit dieser Symbolik einen poetischen Wert erblicke, ist doch die Bildlichkeit, die typische Deutbarkeit, ein durchaus poetisches Element der Dichtung überhaupt.

Auch Friedrich Rüdert gibt in seiner Erzählung zunächst ein Bild. Stofflich nicht alltäglich — für den Abendländer, für den Europäer ungewohnt. Die Handlung trägt sich im fernen Syrien zu. Unsere Schüler kennen wenigstens das südlich angrenzende Palästina, so daß verwandte Vorstellungen bei der Apperzeption des Neuen bereitgestellt werden können.

Die Geschichte von dem Kamel im Syrerland, das ein Mann am Halfterband führt, interessiert sofort, und die Spannung wächst, sobald das Tier entsetzlich an zu schnaufen fängt und der Führer entlaufen muß. Ein atemlos daherkuchender Mensch und hinter ihm ein schnaubendes Kamel, das ist eine Situation, die noch mehr des Interessanten verspricht. Die Gemüter sind voll Erwartung der Dinge, die da kommen sollen.

Ein „Brunnen“ verheißt Zuflucht. Ein „Brunnenschacht“ — eine wasserarme Zisterne, wie wir sie in der Geschichte des ägyptischen Joseph kennen lernten. Und nun kommt alles darauf an, die kritische Lage, in der sich unser Mann befindet, recht anschaulich werden zu lassen. Mehr wie alle lange Worterklärungen vermag hier eine einfache Skizze an der Wandtafel.

An der Hand einer derartigen Zeichnung wird den Schülern der Inhalt der Erzählung wie die symbolische Ausdeutung leicht verständlich gemacht werden können. Fragen wie: Warum kann das Kamel den Flüchtling nicht erreichen? Warum kommt der Drache nicht zu ihm empor? Warum kann der Mann die Mäuse nicht verjagen? sie finden dann leicht ihre Erklärung.

Ich bringe zuerst den epischen Teil der Parabel zum Vortrag und lasse die Schüler, bevor ich zur Ausdeutung übergehe, zuerst eigene Gedanken äußern. Fragen wir: „Was würdest Du an des Mannes Stelle tun?“ „Wie lange, glaubst Du, kann es der Mann in dieser schlimmen Lage aushalten?“ könnten die Überlegung einleiten. Am Schluß aber würde ich fortfahren:

Der Dichter erzählt von einem Mann im Syrerland, von einem Kamel, von einem Drachen; aber in Wahrheit können wir die gleiche Geschichte tagtäglich erleben — hier in Franken, hier in Bamberg, auch hier im Schulzimmer — nicht nur im fernen Palästina; denn wir alle sind —? — Einer meiner Schüler meinte einmal unter mehrseitiger Zustimmung: „das Kamel!“ Ich lasse ihm seine individuelle Auffassung, verweise jedoch darauf, daß der Dichter anderer Anschauung war, und bringe nun den zweiten, den didaktischen Teil der Parabel.

Durch Zuhilfenahme der Tafelskizze läßt sich auch die Ausdeutung leicht erklären. Ein Schüler darf zum gezeichneten Kamel „Lebensangst und -not“,

ein anderer zu den Mäusen „Tag und Nacht“, ein dritter zum Drachen „Tod“ und zu den Beeren „Sinnenlust“ an die Tafel schreiben.

Und nun erforschen wir unser Gewissen: ob uns wirklich im Leben Angst und Not bedrohen, ob wirklich Tag und Nacht, ob die schnell dahinschwindende Zeit uns dem Tode verfallen sein lassen, ob wir trotzdem des Lebens Lust suchen und genießen und dabei der Not und des Todes vergessen.

Friedrich Rückert nennt den Mann „töricht“? Ist er's wirklich? — Die Antwort wird verschieden ausfallen, je nachdem in unseren Schülern der Hedonismus, der Eudämonismus oder der Moralismus seine Anhänger hat. Je nach der optimistischen oder pessimistischen Grundstimmung des Lesers. Das Gedicht klingt pessimistisch. In Wirklichkeit war der Dichter nicht Pessimist in dem Grade, wie seine Parabel es zu verraten scheint. In Wahrheit hatte er auch manches vom „törichten Mann“ an sich; denn er war ein Mensch wie wir, und des Lebens Lust war ihm, dem liederfrohen Franken, nicht fremd.

„Mein Herz, o trinke nur immer Wein!
Für Arme, wie du, auf Erden
kann Rausch das einzige Mittel sein,
zum reichen Manne zu werden.“

lautet einer seiner Vierzeiler.

In seiner „Parabel“ hat er uns darum nicht nur eine Art moralischer Belehrung gegeben, sondern gleichzeitig eine Art Selbstbekenntnis.

Der große Formenkünstler tritt in diesem Gedichte, dessen jambischer Viertakt nirgends eine Unterbrechung erfährt und dessen paarweis gereimte Verszeilen ein beliebiges Ausspinnen der Handlung und ihrer Deutung gestatten, weniger in Erscheinung wie in seinen „Geharnischten Sonetten“, oder in der „Weisheit des Brahmanen“ oder in den „Matamen des Hariri“. Trotz des morgenländischen Inhalts ist es in der Form wie in der Stimmung ein durchaus deutsches Gedicht.

August Graf von Platen-Hallermünde: „Das Grab im Busento.“

Nächtlich am Busento lispeln, bei Cosenza, dumpfe Lieder,
aus den Wassern schallt es Antwort, und in Wirbeln klingt es wieder!
Und den Fluß hinauf, hinunter ziehn die Schatten tapfrer Goten,
die den Alarich beweinen, ihres Volkes besten Toten.
Allzufrüh und fern der Heimat mußten hier sie ihn begraben,
während noch die Jugendlocken seine Schulter blond umgaben.
Und am Ufer des Busento reichten sie sich um die Wette,
um die Strömung abzuleiten gruben sie ein frisches Bette.
In der wogenleeren Höhlung wühlten sie empor die Erde,
senkten tief hinein den Leichnam mit der Rüstung auf dem Pferde.
Deckten dann mit Erde wieder ihn und seine stolze Habe,
daß die hohen Stromgewächse wüchsen aus dem Heldengrabe.
Abgelenkt zum zweiten Male, ward der Fluß herbeigezogen:
mächtig in ihr altes Bette schäumten die Busentowogen.
Und es sang ein Chor von Männern: „Schlaf in deinen Heldenehren;
keines Römers schnöde Habsucht soll dir je das Grab versehen!“
Sangen's, und die Lobgesänge tönnten fort im Gotenheere;
wälze sie, Busentowelle, wälze sie von Meer zu Meere!

Die Ballade „Das Grab im Busento“ entnimmt ihren Stoff der Geschichte.

Was Sozimus, der Ostromeer, was der Bischof Jordanes in seiner „Geschichte der Goten“ und was der römische Geschichtsschreiber Prokopius in seinem Buche über den gotischen Krieg von Alarich, dem Führer der Westgoten, und von seiner dreimaligen Belagerung und Plünderung Roms berichten, das wurde in den vorausgegangenen Geschichtsstunden den Schülern geboten.

Dabei lernten sie den jungen Gotenhäuptling als einen jener germanischen Draufgänger kennen, die das morsche Weltreich der Römer nach und nach in Trümmer zerschlugen, als eine jener blondblotigen Herrennaturen, denen das entartete und geschwächte Römervolk nichts Gleichwertiges mehr entgegenzusetzen vermochte.

Den römischen Gesandten, die in sein Lager gekommen waren und ihn mit Erzählungen von der großen Zahl und guten Bewaffnung seiner Gegner gruseln machen wollten, rief er lachend entgegen: „Je dichter das Gras, um so leichter das Mähen!“ Und als er die römischen Schätze forderte und die Römer fragten, was er dann ihnen lassen wolle, da antwortete er kurz: „Das Leben!“

Und doch sollte es nicht lange währen, und er selbst behielt nicht einmal „das Leben“. Ein Stärkerer, der nicht nur Gras mähte, brachte auch ihn, den Stolzen, Gefürchteten, zu Fall.

Nach der Plünderung Roms zog Alarich südwärts, beladen mit den geraubten Schätzen. Sein Plan war, über Sizilien nach Afrika überzusetzen. Doch bevor er seine Absicht ausführen konnte, ereilte ihn, der erst 34 Jahre zählte, der Tod.

Was mögen seine getreuen Goten gefühlt haben, als sie ihren jungen König so plötzlich verloren? Was mit der Leiche beginnen? Sie waren in Feindesland — auf der Wandererschaft — in Südtalien — in einem heißen Lande! — Lang konnten sie Alarichs Leiche nicht mit sich führen. Sie mußten ein Grab für ihren König suchen.

Sie haben ihm ein eigenartiges Grab geschaffen. Ein deutscher Dichter, der Graf von Platen, der mehr als tausend Jahre später in jene Gegend kam und 1835 selbst ein Grab auf der Insel Sizilien fand, wohin Alarich mit seinen siegreichen Scharen ziehen wollte, er hat uns erzählt, wie Alarich begraben wurde.

Er ist nicht selbst dabei gewesen; aber als er einst in nächtlicher Stunde jene Stelle betrat, von der die Sage erzählt, daß Alarich dort begraben sei, da sah er die Schatten der tapferen Goten, die Geister der längst Gestorbenen, die noch immer jene Stelle umschweben, wo ihr geliebter König zur letzten Ruhe gebettet wurde. In jener Nacht stieg es vor ihm auf, das Bild aus alter Zeit, und was er dabei schaute und erlebte, das soll er uns nun verkünden:

„Nächtlich am Busento lispeln, bei Cosenza, dumpfe Lieder“ . . .

Das Gedicht kann ohne Unterbrechung geboten werden.

Auch diese Ballade ist gleich den „Grenadieren“ Heines ein Preislied auf die Liebe der Krieger zu ihrem Führer. Auch hier flutet dieses innige Gefühl durch die rhythmischen Reihen der Dichtung, jedoch in anderer Art wie bei Heine, nicht leidenschaftlich aufschreiend, sondern gedämpfter, in verhaltener Trauer, gemessener, feierlicher, mehr im Tempo eines Trauermarsches, und dazwischen rauscht und wogt der Fluß, der Busento. Es ist Totenfeier, ernste Totenklage. Die Akkorde schwellen an und schwellen ab; aber sie werden nie grell und schrill wie bei Heine, sie bleiben ernst und im Bann der herrschenden Sitte.

Der Inhalt der Ballade ist, soweit er epischer Natur ist, nicht schwer zu ver-

stehen. Nur phantasieärmeren Schülern pflegt die Art des Begräbnisses nicht gleich erfassbar zu sein.

Hier vermag „die Tafelzeichnung des Lehrers gute Dienste zu leisten. Der Busento ist in Wirklichkeit ein kleines Flüsschen, ein Nebenfluß des Crati. Bei Cosenza vereinigen sich beide. In Platens Gedicht wird ein größerer Fluß mit mächtigen Wogen geschildert.

Wir zeichnen zuerst den von Süden nach Norden strömenden Fluß, dämmen ihn dann ab und graben sein neues Bett. Im alten Bett, in der „wogenleeren Höhlung“, bezeichnen wir Alarichs Grab. Dann brechen wir den Damm wieder ab und lassen die Busentowogen zurückfluten in ihr „altes Bett“. Auch eine perspektivisch gehaltene Skizze könnte zur Veranschaulichung der Begräbnisart herangezogen werden.

Dabei wird den Schülern leicht begreiflich werden, welche Riesenarbeit es zu leisten galt: ein neues Flußbett ausheben — den Strom abzdämmen — das Wasser ins neue Bett zu leiten — das Grab herzurichten — den König hineinzusetzen „mit der Rüstung auf dem Pferde“ — das Grab wieder mit Erde zu überdecken — die beiden Dämme abzubrechen — den Fluß ins alte Bett zurückzuführen — das neue Bett wieder mit Erde aufzufüllen.

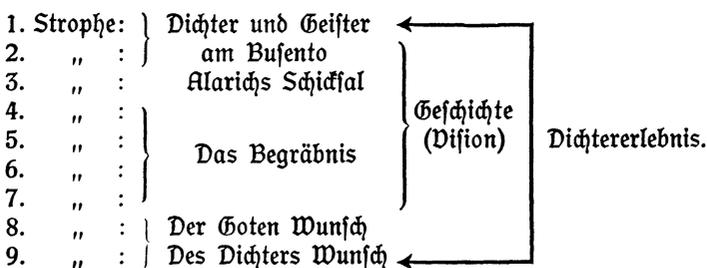
Zu dieser Arbeit waren viele Hände nötig. Platen läßt die Arbeit durch die Goten verrichten. In Wahrheit wurden Sklaven dazu herangezogen und nach getaner Arbeit getötet, damit sie den Begräbnisplatz nicht verraten konnten. Warum wohl der Dichter hier von der historischen Wahrheit abwich? Es wird den Schülern nicht schwer fallen, herauszufinden, daß Platen vor allem die Liebe der Goten zu ihrem toten König schildern wollte und daß er darum den letzten Liebesdienst nicht fremden Sklavenhänden übertragen konnte. Auch würde der grausame Mord der Arbeiter die weihervolle, ideale Stimmung der Ballade stören, wenn nicht vernichten. Historische Wahrheit und dichterische Wahrheit decken sich nicht immer.

Platen erzählt uns ja nicht, was der Historiker berichtet, sondern was der Dichter schaut. Daß die Ballade in ihrer Form diesen Umstand betont, vermögen die Kinder nicht von selber zu erfassen.

Die zwei ersten Strophen schildern ein Wirklichkeitserlebnis des Dichters. Er ist in der Nacht am Busento und gewahrt die „Schatten tapferer Goten“. Die folgenden Strophen — bis zur Hälfte der Schlußstrophe — schildern die Vision. Erst in der Schlußzeile

„Wälze sie, Busentowelle, wälze sie von Meer zu Meer!“

findet sich der Dichter zurück zur Wirklichkeit. Die Gliederung der Ballade wäre demnach folgende:



gilt für sämtliche Zeilen. Keine Unregelmäßigkeit, kein Abweichen von der Regel läßt sich nachweisen. Und doch der starke Kontrast der einzelnen Strophen! Und doch die wechselnde Bewegung! Einzig hervorgerufen durch den Klang der Vokale und Konsonanten und durch die Nebenwerte der gewählten Worte. Auch dies ist hohe Kunst, und nur ein Meister vermag in solcher Art die Saiten der Harfe zum Tönen zu bringen.

12. Münchener.

Die Dichter, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der bayerischen Hauptstadt tonangebend waren und die unsere Literaturhistoriker in der Regel als „die Münchener“ bezeichnen, sind nur zum kleinen Teil geborene Münchener gewesen. Außer Hans Hopfen und Karl Stieler haben wir es mit Eingewanderten zu tun. Ein Teil von ihnen war wenigstens bayerischer Abstammung. Heinrich von Keder war Franke (Mellrichstadt), Hermann Lingg Schwabe (Eindau), Martin Greif Pfälzer (Speier). Wilhelm Herß war in Stuttgart geboren; Heinrich Leuthold kam aus der Schweiz. Alle übrigen aber waren aus dem Norden zugewandert. Ihre Wiege stand jenseits der Mainlinie. Julius Große war der Geburt nach Thüringer (Erfurt), Friedrich Bodenstedt Hannoveraner, Adolf Friedrich Graf von Sack Medlenburger (Schwerin), Paul Henße Brandenburger (Berlin). Von der Wasserfante kamen Selig Dahn (Hamburg), Wilhelm Jensen (Heiligenhafen bei Kiel) und Emanuel Geibel (Lübeck), der erste Führer der „Münchener“.

Durch Zufall hatten sich diese Poeten in der bayerischen Hauptstadt zusammengefunden — Geibel war 1852 durch König Max II. nach München berufen worden; 1854 folgten ihm Henße und Bodenstedt, 1855 Sack — und im „Krokodil“, einer Künstlervereinigung, suchten sie gegenseitig Anregung und Förderung. 1862 erschien unter Henßes Leitung das „Münchener Dichterbuch“, das nun auch die breite Öffentlichkeit mit dem Wollen und Können der neuen Dichter bekannt machte.

Es war keine Heimatkunst, keine bodenständige Dichtung, was die „Münchener“ boten. Bei der Verschiedenartigkeit der Stammeszugehörigkeit wäre diese Bodenständigkeit auch gar nicht zu erreichen gewesen. Die „Münchener“ wandten sich mit voller Absicht einer Kunst zu, die um ihrer selbst willen gepflegt sein wollte, die sich in bewußten Gegensatz zum Philister und zum Politiker setzte. Sie wollten nicht eine aus dem Alltagsleben schöpfende und die Wirklichkeit beeinflussende Dichtung bringen. Sie suchten eine idealere, eine schönere Welt zu gestalten.

Darin besteht der grundlegende Gegensatz der Münchener Gruppe zu den bisher besprochenen der Schwaben und Österreicher, der Schweizer und Friesen, der Westfalen und Brandenburger. „Geistig wurde jedoch die Dichterschule weder in Berlin noch in München geboren,“ schreibt Adolf Bartels in seinem Buch über „Die deutsche Dichtung der Gegenwart“ im Hinblick auf die „Münchener“, „da ist ganz Deutschland ihre Heimat. Als ihre geistigen Väter kann man außer Platen (für die Form) und dem alten Romantiker Eichendorff Emanuel Geibel betrachten.“ Man hat den Münchenern „Formalismus“, „Akademismus“, „Stalomanie“ vorgeworfen und sie als „Neurontiker“ bezeichnet; denn volkstümlich sind sie nie geworden.

Diese Charakteristik der „Münchener“ mag manches Wahre enthalten, und doch wäre sie falsch, wollte man sie heute als Vorwurf und als ein Verwerfen jener Bestrebungen auffassen. Die Zeit war eben mächtiger als die Menschen. Damals gerade so wie heute. Das Gefühl der Stammeszugehörigkeit war im Schwinden. Die deutschen Stämme befanden sich auf dem Wege zur deutschen Einheit. Die Landschaft, die Heimat im Sinne des engbegrenzten Heimatgaus, spielte nicht mehr eine so ausschlaggebende Rolle wie vordem. Das deutsche Volk war im Begriff, sich zu einer großen Nation zusammenzuschließen.

Wie kaum ein zweiter hat Emanuel Geibel, der erste Führer der „Münchener“, dieses Fühlen und Wollen dichterisch gestaltet und dadurch trotz aller Romantik die

politische Wirklichkeit mehr beeinflusst als mancher, der sich naturalistisch und bodenständig gebärdete. Geibel ist zum „Herold des nationalen Gedankens“ geworden.

Starkes vaterländisches Empfinden und Streben finden wir auch bei Heinrich von Reder, bei Hermann Lingg, bei Felix Dahn, so daß wir recht wohl behaupten können: auch diese Dichtergruppe der „Münchener“ hatte eine Mission zu erfüllen, und sie hat innerhalb ihrer Grenzen erreicht, was zu erreichen war, bis mit der Gründung des Reiches auch für die Dichtung neue Wirkungsmöglichkeiten gegeben wurden.

Wir können in diesem Ergänzungsband, nachdem bereits im 1. Teil der „Epiſchen Dichtung“ je ein Unterrichtsbeispiel von Hans Hopfen: „Die Sendlinger Bauernschlacht“ (S. 200 ff.) und von Felix Dahn: „Der Königsbrunn von Dunsjadal“ (S. 275 ff.) geboten wurde, nur noch ein Gedicht von Hense, ferner je ein Stück von Lingg und von Reder, dem bairischen Schwaben und dem bairischen Franken, zur Behandlung heranziehen.

Paul Hense: „Der Schenk von Erbach.“

Das war der Schenk Herr Eberhard
von Erbach im Odenwalde,
der sprach zu seiner lieben Frau:
„Den Vogel fangen wir balde.

Mein hoher Gönner, der Erzbischof,
ließ mir die Botschaft sagen,
man höre die sächsische Nachtigall
in Frankengauen schlagen.

Da will ich hin und will ihn fahn,
den Kezer, den Doktor Luther,
dazu ver helfe mein Heiland mir
und seine seligste Mutter!

Und hab ich die Hand erst über ihm,
dem reißenden Hund der Hölle,
so leg ich ihm einen Maulkorb an,
der wehrt ihm Beißen und Bellen.“

Herr Eberhard schwang sich aufs Roß
mit seinem Troß zur Stunde,
und als sie kamen nach Franken hinein,
da forschten sie in die Runde.

Ein Wirtshaus an der Straße lag,
da haben sie Kunde vernommen,
der Doktor werd am Morgen früh
des Wegs von Wertheim kommen.

Herr Eberhard, der lobte Gott,
gab Weisung seinen Knechten
und schuf, daß sie eine Kanne Weins
ihm auf die Kammer brächten.

Er wollt ein Stück der langen Nacht
in Wachen und Beten verbringen,
auf daß ihm ließe der gnädige Gott
den großen Sang gelingen.

Und wie er wandelt auf und ab
bei seines Lämpleins Glimmen,
hört er im Nachbarkämmerlein
ein geistlich Lied anstimmen.

Weber, Die epische Dichtung. II.

Das klang so freudig, stark und mild
und war so lieblich gesehet,
nie hatte den Schenk Herrn Eberhard
ein Singen mehr ergetet.

Das klang so tröstlich, fest und fromm,
voll seliglichem Vertrauen,
nie tät den Schenk Herrn Eberhard
ein Singen mehr erbauen.

Und als verklungen der letzte Ton,
der Schenk sprach „Amen!“ leise.
Da hub der drin zu beten an,
erbaulich gleicherweise.

Das klang, wie wenn ein trotzig Herz
der List des Erbfeinds spotte;
das klang, wie wenn ein zagend Herz
sich flüchte zu seinem Gotte.

Das klang so treu und glaubensstark,
um Tote zu beschwören;
nie hatte der Schenk Herr Eberhard
so kräftig beten hören.

Und als der Beter „Amen!“ sprach,
da widerhallt's mit Mächten.
Herr Eberhard stieß auf die Tür,
seinen Nachbarn zu betrachten.

Der trug ein schlichtes Reiterwams
ohn' sonderliches Zeichen;
er mochte mit seinem tapferen Blick
einem fahrenden Junfer gleichen.

Doch wie ihn lud Herr Eberhard,
Zwiesprach mit ihm zu halten,
wohl spürt' er in dem schlichten Mann
eines höheren Geistes Walten.

Sie sprachen von Gott und Gotteswort,
von Menschenwert und Sünden.
Wie wußte das fahrende Junferlein
den Geist der Schrift zu künden!

Sie sprachen so freudig die ganze Nacht,
die Knechte schliefen indessen.

Herr Eberhard hat sein großes Werk
und selbst das Trinken vergessen.

Doch als am Morgen krächte der Hahn,
er mußte sich wohl besinnen.

Er sprach: „Wie habt Ihr mich erlabt!
Nun treibt es mich von hinnen.“

Dem Doktor Luther, dem Antichrist,
will ich den Weg verlegen,
Doch da Ihr seid ein heiliger Mann,
gebt mir zum Werk den Segen.“ —

„So Ihr nicht mehr zu schaffen habt,
das könnt Ihr näher finden.

Auf den Ihr fahndet, er steht vor Euch,
Ihr mögt ihn greifen und binden.“

Da stürzten dem Schenk Herrn Eberhard
die Tränen über die Wangen.

„Euch wollt' ich fahen — barmherz'ger Gott!
Nun habt Ihr mich gefangen.“

Nun nehmt mich vollends in Eure Haft
auf immer mit Seel' und Leibe
und folgt mir auf mein festes Schloß
zu meinem treuen Weibe!

Hilf Himmel, was wird der Erzbischof,
mein hoher Gönner, sagen,
hört er die sächsische Nachtigall
im Odenwalde schlagen!“

Ist Paul Henjes Ballade nicht ein spezifisch protestantisches Gedicht? Eine Verherrlichung Luthers? — Auf den ersten Blick hin möchte man es meinen. Und weiterhin könnte der eine oder andere schließen: Eine derartige Dichtung kann man nur in protestantischen Schulen behandeln, wenn man nicht schwere Konflikte mit katholisch gefinnten Eltern und Geistlichen heraufbeschwören will.

Es mag sein, daß eine Behandlung, die das Konfessionelle, das in dieser Ballade zweifelsohne eine Rolle spielt, besonders stark betont und einseitig auswertet, in der Tat katholischen Schülern und Schülerinnen zum Ärgernis werden kann.

Aber ich glaube nicht, daß der Dichter selbst, daß Paul Henje eine derartige Ausdeutung und Verwendung seines Gedichts „Der Schenk von Erbach“ gewollt oder gewünscht hätte. Für ihn überwog sicherlich das Menschliche, nicht das Konfessionelle, als er das innere Erlebnis zu gestalten begann.

Auch für uns handelt es sich um ein Geschehnis, das wir öfters wiederkehren sehen in der Geschichte der Menschheit: es zieht einer aus in hartem Verfolgungswahn und wird plötzlich umgewandelt; aus dem grimmigen Feind wird ein treuer Freund, oder — wie das berühmteste dieser Beispiele zeigt: aus dem Saulus wird ein Paulus.

Auch unsere deutschen Dichter haben diesen Gedanken bereits in mannigfacher Weise gestaltet, und Paul Henje ist keineswegs der erste gewesen und nicht der letzte unter ihnen geblieben, der solchen Umschlag der Gesinnung und des Gefühls dichterisch besungen hat. Ich erinnere an „Martin Euler“ von J. G. Seidl, an Damon und an den Tyrannen in Schillers „Bürgschaft“, an Börries v. Münchhausens Ballade „Das seidene Haar“, um nur einige aus der langen Reihe herauszugreifen.

Wer diesen rein menschlichen Kern als den eigentlichen Gehalt des Gedichts wertet, der kann Henjes „Schenk von Erbach“ ohne Bedenken auch der katholischen Jugend bieten. Die konfessionelle Beeinflussung scheidet dabei von selbst aus, ohne daß es nötig wäre, der Ballade irgendwie Abbruch zu tun. Es ist für eine derartige Stellungnahme völlig gleichgültig, ob es sich um ein Stück aus der Lebensgeschichte Luthers oder um einen Ausschnitt aus der Lebens-

geschichte des Heilands und der Apostel, um ein Geschehnis im alten Spratius oder am Hofe des Dänenkönigs Biarkadjet handelt.

Das tiefere Verständnis für die realen Unterlagen der Henseschen Ballade wird sich freilich erst dann ermöglichen lassen, wenn die Geschichte der Reformation im wesentlichen erfaßt ist. Das Stück wird also da seine Einstellung finden, wo die Geschichte der deutschen Reformation zu Beginn des 16. Jahrhunderts bereits zum Teil behandelt wurde. Die Ballade ist dann mit ein Stück deutscher Kulturgeschichte, und ob das reale Geschehnis historisch verbürgt oder nicht verbürgt ist, kümmert uns vorerst weiter nichts. Die Ballade schildert in lebensvoller Art die geistige Macht, die damals die neue Lehre über die Gemüter ausübte, und um dieser lebensvollen Schilderung willen ist sie uns auch für den Geschichtsunterricht willkommen.

Wir stellen also den „Schenk von Erbach“ gleich der „Trommel des Zisa“ da ein, wo es sich darum handelt, Luther und seine Zeit durch dichterische Mittel — in der Geschichtsstunde oder in der Deutschstunde — zu individualisieren und zu beleben. Luthers Lebensgeschichte und der Verlauf der Reformation wird ja auch in katholischen Schulen geboten. Diese Stoffe sind wesentliche Bestandteile deutscher Geschichte schlechthin. Als ein Stück vaterländischer Geschichte in dichterischer Verklärung möge uns darum auch Paul Henses Ballade gelten.

In der vorausgehenden Stunde haben wir Dr. Martin Luther als unerhörtesten Glaubensprediger kennen gelernt, der am 10. Dezember 1520 des Papstes Bannbulle und das päpstliche Gesetzbuch öffentlich verbrannte. Wir haben ihn am 16. April 1521 unter großem Volkszulauf in Worms einziehen und mannhaft vor den Kaiser und vor die Reichsstände treten und seine Lehre verteidigen sehen. Wir erfuhren, wie des Reiches Acht über den Kezer verhängt wurde, und wissen, daß fortan jedermann das Recht hat, sich ungestraft an Leib und Leben des Gebannten und Geächteten zu vergreifen. „Niemand soll Luther haßen, höfen, äßen, tränken noch enthalten, noch ihm mit Worten oder Werken heimlich oder öffentlich keinerlei Hilfe, Anhang, Beistand noch Fürschub beweisen, sondern ihn, wo sie sein mächtig würden, gefänglich annehmen und wohlbewahrt an kaiserliche Majestät schicken,“ hieß es u. a. in dem bekannten Wormser Edikt.

Nun war der Wittenberger Mönch den einen der Glaubensfeind, der „Kezer“, der „Antichrist“, der „große lutherische Narr“, den Doktor Murner beschworen. Den andern war er der fromme Gottesstreiter; die „wittenbergische Nachtigall“ nennt ihn 1523 Hans Sachs in seinem Preislied, und Albrecht Dürer schreibt in sein Tagebuch: „O ihr alle frommen Christenmenschen, helft mir fleißig beweinen diesen gottgeistigen Menschen und Gott bitten, daß er uns einen andern erleuchteten Mann sende!“

Deutschland ist gespalten in seinem Glauben, in seinem Denken und Wollen. Es mag für den einen oder andern „Bekenner“ manches mit hereingespielt haben, was nicht gerade religiöser Art war. Für viele aber, vor allem für die Besten, handelte es sich um eine tiefinnere Angelegenheit, um eine Sache, bei der es auf Tod und Leben ging.

Wir besitzen ein altes Schriftstück, das von einem Schweizer namens Johannes Keßler stammt. Aus dieser historischen „Quelle“ entnehmen wir, daß der junge

Schweizer Student mit seinem Freunde Johannes Reutiner im Jahre 1522 nach Wittenberg reiste und unterwegs im „Schwarzen Bären“ zu Jena mit Luther zusammentraf, der gerade — als Unbekannter — von der Wartburg nach Wittenberg fahren wollte und hier in Jena Herberge genommen hatte.

Vielleicht hat Paul Henje dieser anschaulichen Schilderung des Schweizers die Anregung zu seiner Ballade entnommen; denn bei aller Verschiedenheit der eigentlichen Handlung ist die Verwandtschaft unverkennbar.

Johannes Kessler erzählt u. a.: „Dort fanden wir einen Mann allein am Tische sitzen, und vor ihm lag ein Büchel; er grüßte uns freundlich, hieß uns näher kommen und zu sich an den Tisch setzen. — Da bot er uns zu trinken, was wir ihm nicht abschlagen konnten. Als wir so seine Freundlichkeit und Herzlichkeit erkannten, setzten wir uns zu ihm, wie er geheißen, an seinen Tisch, ließen ein Glas Wein auftragen, damit wir der Ehre wegen wiederum auch ihm zu trinken böten. Wir vermeinten aber nicht anders, als es wäre ein Reiter, der nach Landesgewohnheit da saß mit einem roten Lederkappel, in Hosen und Wams, ohne Rüstung, ein Schwert an der Seite.“

„Der trug ein schlichtes Reiterwams
ohn' sonderliches Zeichen;
er mochte mit seinem tapferen Blick
einem fahrenden Junker gleichen,“

heißt es im „Schenk von Erbach“.

Der historische Luther im „Schwarzen Bären“ zu Jena gibt sich den beiden Schweizer Studenten nicht zu erkennen. Aus seiner Rede aber, aus seinen griechischen, hebräischen und lateinischen Worten merken die beiden Studenten bald, daß sie keinen „gemeinen Reiter“ vor sich haben. Der Wirt verrät ihnen den Namen des Fremden: „Diemeil ich erkenne, daß ihr den Luther zu hören und zu sehen begehret: — der ist's, der bei euch sitzt.“ Kessler aber glaubt sich verhöhrt zu haben. „Weil mich nun die Reiterkleidung und Gebärde mehr an den Hutten, denn an den Luther, als einen Mönch gemahnten, ließ ich mich bereden, er hätte gesprochen: „Es ist der Hutten!“ Es kommen nun noch zwei Kaufleute in die Herberge, die sich ebenfalls über Luther unterhalten, und der ältere von ihnen meint: „Ich bin ein einfältiger, schlichter Laie, versteh mich auf die Händel nicht besonders; das sprech ich aber, wie ich die Sach ansehe: der Luther muß entweder ein Engel vom Himmel oder ein Teufel aus der Hölle sein.“

Am nächsten Morgen trennt sich Luther von den Studenten, ohne sein Inognito gelüftet zu haben.

„Weiter hat er sich nicht zu erkennen gegeben, ist darauf bald aufgesessen und auf Wittenberg zugeritten,“ erzählt Kessler.

Dieses historisch verbürgte Geschehnis mag auch für Paul Henje zur „Quelle“ geworden sein. Die eigentliche Handlung aber, sowie den Charakter seiner beiden Helden schöpfte er aus der eigenen Brust.

Auch sein Schenk von Erbach zählt zu den Besten seiner Zeit. Es kommt uns nicht weiter darauf an, ob dieser Schenk von Erbach eine historisch beglaubigte Persönlichkeit ist, wann und wo er geboren wurde, welcher Art sein Stammbaum war und was dergleichen historische Feststellungen sonst noch sein mögen. Uns genügt: er war ein gerader, deutscher Mann, der tat, wie sein Herz, wie sein Gewissen es von ihm forderten. Wir wissen: sein Schloß stand im Odenwald, und der Erzbischof von Mainz war sein „hoher Gönner“.

Ludwig Uhland hat uns in seinem „Schenk von Limburg“ einen ähnlichen Grafen gekennzeichnet, der am liebsten im Walde umherschweift, dort vom Hohenstaufenkaiser aufgesucht und durch List zu „des deutschen Reiches Schenk“

gewonnen wird. Von der Ehrlichkeit und Biederkeit dieses Grafen hat auch Henses „Schenk von Erbach“ ein gut Teil geerbt. Auch er steht im Dienste eines hohen Herrn. Nicht des Kaisers, sondern des Erzbischofs. Er muß seinem Herrn gehorchen. Herrendienst ist Gottesdienst. Um so mehr, wenn dieser Herr ein geistlicher Würdenträger, ein Gesalbter und Gesandter des höchsten Herrn ist.

Luther ist ein Feind seines Herrn. Er ist also auch sein persönlicher Feind. Er ist zugleich ein Feind des höchsten Herrn, dieser Kezer, dieser reißende Höllenhund, den sie in ihrer Verblendung die „wittenbergische Nachtigall“ nennen. Eine saubere Nachtigall! Sie soll am längsten ihr falsches Lied gesungen haben. Dafür wird er, der Schenk von Erbach, sorgen.

Lang genug saß der Volksverführer droben in der festen Burg bei Eisenach, und ein verkehrter deutscher Fürst hielt die gepanzerte Faust schützend über ihn, obgleich Papst und Kaiser den Feind des heiligen Glaubens in Bann und Acht erklärt hatten.

Ist er nicht eine Gefahr für Land und Volk? Verbreitet sich die neue Lehre nicht wie die Pest ringsum im heilig-römischen Reiche deutscher Nation? Ist nicht die heilige katholische Kirche selbst in Gefahr? Wo sind Friede und Ruhe hingekommen, die einst in Deutschland zu finden waren? Wuchern nicht überall Streitsucht und Haß wie giftiges Unkraut?

Und alles hat er verschuldet, der falsche Mönch, der Volksverführer, der Doktor Martin Luther! Ihn fassen, ihm das Haupt zertreten, ihn endlich einmal unschädlich machen — das ist wahrhaftig eine gute Tat! Würdig eines ehrlichen deutschen Edelmanns!

Schlau hat er sich bisher zu verbergen gewußt, der Mönch, von dessen Mut und Tapferkeit sie rings im Lande faseln. Hinter festen Mauern hat er Schutz und Beistand gefunden. Keiner konnte ihm nahe kommen. Aber unser lieber Herrgott hat endlich ein Einsehen. Diesmal soll dem Wittenberger seine Schlaueheit nicht weiter helfen. Diesmal geht es ihm an den Kragen!

Endlich hat er das schützende Nest in der Wartburg verlassen und fliegt wieder frech im Lande umher, nicht nur droben im Norden bei seinen kezerischen Sachsen und Thüringern. Sollte man's für möglich halten: sogar bei uns, sogar in Franken ist er dieser Tage gewesen und hat gepredigt und gesungen und sucht nun wieder nordwärts durchzuwischen. Aber diesmal soll's ihm nimmer glücken. Diesmal ist ein Stärkerer über ihm:

„Der Schenk von Erbach.“

Das war der Schenk Herr Eberhard
von Erbach im Odenwalde,
der sprach zu seiner lieben Frau:
„Den Vogel fangen wir beide!“

Ist das Gedicht durch die vorausgehende Zeit- und Kulturschilderung in solcher Weise eingestimmt, so kann es beim ersten Vortrag gleich unverkürzt gegeben werden. Es bietet für das Erfassen der äußeren Handlung keine nennenswerten Schwierigkeiten mehr.

Henses „Schenk von Erbach“ ist ein Drama im kleinen. Paul Hense hat es als Novellendichter zu hoher Meisterschaft gebracht. Als Dramatiker hatte

er kein Glück. Das deutsche Volk fand in seinen Dramen zu wenig echte Leidenschaft; auch der metaphysische Tiefblick fehlte ihnen. „Elementare Kraft, also Geniales, besitzt er freilich nicht, dafür aber natürlichen Sinn für Schönheit und eine ungewöhnlich psychologische Feinheit,“ schreibt Adolf Bartels über unsern Dichter und nennt ihn im Anschluß daran den „glänzendsten Vertreter der Kulturpoesie seiner Zeit“.

Auch die Ballade „Der Schenk von Erbach“ kann sich nicht messen mit den Balladen Uhlands, Liliencrons, Münchhausens. Es fehlt auch ihr — wie den Hense'schen Dramen — das Urwüchsige, das elementar Leidenschaftliche. Man fühlt das Nachempfundene, das Anklingende. Sie erinnert an Uhland, Heine, Strachwitz — und doch bleibt sie ein ernstes, schönes Gedicht, das unsere deutsche Jugend innerlich zu fassen vermag.

Der Schauplatz des Spiels wechselt: Der erste Teil zeigt uns den Grafen in seiner Odenwaldburg — im Kreise seiner Familie, im „festen Schloß“ bei seinem „treuen Weibe“, inmitten seiner Reifigen, die zur Menschenjagd aufbrechen.

Der zweite Teil führt uns ins Wirtshaus am Main. Er stellt den Hauptteil des Schauspiels dar und zerfällt in mehrere Akte: Wir finden zunächst den wachenden und betenden Grafen. Dann hören wir im Zimmer nebenan das Beten und Singen des Fremden.

Der nächste Akt führt die beiden zusammen zur großen religiösen Zwiesprache, zur frommen Disputation, wobei die Nacht entschwindet.

Den folgenden Akt kündigt der Hahn mit lautem Krähen an. „Ehe der Hahn zweimal kräht, wirst du mich dreimal verleugnet haben!“ Auch der Schenk von Erbach ist innerlich ein anderer geworden; aber er weiß es noch nicht. Er hält sich immer noch für den Feind des großen Kezers. Er will ihn noch immer „fahnen“ und ihm sein „Beißen und Bellen“ wehren, und er bittet den „heiligen Mann“, dessen frommer Glaube seinen eigenen Glauben so mächtig gestärkt, dessen Lied und Gebet sein Herz so tief ergriffen hat, um den Segen für das Gott wohlgefällige Werk.

Und nun folgt der Höhepunkt des Gedichts: die große Erkennungsszene. Der Mann, der das Werk segnen soll, der unbekannte fahrende Junter, er ist selbst der berühmte Doktor Martin Luther und gibt sich freiwillig in die Hände des grimmigen Gegners. Aber das scheint nur äußerlich so zu sein. Wohl hat der Schenk von Erbach die Gewalt der Waffen auf seiner Seite; aber in Wahrheit ist bereits er der Gefangene. Die wittenbergische Nachtigall hat mit ihrem Lied auch ihm das Herz gerührt, und nicht minder rührte seinen ritterlichen Sinn des „heiligen Mannes“ offenes Bekenntnis: „Auf den Ihr fahndet, er steht vor Euch, Ihr mögt ihn greifen und binden!“

Des Knotens Lösung erfolgt unmittelbar darauf: der Schenk von Erbach bekennt sich als begeisterter Anhänger Luthers.

Den dritten und letzten Teil des Stücks deutet der Dichter nur mit wenig Worten an: Luther im Schlosse des Grafen, Luther als Glaubensprediger im Odenwalde — wir können uns diesen Schlußakt nach Belieben ausmalen.

Dem Hörer oder Leser muß diese äußere Gliederung klar zum Bewußtsein kommen, wenn ihm die innere Handlung verständlich werden soll; denn die ganze seelische Entwicklung des Grafen ist gekennzeichnet durch diese szenische

Gliederung. Der Schenk von Erbach steht zunächst im Dienst des Erzbischofs und seiner Kirche. Als Lutherfeind und als frommer Christ sucht er des hohen Gönners Auftrag gewissenhaft zu erfüllen.

Der Schenk von Erbach gerät dann in den Bann des fremden Mannes. Gebet und Lied rühren sein Gemüt. Er wird begierig nach dem Quell, der in seiner Nähe so mächtig sprudelt. Des Unbekannten Worte erleuchten ihm den Verstand. Der „Geist der Schrift“ wird ihm kund. Die innere Wandlung vollzieht sich. Aber er ist noch immer frommer Katholik, noch immer im Dienst seines Bischofs, noch immer Feind des „Antichristen“. Und er bittet — den Antichristen! — um seinen Segen.

Und nun erfolgt die Katastrophe. Der inneren Wandlung schließt sich naturgemäß die äußere an: Der Schenk von Erbach löst das Dienstverhältnis zum Erzbischof und zur katholischen Kirche. Er wird zum Lutheraner.

Luthers mannhaftes Bekenntnis: „Ich bin es!“ ist dichterisch, nicht historisch. Wir wissen, daß der wirkliche Luther in Wahrheit bei solchen Gelegenheiten klüger und vorsichtiger war. Den beiden Schweizer Studenten, die er im „Schwarzen Bären“ zu Jena traf und die doch seine Anhänger waren, hat er sich nicht zu erkennen gegeben. Paul Hense gestaltet sich seinen Helden auch in dieser Hinsicht zum idealen Helden. Das ist Dichterrecht, und wir wollen ihm keinen Vorwurf deswegen machen. Bei großen, bedeutenden Anlässen — auf dem Reichstag zu Worms z. B. — hat sich Luther ja in der Tat in dieser heldenhaften Weise geoffenbart.

Der Dichter braucht für seinen Zweck dieses männlich offene Bekenntnis Luthers.

Der Schenk von Erbach ist nicht nur ein frommer Christ; er ist auch ein tapferer Ritter, und wenn er tief im Herzen gepackt werden soll, so bedarf es dazu nicht nur frommer Lieder und theologischer Weisheiten, sondern auch einer ritterlichen, mannhaften Tat. Die Erkenntnis muß blißschnell kommen: Wer so wie dieser singen und beten kann; wer so wie dieser nachgedacht hat über die großen Heilswahrheiten; wer so wie dieser seinen Mann stellt und sich nicht fürchtet vor Papst und Kaiser, nicht vor dem Erzbischof und nicht vor dem Schenk von Erbach; wer wie dieser auf seine Sache und auf seinen Gott vertraut: der verdient selbst Vertrauen; der kann kein schlechter Mensch sein und kann keine schlechte Sache vertreten.

Für den Menschen Luther ist der ritterliche Graf bereits gewonnen, und nun gewinnt der tapfere Mann auch den frommen Gottsucher für seine heilige Sache. Der Schenk von Erbach folgt der höheren Pflicht. Er löst sich aus dem Dienst des geistlichen Herrn. Der Bruch schmerzt ihn:

„Hilf Himmel, was wird der Erzbischof,
mein hoher Gönner, sagen!“

Mit schwerem Herzen zerreißt er das Band, das ihn an die katholische Kirche knüpfte. Aber er muß; er kann nicht anders; sein Gewissen verpflichtet ihn. Fortan steht er nicht mehr im Dienste eines Bischofs; fortan folgt er dem höheren Herrn; fortan steht er im Dienste der Idee des neuen Glaubens. Das ist des höchsten Herren, das ist Gottes Dienst!

Es steckt, wie unsere Betrachtung zeigt, ein gesunder ethischer Kern in dem Gedicht. Es ist ein Kapitel über Charakterbildung, ein Stück Pädagogik oder Erziehungslehre.

Kann auch diese seelische Entwicklung des Helden den Schülern zum Erlebnis werden? Ist es möglich, neben dem äußeren Verlauf der Handlung auch diesen seelischen Prozeß dem tieferen Verständnis unserer Schüler nahezubringen?

Ich möchte die Frage bejahen; doch glaube ich, daß es weniger auf die logische Durchdringung und auf die eingehende Besprechung dieses theologisch-psychologischen Werdegangs ankommt, sondern in erster Linie auf den gefühlsbetonten Vortrag des Lehrers. Dem Lehrer muß klar geworden sein, worauf es dem Dichter in besonderem Maße ankommt. Er muß die beiden Persönlichkeiten in ihrem eigenen Wesen erfaßt haben und muß sie in seinem Vortrag zu spüren verstehen. Nur dann wird er den rechten Ton zu treffen wissen, der auch den Hörer warm werden läßt.

Der Inhalt der Ballade ist eigentlich nicht ein Stoff, wie ihn Paul Henße zu wählen pflegte. Ich würde ihn lieber von Ludwig Uhland oder von Gottfried Keller oder von Conrad Ferdinand Meyer gestaltet sehen. Mir klingt manches anempfunden. Das zeigt sich sogar in formaler Hinsicht:

„Das klang so freudig, stark und mild
und war so lieblich gesezet,
nie hatte den Schenk Herr Eberhard
ein Singen mehr ergëhet“ —

Klingen diese und die folgenden Strophen nicht gleich „Rolands Schwänenlied“ von Moriz v. Strachwitz, wo es u. a. heißt:

„Da klang es herüber zum zweitenmal,
es klang nicht leis und lind.
Es schmetterte durch den Königsaal
wie rasender Wirbelwind.“

Oder wenn Henße berichtet:

„Sie sprachen von Gott und Gotteswort,
von Menschenwert und Sünden —“
„Sie sprachen so freudig die ganze Nacht,
die Knechte schliefen indessen —“,

so gemahnt die Form an „Des Sängers Fluch“ von Ludwig Uhland:

„Sie singen von Lenz und Liebe — — —“
„Sie singen von allem Süßen, was Menschenbrust durchlebt,
Sie singen von allem Höhen, was Menschenherz erhebt.“

Und was der „Anklänge“ sonst noch sein mögen.

Und doch zeigt die Henßesche Ballade gerade in ihrer gewollten Schlichtheit eine eigenartige Melodie. Der Dichter gestaltet in kurzen, einfachen Sätzen ohne jedes rhetorische Beiwerk. Der Stil entspricht den beiden Charakteren, die er zu kennzeichnen sucht. Es sind zwei deutsche Männer, die ohne Falsch und Arg rückhaltlos das vertreten, das tun und lassen, was ihnen das Rechte deutet. Sie folgen beide ihrem Gewissen.

„Der Schenk von Erbach“ ist ein ethisch charakterisiertes Gedicht. Doch wäre

es falsch, eine langatmige moralische Nutzenwendung beizufügen oder gar religiöse oder theologische Erwägungen und Erörterungen folgen zu lassen. Das Gedicht muß ethisch wirken allein durch die Macht der darin geschilderten Geschehnisse. Sind diese in ihrem äußeren wie in ihrem inneren Verlauf begriffen, dann sorgt die gefühlsbetonte Wiedergabe von selbst für die sittlich bildende Wirkung.

Man könnte zum Schluß wohl Fragen stellen wie diese: „Wer war der Größte von beiden? Der Mann der äußeren oder der Mann der geistigen Macht?“ „Wer war der Sieger und wer der Besiegte?“

Sollen wir ihnen gleich tun? Den Glauben wechseln? — Ohne viel Erklärung wird jeder Schüler erkennen, daß es dem Dichter nicht auf diese theologische Frage ankam, wohl aber auf die Herausarbeitung des allgemeinmenschlichen Gehalts:

Der ehrliche Mensch folgt der inneren Stimme. Der deutsche Mann handelt, wie sein Gewissen ihm vorschreibt. Man muß Gott mehr gehorchen als den Menschen.

Hermann Lingg: „Die Feme.“

Zum drittenmal schnitt ich den Span
aus deinem Tor, es kräht der Hahn
bei meinem Werk zum drittenmal.
Und dreimal blinkt im Morgenstrahl
des Rächers Stahl.
Steh auf, steh auf von Becher, Spiel und
Tanz,
wirf weg dein Schwert, nimm den Rosen-
kranz;
wirf weg den Panzer, er schützt dich nicht;
dich fordert vor Gericht
die Feme, die Feme!

Und wärst du auch des Kaisers Sohn,
nicht Fürstenhut, nicht Grafenkrone,
nicht Inful schützt dich, noch Stab.
Ich sag dich ächtig und sag dich ab,
auf ist das Grab!
Mit giftigem Mund, mit zuckendem Blick
verfällt dein ächtig Haupt dem Strick.
Dem Feinde vergeb ich dein Kind, dein
Weib,
den Vögeln deinen Leib —
Gott gnade deiner Seele!

Eine tiefere Erfassung des Linggschen Gedichts „Die Feme“ wird erst dann möglich sein, wenn die Rechtsverhältnisse des 13. und 14. Jahrhunderts im wesentlichen klar geworden sind.

Die Zeit des Faustrechts, die Unsicherheit des öffentlichen Lebens, die Anmaßung der Gewalthaber, die Vorrechte des Adels — dies und ähnliches wird erörtert werden, und zwar in einer Art, daß der Satz auf der Rütlizene in Schillers „Wilhelm Tell“ verständlich werden kann:

„Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
wenn unerträglich wird die Last — greift er
hinauf getrosten Mutes in den Himmel
und holt herunter seine ewigen Rechte,
die droben hängen unveräußerlich
unzerbrechlich wie die Sterne selbst.“

Auch die Feme oder Fehme (althochdeutsch vomo = Strafe) war im Grunde genommen eine Art Selbsthilfe jener, die sich im Unrecht fühlten und nirgends Recht finden konnten. Ihren Ursprung führt man zurück auf Karl den Großen, der bereits eine Art Femengericht oder Freigericht gegen die heidnischen Sachsen eingesetzt haben soll. Das ist natürlich Sage, nicht geschichtliche Wahrheit. Manches an der Form der Femengerichte mag den alten Sendgrafengerichten der Karolingerzeit entnommen sein. Die Femengerichte des 13. und 14. Jahrhunderts, wie sie auf der roten Erde, in Westfalen, in Tätigkeit traten und sich zuletzt über ganz Deutsch-

land verbreiteten, sind Volksgerichte im Gegensatz zu den Gerichten der kleinen Landesherren. Wie sie der Rechtlosigkeit jener Zeit ihren Ursprung verdankten, so schwanden sie mit der erstarkenden Rechtsicherheit der folgenden Jahrhunderte von selbst. Die letzte öffentliche Femgerichtssitzung soll 1568 bei Celle stattgefunden haben. Heimliche Sitzungen jedoch sollen in Westfalen noch im 18. Jahrhundert abgehalten worden sein.

Die Femrichter waren keine Berufsrichter, sondern Männer aus dem Volke, Angehörige aller Stände. Gefordert wurde nur, daß sie „freie“ Männer waren, ehelich geboren, der Religion nach Christen. An der Spitze der ganzen Organisation stand der Stuhlherr. Gewöhnlich galt der Kaiser als solcher, später (seit Wenzels Regierung) ist der Erzbischof von Köln, der Herzog von Westfalen, Statthalter der geheimen Gerichte und verleiht den Blutbann. In Arnsberg saß der vom westfälischen Herzog ernannte Oberfreigraf. Dieser belehnte hinwiederum die Freigrafen. Jeder Freigraf aber sammelte im geheimen um sich seine Freischöppen und seine Wissenden. An Wissenden gab es zuletzt etwa 100000 in Deutschland.

Wer als Freischöppe aufgenommen werden wollte in die heilige Feme, der mußte vorher einen Schwur ablegen, „die heilige Feme halten zu helfen und zu verkehlen vor Weib und Kind, vor Vater und Mutter, vor Schwester und Bruder, vor Feuer und Wind, vor allem, was die Sonne bescheint und der Regen benehzt, vor allem, was zwischen Himmel und Erde ist“.

War irgendwo im deutschen Land ein Unrecht geschehen, ein Raub, ein Mord, eine Gewalttat, und hatte der Geschädigte vergeblich die Hilfe der Obrigkeit angerufen, dann wandte er sich an die Richter der Feme. Ein „Wissender“ brachte die Klage vor, und nun galt es, den Rechtsverleher, den Mörder oder den Räuber, den Burgherrn, der sich gewalttätig zeigte, ja sogar den Fürsten, der das Gesetz verlehnte, vor den Freistuhl, vor das Femgericht zu laden. Diese Ladung besorgte in der Regel der Freibote oder ein Freischöppe.

Es war zuweilen gefährlich, die Ladung vor das heimliche Gericht zu überbringen. Der Geladene hätte den Freiboten festnehmen und töten lassen können. Darum war u. a. bestimmt:

„Sitzt der Angeklagte auf einem Schloß, darein man ohne Sorge und Abenteuer nicht kommen möchte, so mögen die Schöppen, die ihn heischen wollen, eines Nachts oder wenn es ihnen paßt, vor das Schloß reiten oder gehen und aus dem Rennbaum oder Riegel drei Späne hauen und die Stücke behalten zum Zeugnis und mögen die Ladung in die Kerben oder Grindel stecken und dem Burgwächter zurufen, sie hätten einen Königsbrief in den Grindel gesteckt und eine Urkunde mit sich genommen, und er solle dem, der in der Burg ist, sagen, daß er seines Rechtstages warte an dem freien Stuhl bei den höchsten Rechten und des Kaisers Bann.“

Was hättest Du getan, wenn Du eine Ladung vor das Femgericht bekommen hättest? — Wir erwägen die drohende Gefahr — das Entweder-Oder. Der Nichtwissende hatte sechs Wochen drei Tage Zeit zur Überlegung. Der Wissende erhielt eine dreimal so lange Frist zugebilligt.

Nehmen wir an: der Geladene folgt der Ladung. Er findet sich in der bestimmten Nacht an dem oder jenem Kreuzweg ein. Dort werden ihn die Freischöppen oder Wissenden empfangen, ihm die Augen verbinden und auf mancherlei Umwegen vor das Freibing, vor das Femgericht, führen. Man entfernt die Binde von seinen Augen, und er erkennt, daß er in einer unterirdischen Höhle steht. Vor ihm sitzen sieben Schöppen (später wurde die Zahl bis 30 erhöht) — alle schwarz ver mummt. Nur die Augen blitzen durch die in das Kopftuch geschnittenen Löcher. Die Stimmen klingen dumpf und lassen nicht erkennen, wer hinter der schwarzen Maske anklagt und fragt.

Kann sich der Angeklagte glaubhaft verteidigen, kann er genügend Eideshelfer aufbringen, die seine Unschuld bezeugen, dann wird er freigesprochen. Gelingt es ihm nicht, sich von der Anklage zu lösen, dann erfolgt der Schuldspruch durch den Freigrafen, der als Vorsitzender auf erhöhtem Stuhle saß und Dolch und Strick (die Wnd) neben sich liegen hatte.

„Den beklagten Mann, mit Namen N. N.“ lautete sein Urteilspruch, „den nehme ich aus dem Frieden, aus dem Rechte und aus den Freiheiten, die Kaiser Karl gesetzt und Papst Leo bestätigt hat und die ferner alle Fürsten, Herren, Ritter und Knechte, Freie und Freischöffen gelobt und beschworen haben im Lande zu Sachsen, und werfe ihn nieder vom höchsten Grad zum niedersten Grad und setze ihn aus allen Freiheiten, Frieden und Rechten in Königsbann und Wette und in den höchsten Unfrieden und Ungnade und mache ihn unwürdig, achtlos, rechtlos, siegellos, ehrlos, friedelos und unteilhaftig alles Rechts und verführe ihn und verfeme ihn und setze ihn hin nach Säzung der heimlichen Acht und weihe seinen Hals dem Stricke, seinen Leichnam den Tieren und den Vögeln in der Luft, ihn zu verzehren, und befehle seine Seele Gott im Himmel in seine Gewalt, wenn er sie zu sich nehmen will, und setze sein Lehen und Gut ledig, sein Weib soll Witwe, seine Kinder sollen Waisen sein.“

Und dann? — Nun dann wurde der Urteilspruch vollzogen. Der Verurteilte wurde aufgehängt. Neben seine Leiche aber steckte man einen Dolch, der das Semzeichen „S. S. G. G.“, d. h. „Stoß, Stein, Gras, Grein“ trug, zum Zeichen, daß die Seme den Gehängten gerichtet hatte.

Du meinst: Du wärst nicht gekommen, wenn der Freibote Dich geladen hätte! Du wärst lieber im festen Schloß geblieben und hättest die Zugbrücke hoch gezogen! Es hat auch solche gegeben; aber geholfen hat ihnen die Vorsichtsmaßregel nichts. Denn der Freigraf hat in einem solchen Fall den Urteilspruch über den Abwesenden gefällt und dazu befohlen: „Weiter mahne und gebiete ich einem jeglichen Schöffnen bei seinem Eide, sobald sie ihn treffen, daß sie ihn hängen an den nächsten Baum, den sie haben mögen.“

„Wo auch immer der Schuldige, dem seine Verurteilung unbekannt bleibt, gefunden wird, vollzieht man an ihm die Todesstrafe.“
(Äneas Sylvius).

Das wußte auch der Sembote, der in dunkler Nacht emporgestiegen war zum stolzen Grafenschloß und dem übermütigen Herrn die Ladung übermittelt hatte. Allmächtig dünkt er sich, der da drinnen hinter dem festen Tor, hinter den hohen Mauern schläft nach dem Festgelage der durchzechten Nacht. Allmächtig glaubt er sich; denn bei Hofe ist er gern gesehen. Der neue Herr, der die Inful (den Bischofshut) seit drei Monaten trägt, ist ein naher Verwandter von ihm. Was kann ihm da geschehen im Kreis der guten Freunde, im Ring der treuen Diener und Knechte!

Der Freibote schiebt den herausgeschnittenen Span in sein Wams. Blutrot färbt sich der Ost, und die ersten Lichter des neuen Tags flammen empor am Horizont. Ein Lächeln spielt um des Boten Mund. Die treuen Diener! — Er weiß, derselbe Diener, der heute Nacht den Grafen ins Schlafgemach geleitete, zählt zu den „Wissenden“, ist Mitglied der heiligen Seme. Hüte dich, Gräflin!

„Zum drittenmal schnitt ich den Span
aus deinem Tor . . .“

Nach dem Vorausgegangenen wird der Inhalt des Gedichts ohne neuerliche Erklärung verstanden werden. Gedichte wie „Der wilde Jäger“ von Bürger oder „Stau Hitt“ von Ebert könnten — falls sie den Schülern bereits bekannt sind — mit herangezogen werden, um die Notwendigkeit der Semgerichte in jener rechtlosen Zeit begreiflich werden zu lassen.

Das Gedicht selbst schildert die Seme wie etwas Unabänderliches, Unabwendbares. Wie ein Naturereignis oder wie ein von Gott Bestimmtes, wie das Vollzugsorgan ewiger Gerechtigkeit, Angst und Furcht, Schreck und Grausen verbreitend, offenbart sich in dieser Dichtung die Gewalt der Seme. Hermann Lingg hat ein Gedicht über den „schwarzen Tod“ geschrieben:

„Erzittre Welt, ich bin die Pest,
ich komm in alle Lande!“

Es ist von ähnlicher Stimmung getragen:

„Mir ist auf hohem Felsvorsprung
kein Schloß zu hoch, ich komme!“

und doch — trotz des grausigen Inhalts — ist dieses Pestgedicht nicht so unheimlich, so schleichend, so voll Haß und Gift wie dieses Gedicht über die Seme. Wenn der Mensch ewige Gerechtigkeit spielt, geht es nie ohne Unmenschlichkeit ab. Die Natur kennt keinen Haß; sie folgt den Gesetzen innerer Notwendigkeit.

Eigenartig ist das Gedicht in seiner Form. Paul Henze, der *Sings ausgewählte Gedichte 1905* herausgab, hat „Die Seme“ als dreistrophiges Gedicht drucken lassen. Ich halte diese Wiedergabe für falsch. Es sind zwei, nicht drei Strophen, und ihr Bau ist im wesentlichen der gleiche:

1. Strophe:		2. Strophe:	
u - u - u - u -	a)	u - u - u - u -	a)
u - u - u - u -	a)	u - u - u - u -	a)
u - u - u - u -	b)	u - u - u - u -	b)
u - u - u - u -	b)	u - u - u - u -	b)
u - u -	b)	- u -	b)
u - u - u - u - u -	c)	u - u - u - u -	c)
u - u - u - u -	c)	u - u - u - u -	c)
u - u - u - u -	d)	u - u - u - u -	d)
u - u - u -	d)	u - u - u -	d)
u - u u - u	e	u - u - u - u	e

Die 5. und 10. Verszeile jeder Strophe zeigen eine gewisse Selbständigkeit sowohl den anderen Verszeilen gegenüber wie im Vergleich zueinander. Jede dieser rhythmischen Reihen hat ihr eigenes Tempo. Die 5. Verszeile ist wenigstens noch durch den Reim an die 3. und 4. Verszeile gebunden. Die 10. Verszeile jedoch ist reimlos. Für ein waches Ohr ist damit das Herausreißen des Verfemten aus der menschlichen Gesellschaft treffend gekennzeichnet.

Auch das allmähliche Lösen des Geladenen von seinen seitherigen Freunden und Genossen charakterisiert der Dichter rhythmisch in der zweiten Hälfte der 1. Strophe in eigentümlicher Art: die 6. Zeile besitzt 5 Hebungen, die 7. und 8. Zeile 4, die 9. Zeile 3 und die 10. Zeile nur noch 2, die sogar durch eine Zäsur getrennt sind, so daß der Eindruck des Einsamen, Isolierten mit doppelter Wucht auf uns eindringt.

Der aufzuckende Haß findet seinen Ausdruck nicht nur in Worten wie „mit giftigem Mund“, „dein ächtig Haupt“ und in dem Inhalt dieser Strophenhälfte; auch der Rhythmus dieser 6. und 8. Verszeile (2. Strophe) wird lebhafter; die leichtbetonten Silben häufen sich, bis in den beiden Schlußzeilen die furchtbare Tragik wieder Ausdruck findet durch die Rückkehr zum Tempo der Eingangszeilen.

Nur wem dieser Rhythmus mit dem Stimmungsgehalt des Gedichts das Blut erregte, der wird imstande sein, durch entsprechenden Vortrag die Gemüter seiner Hörer zu bewegen und zu erschüttern.

Heinrich von Reder: „Der arme Kunrad.“

Ich bin der arme Kunrad
und komm von nah und fern,
von Hartematt und Hungerrain
mit Speiß und Morgenstern.
Ich will nicht länger sein der Knecht
leibeigen, frönig, ohne Recht.
Ein gleich Gesetz, das will ich han
vom Fürsten bis zum Bauersmann,
ich bin der arme Kunrad,
Speiß voran,
drauf und dran!

Ich bin der arme Kunrad
in Aberacht und Bann,
den Bundschuh trag ich auf der Stang,
hab Helm und Harnisch an.
Der Papst und Kaiser hört mich nicht,
ich halt nun selber das Gericht,
es geht an Schloß, Abtei und Stift,
nichts gilt als wie die heilige Schrift.
Ich bin der arme Kunrad,
Speiß voran,
drauf und dran!

Ich bin der arme Kunrad,
trag Pech in meiner Pfann.
Heijoh! Nun geht's mit Senf' und Axt
an Pfaff und Edelmann.
Sie schlugen mich mit Prügelein platt
und machten mich mit Hunger satt,
sie zogen mir die Haut vom Leib
und taten Schand an Kind und Weib,
ich bin der arme Kunrad,
Speiß voran,
drauf und dran!

Auch Reders „Armer Kunrad“ wird nur dadurch tiefer erfasst werden können, daß wir jene Zeit von 1524 und 1525 in der Phantasie unserer Schüler wieder aufleben lassen, jene Zeit, da im Süden des deutschen Landes ein Wetter aufzog, das weite Gauen des schwäbischen und fränkischen Landes verheerte und verwüstete. Im Odenwalde brach die wilde Revolution aus. Dort empörten sich die Bauern zuerst gegen ihre adeligen und geistlichen Herren, bewaffneten sich mit Sensen und Dreiflügel, mit Speißen und Hellebarden, mit „Morgensternen“, jenen mit Nägeln gespißten Keulen, und wessen sie sonst habhaft werden konnten, rotteten sich zusammen, wählten ihre Hauptleute — auch Götz von Berlichingen war eine Zeitlang Bauernanführer — und zogen nun vor die Burgen und Schlösser ihrer adeligen Zwingherren, herannten sie und brannten sie nieder. Auch Abteien und Klöster fielen der Wut der aufständischen Bauern zum Opfer.

Was wollten die empörten Massen? Was trieb sie an, gegen ihre Herren die Waffen zu erheben? — Es war ein ähnliches Mittel, wie wir es in Linggs „Feme“ kennen lernten: Selbsthilfe der Getretenen und Geschundenen, Recht der Rechtlosen, Haß und Rache der Hungrigen und auf die Seite Geschobenen.

Wenn wir heute die „Zwölf Artikel“ der Bauern lesen, worin ihre Forderungen aufgezählt sind — freie Wahl des Pfarrers, Aufhebung der Leibeigenschaft, Freigebung der Jagd und des Fischfangs, Aufhebung der Frondienste, gleiches Recht vor dem Richterstuhl —, so wundern wir uns, daß man diese meist selbstverständlichen Forderungen als unbilliges Verlangen gottloser Empörer bezeichnen konnte. Gar wenn wir lesen:

„Zum zwölften ist unser Beschluß und endliche Meinung: Wenn einer oder mehrere der hier gestellten Artikel dem Worte Gottes nicht gemäß wären, so wollen wir, wo uns selbige Artikel mit dem Worte Gottes als unziemlich nachgewiesen werden, davon abtöhen, sobald man es uns mit Grund der Schrift erklärt.“

Auf die heilige Schrift beriefen sich die Revolutionäre. Der große Reformator des Glaubens, der Doktor Martin Luther in Wittenberg, wurde auch ihnen zum Kronzeugen. In seiner Schrift „Über die christliche Freiheit“ hatte er es ja verkündet, daß der seitherige Zwang aufhören müsse. Was für die christliche Freiheit galt, das übertrug man auch auf die menschliche und bürgerliche. Die Leibeigenschaft mußte aufgehoben werden. Sie widersprach den Lehren der heiligen Schrift.

„Vor dem Sklaven, wenn er die Kette bricht,
vor dem freien Menschen erzittert nicht!“

Die Forderungen mögen noch so gerecht, die letzten Ziele mögen noch so ideal sein, sobald eine zusammengelaufene Masse sie zu verwirklichen sucht, wird es nicht ohne Fanatismus, ohne Härte und Grausamkeit abgehen.

Auch für diese Tatsache hat der große Freiheitsdichter Friedrich Schiller in seinem „Lied von der Glocke“ den bezeichnenden Ausdruck gefunden:

„Freiheit und Gleichheit! hört man schallen.
Der ruh'ge Bürger greift zur Wehr,
die Straßen füllen sich, die Hallen,
und Würgerbanden ziehn umher.“
„Nichts heiliges ist mehr, es lösen
sich alle Bande frommer Säu.
Das Gute räumt den Platz dem Bösen,
und alle Laster walten frei.
Gefährlich ist's, den Leu zu wecken,
verderblich ist des Tigers Zahn,
jedoch der Schrecklichste der Schrecken,
das ist der Mensch in seinem Wahn.
Weh denen, die dem Ewigblinden
des Lichtes Himmelsfackel leihn!
Sie strahlt ihm nicht, sie kann nur zünden
und äschert Städt' und Länder ein.“

Das erlebten die Zeitgenossen der Französischen Revolution. Das erlebten wir in den Jahren 1918 und 1919 zur Zeit des großen Zusammenbruchs und während der Münchener Räterepublik, daß die blinde Masse sich von gewissenlosen Heßern und Schreibern aufpeitschen und in Not und Elend treiben ließ und daß die ideale Theorie sich in der Praxis des Lebens ins Gegenteil umsetzte. Das mußten auch damals vor 400 Jahren die fränkischen und schwäbischen Bauern erfahren.

Reders „armer Kunrad“ läßt den tragischen Abschluß des Dramas noch nicht ahnen. Er bringt noch nicht den Höhepunkt der Entwicklung. Er zeigt nur die Einleitung: die anrückende Bauernrotte in ihrer furchtbaren Drogebärde. Wir werden das Gedicht darum da einstellen, wo es sich für uns darum handelt, den Bauernkrieg in seiner Entstehung zu kennzeichnen. Wir haben von den Ursachen des Bauernkriegs gehört. Wir haben die 12 Artikel der Aufständischen verlesen. Nun lassen wir sie zusammenlaufen, die verschiedenen Bauern und Nichtbauern, wie es August Sperrl so prächtig in den Geschichten „Kinder ihrer Zeit“ gelingt. Nun erst, nachdem der Haufen beisammen und zur Tat bereit ist, nun mag Heinrich von Reder zu Worte kommen und uns helfen, die anrückende Masse, die hungrigen Wölfe in ihrer Blutgier und Beute-lust, lebendig werden zu lassen:

„Ich bin der arme Kunrad
und komm von nah und fern . . .“

Heinrich von Reder ist nicht der einzige deutsche Dichter, den der Bauernkrieg zur Balladendichtung den Stoff lieferte. Auch Karl Stieler („Im Lager der Bauern“), auch die Elsäßer Karl August Candidus („Der Bauernkrieg im Elsaß“) und Fritz Lienhard („Der Bauer von Lupstein“) besangen jenen kurzen, grausamen Existenzkampf. Wuchtiger wie Reder hat jedoch keiner von ihnen das drohende Anrücken der fanatisierenden Massen zu schildern vermocht. „Der arme Kunrad“ erinnert eher an Friedr. Wilh. Webers Gedicht „Die Hunnen“;

nur fehlt ihm das Schleichende, Asiatische, es ist lauter, polternder, deutscher. Der deutsche Bauer ist kein Hunne und kein russischer Bolschewiki. Der deutsche Bauer empfindet bei allem Fanatismus, bei aller Drohgebärde, bei aller Wut und Bier doch zugleich den Humor seines Elends und seines Kriegs. Dem Asiaten fehlt dieser Humor vollständig. Heinrich von Reder läßt seine anrückenden und singenden Bauern mit der eigenen Not, mit dem Jahrhundert hindurch getragenen Jammer scherzen: Sie nennen sich selbst den „armen Kunrad“; der Spottnamen wird zum Ehrennamen, der Bundschuh, der gebundene, der geschürzte Bauernschuh, zum Banner. Sie sind sich ihres Elends und ihrer Niedrigkeit voll bewußt und leiten daraus ihr Kriegsrecht ab. Von „Hartematt“ und „Hungerrain“, von der Matte, die nur hartes Gras trägt, das man nicht als Viehfutter verwenden kann; vom Rain, der sie verhungern läßt — die fetten Felder gehören dem Edelmann und dem Pfaffen — kommen sie gezogen. Der Kaiser hat sie geächtet, der Papst hat den Bannspruch für sie bereit; doppelt geächtet — in der Aberacht sein! — das mag wirksam sein; aber ihnen macht es Spaß. Sie haben Furcht und Grausen verlernt in ihrer Rechtslosigkeit. Nun tragen sie selbst Helm und Harnisch — ist das nicht spaßhaft! — nun sollen die andern das Fürchten und Grausen lernen:

„Heijoh! Nun geht's mit Senf' und Art
an Pfaff und Edelmann.“

Mit Prügeln hat man die Bauern platt geschlagen, die Haut hat man ihnen vom Leib gezogen; nun sollen die andern spüren, wie das tut! Der deutsche Bauer ist zum eigenen Landsknecht geworden, zum „verlorenen Haufen“, der sich todesmutig und verwegen, seiner eigenen und der fremden Not spottend, dem Bedränger entgegenwirft:

„Spieß voran,
drauf und dran!“

Diese kampffrohe, trohige Stimmung, dieser eigenartige Galgenhumor, muß in dem Vortrag des Lehrers lebendig werden, wenn das Gedicht seine volle Wirkung entfalten soll.

Die drei Strophen sind durchaus gleichmäßig gebaut. Die 1., die 9., 10. und 11. Verszeile zeigen sogar den gleichen Wortlaut. Das gibt dem Gedicht das Gepräge eines Marschlieds, eines Kriegsliedes. Doch gerade in dieser Gleichmäßigkeit offenbart sich der Kunstcharakter des Gedichts. Die bekannten „Drei Husaren auf der Wacht“, die dies und jenes Liedlein „gemacht“, sie würden nicht über eine so reife Technik verfügen, wie sie hier Anwendung findet.

Auch der Bau jeder Einzelstrophe verrät bewußte Kunst: die 1. Zeile ist reimlos; sie findet jedoch ihre Wiedertekehr in der 9. Zeile. Die 2. und 4. Zeile sind durch den Reim aneinander gebunden; die dazwischen stehende 3. Zeile ist wieder reimlos. Das erweckt zunächst den Eindruck des Unregelmäßigen, Ungeordneten; erst in der 5. und 6., in der 7. und 8. Zeile, die beidmalig durch den Paarreim aneinander gebunden sind, marschiert das Bauernheer in Schritt und Tritt. Wie etwas Unabwendbares, Unwiderstehliches, wie eine anschwellende Menschenwoge wälzt es sich heran. Nur sein aufgellender Kampfschrei:

„Spieß voran, drauf und dran!“

zerreißt mit seinem neuen Rhythmus das gleichmäßige Marschtempo und bringt zugleich die Zäsur in das Auf- und Nacheinander der Strophen und der anrückenden Bauernrotten.

Heinrich von Reders „Armer Kunrad“ ist nicht nur ein historisches, es ist zugleich ein soziales Gedicht und könnte auch in der Gruppe eingereiht werden, die erst in der Folge behandelt werden soll. Ich habe es mit Absicht als eine Art Grenzstein hier an den Abschluß der Balladen des 19. Jahrhunderts — von Uhländ bis Liliencron — gestellt; denn obgleich Reder dem Münchener Dichterkreis angehörte, zählt er im Grunde seines Wesens nicht zu ihnen, sondern zu den mehr realistisch gestaltenden Dichtern der kommenden Epoche.

Den gleichen Stoff behandeln Börries von Münchhausen in seiner politisch-historischen Ballade „Bauernaufstand“ und Oskar Wiener im „Lied des Hörigen“. Die beiden Gedichte sollen — gleich einer Reihe sozialer Balladen von Vierordt, Wildenbruch, Ada Christen, Saar, Hendell und Dehmel — im 3. Teil der „Epiischen Dichtung“ der pädagogischen Betrachtung unterzogen werden, da sie — ihrem eigentlichen Gehalt nach — bereits der Gegenwartsdichtung angehören, der die Stoffe für den zweiten Ergänzungsband entnommen werden sollen.

Erster Abschnitt.

Unser Stoff im Überblick.

Die Revolution, die unsere deutsche Dichtung in den achtziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts erlebte, offenbarte ihre Gegensätzlichkeit zur vorhergehenden Epoche vorerst weniger in neuen dichterischen Ausdrucksformen als vielmehr in einem neuen Inhalt und Gehalt, in einer veränderten Welt- und Lebensanschauung. Die temperamentvollen Stürmer und Dränger, die sich zum Teil in der von Mich. Eg. Conrad geleiteten Zeitschrift „Gesellschaft“ zusammengefunden hatte — Hermann Conradi und Karl Bleibtreu, die Gebrüder Hart, John Henry Mackay und Wilhelm Arnt, Arno Holz und Johannes Schlaf —, sie wollten das Leben gestalten, wie es wirklich war, nicht wie es sein sollte. Sie wollten, dem Beispiele folgend, das ihnen Emile Zola gegeben, die nackte Wirklichkeit, die unverfälschte Natur in ihren Werken abbilden. Kunst ist Natur, gesehen durch ein Temperament. Die menschliche Seele, die Seele des bildenden Künstlers wie jene des Dichters, ist eine photographische Platte, auf der sich die Außenwelt spiegelt. Dieser naturgegebene Eindruck muß in der Kunst Ausdruck finden, nicht ein umgewandeltes, umgeformtes, idealisiertes Bild oder Geschehen.

Die Revolutionäre jener Zeit verächmähnten die Stoffe der klassischen und romantischen Epoche. Was den Epigonen unserer Klassiker und Romantiker als ungeeignet für die dichterische Gestaltung, was dem vorhergehenden Zeitgeschmack als das Prosaische, als das Unpoetische erschien, das wurde den neuen Stürmern und Drängern das Würdigste, das erschien ihnen als der geeignetste Stoff für den modernen Dichter.

Man griff „hinein ins volle Menschenleben“. Auch die Realisten der vorausgehenden vier Jahrzehnte hatten aus der realen Welt geschöpft; auch sie hatten sich von dem Traumlande der Romantik ferngehalten; aber sie waren trotz aller Realistik bei Auswahl der Stoffe behutsamer, wählerischer als die entschlossenen Neuerer. Schmutz und Gemeinheit, Häßlichkeit und Elend war von ihnen, wenn auch nicht gemieden, so doch nicht bevorzugt worden. Der Naturalismus der achtziger Jahre aber erwählte diese bisher wenig beachteten Stoffe als Hauptthemen für seine künstlerische Gestaltung. Das soziale Elend des vierten Standes, das Niedrige und Widerwärtige, das Kranke und Erbärmliche, Hunger und Not, das Leben des Fabrikarbeiters, des Proletariers, der unerträglich Zustand in Hinterhäusern, Werkstätten, Asylen, Kranken- und Waisenhäusern, der parteipolitische Haß einer geknechteten und entrechteten Masse, das alles wurde mit besonderer Vorliebe von unseren Ma-

lern und Dichtern geschildert, und zwar ohne Maske, ohne Beschönigung, in seiner ganzen nackten Häßlichkeit, wie es in Wirklichkeit war. Man hielt es nicht nur für ehrlicher und wahrhaftiger, man hielt es auch für künstlerischer, die Dinge beim rechten Namen zu nennen und das Charakteristische — nicht das spezifisch „Schöne“, das Erhabene und Anmutige der Ästhetiker von einst! — zum Stoff der Gestaltung zu erwählen.

Wer mit solchen Absichten vor die Natur tritt, wer danach strebt, nur den Eindruck, den die Außenwelt verursacht, in möglichster Treue wiederzugeben, der wird bald finden, daß der Eindruck selbst dem schnellen Wechsel unterworfen ist und daß man sich, will man dem Grundsatz treu bleiben, beeilen muß, den Augenblick, den momentanen Eindruck festzuhalten. Dies führte — zunächst auf dem Felde der Malerei — zur Methode des Impressionismus. Liebermann und Uhde wurden die Führer der neuen Richtung. Man malte nur noch, was der momentane Reiz des Auges von der Außenwelt aufgriff, und vermied ängstlich, diesem Natureindruck etwas aus der eigenen Innenwelt beizugesellen. Der Name „Impressionismus“ wurde später auch von der Dichtung übernommen und bezog sich vor allem auf die mittlerweile erstarrte künstlerische Technik.

Eine Reihe von deutschen Dichtern — z. B. Karl Busse, O. J. Bierbaum, Erich Hartleben, Bruno Wille, Karl Hendell — hatten die Ideen jener Stürmer und Dränger in die Tat umgesetzt, die alte Richtung zu Boden gerungen und waren in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts die herrschende Dichterkaste in Deutschland geworden.

An der Spitze aller aber stand Detlev von Liliencron. An frischer Jugendlichkeit des Empfindens, an plastischer Kraft des Ausdrucks, an suggestiver Eindringlichkeit kam ihm keiner gleich. Er war der anerkannte literarische König, der größte deutsche Dichter an der Jahrhundertwende, sofern man von Drama und Roman absah und die Iyrisch und Iyrisch-epische Dichtung ins Auge faßte. Für die epische Dichtung, die uns hier in erster Linie interessiert, bedeutet Liliencron einen Markstein der Entwicklung, weshalb er auch in diesem Buche den Reigen der ausgewählten Unterrichtsbeispiele beginnen und beschließen soll.

In solcher Ausgeprägtheit wie in der bildenden Kunst konnte innerhalb der Dichtkunst die impressionistische Technik nicht zur Herrschaft gelangen. Das verbot der Begriffscharakter der Wortsprache. Immerhin finden wir auch hier ein starkes Streben nach Erfassung des eigentlichen Stimmungsträgers, nach suggestiver Wirkung. Die stoffliche Gliederung wurde verworfen; der Reim schwand; der Rhythmus wurde freier. Die ganze Darstellung suchte nach höchster Einfachheit und Prägnanz bei stärkster Wirkung.

Die Logik gleicht jedoch — nach einem Ausspruch Nietzsche's — einer Schlange, die sich in den eigenen Schwanz beißt. Jede kulturelle, also auch jede künstlerische Bewegung kippt, wenn sie auf die Spitze getrieben wird, in ihr Gegenteil um. Die Geschichte der deutschen Literatur ist ein lebendiger Beweis für diese Behauptung.

Gleich der Romantik, die im Gegensatz zu dem antik und kosmopolitisch gerichteten Klassizismus wieder das Mittelalterliche, das Deutsche, das Gotische,

das Nationale betonte, gleich dem Realismus, der dem erträumten romantischen Ideal die greifbare Wirklichkeit entgegenstellte, strebten auch Naturalismus und Impressionismus zur Ursprünglichkeit, zur Quelle, zum Charakteristischen, zur Wahrhaftigkeit zurück. Es lag zweifellos auch etwas Germanisches in diesem Streben, selbst da, wo es sich um die charakteristische Gestaltung des Unschönen und Häßlichen handelte. In seinem Büchlein über „das Wesen der deutschen bildenden Kunst“ (B. G. Teubner, Leipzig) nennt Henry Thode den deutschen Künstler im Gegensatz zum romanischen einen Naturalisten schlechthin; denn die deutsche Kunst ist vor allem Ausdruckskunst. Ihr ist es weniger um die schöne Form zu tun, sondern um die individualisierende Charakteristik und um die darzustellende Fülle. Darum erblickt Thode auch das Heil der künftigen deutschen Kunst nicht in der „frech alle ästhetische Bildung verhöhrenden, tief unter den Geschmack selbst des rohesten Wilden herabsinkenden neuesten Hervorbringungen des Pinsels, den grauenhaften Dokumenten eines chaotischen Untergangs der Kunst“, die manche Kritiker ungestraft als „Wunder kosmischer Offenbarungen“ verherrlichen dürfen, sondern in der „rückhaltlosen ehrfürchtigen Hingabe an die Natur“.

Die deutsche Seele ist jedoch reicher, als daß sie sich durch eine Einseitigkeit auf die Dauer bannen ließe. Der konsequente Naturalismus mit seiner impressionistischen Technik mußte eines Tages umschlagen in sein Widerspiel. Die Eindruckskunst mußte zur Ausdruckskunst werden; denn gerade das hingebungsvolle Studium der Natur zeigte, daß das Kunstwerk, das diesem Studium entsprang, nicht nur Eindruck war, sondern gleichzeitig ein Stück menschlicher Individualität, daß es eine Künstlerpersönlichkeit mit zum Ausdruck brachte. Wenn Thode die deutsche Kunst als „Ausdruckskunst“ schlechthin bezeichnet, so denkt er nicht an den Ausdruck des Expressionismus, sondern an den individuellen, persönlichen Charakter der deutschen Kunst im Gegensatz zur romanischen mit ihrem formalen Schönheitsideal.

Innerhalb der modernen deutschen Dichtung führte jedoch der Kampf um Eindrucks- und Ausdruckskunst zu Richtungen, die sich keineswegs durch die Gegensätze des Romanischen und Germanischen erschöpfend kennzeichnen lassen.

Nicht die Natur, nicht die Außenwelt, nicht das Auge des Leibes blieben die herrschenden Mächte für den dichterischen Ein- und Ausdruck, sondern die Innenwelt, das Auge des Geistes, die charakteristische Persönlichkeit. Nicht, was das leibliche Auge an Eindrücken in sich aufnimmt, sondern was des Dichters Seele aus ihren Tiefen schöpft, das ist wahre Kunst. Aller Ausdruck ist letzten Endes nur Bild, nur Symbol für ein im Innern webendes Seelisches. Nicht, was ist, gestaltet der Dichter, sondern was das Sein deutet, bedeutet. Neben dem Naturalismus forderte der Symbolismus Geltung innerhalb der deutschen Dichtung.

Als sein größter Prophet darf wohl Friedrich Nietzsche gelten. Sein „Zarathustra“ wird mit Recht als die bedeutendste Dichtung dieser Art gewertet. Von Nietzsche stark beeinflusst erweist sich Richard Dehmel. Auch er bringt moderne Weltanschauungspoetik; auch er steigt hinab in die tiefsten Tiefen der menschlichen Brust, hinab zum dunklen Triebleben, zum Unterbewußten. Es wäre gegen alle Regel, wenn nicht diese Dichtung des Übermenschlichen

und Untermenschlichen ihre extremen Jünger gefunden hätte, wenn nicht auch diese Kunst des Individuellen und Persönlichsten sich plötzlich umgebogen hätte ins Überpersönliche, ins Allgemeinmenschliche, ins Typische, ins Menschheitliche, ja ins Kosmische.

Dieser Schritt blieb dem konsequenten Expressionismus vorbehalten, der etwa um 1920 seinen Kulminationspunkt erreichte und sich heute bereits wieder auf der abwärts gleitenden Bahn befindet. Als ein Extrem anderer Art könnte die unfruchtbare Artisten- oder Ästhetikpoesie eines Stephan George gelten, die das formalistische Prinzip zu Tode reitet und in eine Kunst der leeren Worte ausmündet. Auch sie darf heute als überlebt gelten.

„Der Expressionismus ist tot!“ überschrieb Dr. Walter Salt einen Artikel, den er am 23. Juli 1921 in der „Bayerischen Staatszeitung“ veröffentlichte und worin darauf hingewiesen wird, daß der Expressionismus im Halben stehen blieb, weil er nur „Weg, Gebärde, Mittel“ zu geben wußte. „Er war nur Umkehr, Aufbruch, Programm. In keiner Weise Erfüllung“, heißt es weiter. „Er zeigte nicht das Transzendente, sondern nur krampfhaften Kampf zur Vertilgung des Nicht-Transzendenten. Er war nicht die absolute, losgelöste Kraft, sondern nur der Lösungsprozeß, der sich in gewaltsamen Zuckungen vollzog. Ja noch mehr: er vergaß mit der Zeit seinen eigentlichen Weg. Nebenerscheinungen wurden ihm Programm. Er verlor das Kampfziel aus dem Auge. Intensität und Stärke des Kampfes wurden ihm Selbstzweck. Künstlerische, d. h. künstlerische, ästhetische, menschliche Dürftigkeit waren kein Mangel mehr, wenn sie nur mit genügender Wucht und Lautheit manifestiert wurden. Auch das Nichts ist etwas! — wenn es nur ein großes Nichts ist! Wenn es sich nur kraß und verblüffend ans Licht schleudert! Damit blieb der Expressionismus nicht mehr stilistisches, künstlerisches, inhaltliches Prinzip, sondern wurde dynamisches Prinzip. Nicht der Geist, sondern Dynamik und Tempo der Darstellung waren expressionistisch. Abrupt, grotesk, bizarr und — expressionistisch wurden Synonyma. Und endlich hörte der Expressionismus in dem Grade, in dem er unverständlich wurde, überhaupt auf, Kunst zu sein. Er wurde Gesinnung. Er wurde politisch. Er war bolschewistisch. Und wie der Bolschewismus war er nicht die Bewegung, die das Neue schafft, sondern nur die, die das Alte zerstört. Das Neue kommt nicht vom Bolschewismus — es kommt überhaupt nicht vom Nein, sondern vom Ja.“

Wer daran gehen möchte, aus der Masse der expressionistischen Gedichte eine kleine Auslese zu treffen, die der Jugend oder dem Volke geboten werden sollte oder wenigstens könnte, der wird sich vor allem wundern über die Kärglichkeit dieser Auslese. Und weiterhin über die ungeheure Distanz zwischen dem expressionistischen Programm und der künstlerischen Tat. Volkstümlisch oder gar kindertümlisch wird diese literarische Richtung mit ihrer pathetischen Geste und ihrer geringfügigen Leistung niemals werden können.

Literarisch wertvolle Kunst kommt doch immer nur dort zustande, wo ein Vollmensch zu uns spricht, kein tendenziöser Prinzipienreiter. Ein Dichter, kein Ästhet, ein Kenner des Lebens, keine Kaffeehausliterat. Ein Poet, der bewußt, mit einseitiger Absichtlichkeit impressionistisch oder expressionistisch dichten will, wird überhaupt kein rechtes Kunstwerk hervorbringen; denn wahre Kunst entquillt der Welt des Dionysischen. Der echte Dichter wendet sein Augenmerk nicht ausschließlich dem Inhalte und nicht ausschließlich der Form zu; der echte Dichter steht nicht im Dienste einer politischen Partei oder irgendeiner Kaste. Der echte Dichter gestaltet, wie sein Innenleben ihn gestalten heißt. Er folgt nicht den von außen gegebenen Programmen. Freilich muß er sich dabei solcher

Ausdrucksformen bedienen, die auch anderen Menschen verständlich sind; denn „Kunst ist Sichtbarwerden des inneren Lebens in einem Material“, wie Salk in dem genannten Aufsatz dem extremen Expressionismus gegenüber betont.

Echte Kunst hat — wie bereits im Vorwort betont wurde — zu allen Zeiten sowohl impressionistische wie expressionistische Bestandteile in sich vereinigt. Wir brauchen nur ein paar große Namen zu nennen — Wolfram von Eschenbach und Wolfgang von Goethe, Klopstock und Nietzsche, Schiller und Hebbel — und wir werden uns ohne weiteres einig sein, daß ihre Kunst wohl nicht einseitig Eindrucks- oder Ausdruckskunst, daß sie aber sicher beides gewesen ist. Und ebenso sicher dürfen wir sein, daß die wahre Kunst der Zukunft nicht der extreme Expressionismus und nicht der extreme Impressionismus zu schaffen vermögen, sondern nur die Synthese beider.

Bei Auswahl der Unterrichtsbeispiele aus der deutschen Dichtung seit Liliencron beschränkte ich mich in der Hauptsache auf solche Stücke, die literarisch wertvoll sind und unserer deutschen Jugend etwas zu sagen vermögen. Beispiele extremer Art erwiesen sich für unsere Zwecke unbrauchbar. Bei gewissenhafter Sichtung ergab sich, daß letzten Endes doch nur solche Balladen aufgenommen werden konnten, die trotz ihres naturalistischen oder symbolistischen Inhalts, trotz ihrer impressionistischen oder expressionistischen Formgebung keinen vollständigen Bruch mit der Dichtung der verflorenen Jahrhunderte bedeuteten, sondern nur die naturgemäße Entwicklung der deutschen epischen Dichtung veranschaulichten.

Auf diese Art hofft der 3. Teil der „Epischen Dichtung“ zu einer wirklichen Ergänzung der beiden vorausgehenden Bände werden zu können.

Zweiter Abschnitt.

Unsere Stoffe im einzelnen und ihre pädagogische Verwertung.

Neudeutsche epische Gedichte. Von Liliencron bis zur Gegenwart.

A. Heroische Balladen.

Heldentum hat zu allen Zeiten die Dichter zur Gestaltung begeistert. Im ersten und zweiten Teil der „Epischen Dichtung“ lernten wir bereits eine Reihe von deutschen Balladen kennen, die ein heldenmütiges, tapferes Verhalten besangen. Ich erinnere an Schillers „Kampf mit dem Drachen“ und „Bürgschaft“, an Uhlands „Graf Richard Ohne-Furcht“ und „Taillefer“, an Fontanes „Gorm Gormanne“, an „Die Jagd des Moguls“ von Strachwitz, an „Die Geschichte von Goliath und David“ von Claudius und an C. F. Meyers Hugenottenballade „Die Füße im Feuer“.

Diese und viele andere Dichtungen, die nicht näher gekennzeichnet werden konnten, tragen heroisches Gepräge. Auch unsere großen deutschen Nationalepen, das Nibelungen- und das Gudrunlied, können wir der heroischen epischen Dichtung zuzählen.

Auch Dichter der neueren Zeit pflegen hin und wieder ritterliche Heldentaten und Abenteuer zu besingen. Es sei nur an Liliencrons „Kleine Ballade“ und an Münchhausens „Pferd und Frau“ erinnert. Wer jedoch genauer unterscheidet, der wird finden, daß gerade bei diesen beiden Dichtern weniger das moderne Denken und Fühlen bei der Wahl des Stoffes ausschlaggebend gewesen ist, sondern daß das adelige Blut, das angestammte seelische Erbe nach Ausdruck verlangte; denn im sozialen Wandlungsprozeß der jüngsten Vergangenheit hat sich auch das Heldenideal unserer Dichter verändert, vertieft, verinnerlicht, sozialisiert.

Nicht mehr der Schild- und Schwerträger, nicht mehr der ritterliche Abenteurer, nicht mehr der adelige Sänger, nicht mehr der königliche Feldherr gilt heute als der des Besingens würdige Held. Unsere deutschen Dichter wählen andere Helden aus: sozial, ethisch, menschlich fühlende und handelnde Persönlichkeiten im schlichten Rock des Arbeiters, des Bauern, des Proletariats. Darum sind — stofflich genommen — Goethes „Johanna Sebus“ oder Bürgers „Lied vom braven Mann“ heute moderner als die ritterlichen Balladen der Romantiker und ihrer Epigonen. Das Heldentum, wie es die neuzeitliche deutsche Ballade darstellt, verliert an äußerem Glanz, gewinnt jedoch an seelischer Tiefe.

Die eben genannten Dichtungen beweisen, daß nicht erst die Gegenwart dieses Heldentum für die Poesie eroberte. Auch zeigt eine Ballade wie C. F. Meyers „Die Füße im Feuer“, daß die Verinnerlichung des heldischen nicht erst eine Errungenschaft unserer Tage ist. Wir können nur bemerken, daß, was früher als Ausnahme galt, heute zur Regel geworden ist — entsprechend unserer sozialer denkenden und fühlenden Zeit.

Von neueren Dichtungen, die bereits als Unterrichtsbeispiele betrachtet wurden, könnte Jakob Loewenbergs „Auf dem Felde der Ehre“ (erster Teil der „Epiſchen Dichtung“ S. 184) hier genannt werden. Der Held iſt ein ſchlichter Volkſchullehrer. Auch die folgenden vier Balladen bringen Helden aus dem Volke: den frieſiſchen Fiſcher „Pidder Lüng“, den Lotſen „Niſ Randers“, die einfache „Schmitterin“ und den armen Jungen aus dem Hinterhauſe der Großſtadt.

Auch in formaler Hinſicht können wir den Wandel der Zeit an dieſen heroischen Balladen beobachten. Der naturaliſtiſche und impreſſionistiſche Einſchlag iſt unverkennbar.

„Und er ſpeit in den dampfenden Kohl hinein:
Nun geh an deinen Trog, du Schwein!“

Die epiſchen Dichter der klaſſiſchen und romantiſchen Epoche hätten wohl kaum derartige Realistiſt gewagt. Dazu das Kurzgedrängte, das Prägnante, das Treffſichere oder die gewollte Schlichtheit der Säge bei Otto Ernst und Guſtav Falke. Avenarius ſchildert wohl breiter, idylliſcher — altväterlicher —, doch nur, um das Individuelle, das Perſönliche um ſo ſtärker zum Ausdruck gelangen zu laſſen.

Der Lehrer, der die neuzeitliche heroische Ballade in rechter Weiſe vermitteln will, muß dieſer Eigenart des Gedichts Rechnung tragen. Er darf nicht zurückſchrecken vor realiſtiſchen Derbheiten. Es wäre ein Fehler, ſie zu umſchreiben und in ihrer Kantigkeit zu glätten. Sie ſollen wirken, wie der Dichter es wollte! Es kommt auch nicht darauf an, das Kurzgefaßte durch Erklärungen und Einſchachtelungen in die Länge zu ziehen, zu dehnen und zu ſtrecken. Kürze ſei hier die Würze. Es kommt jedoch darauf an, das Ethische, das Soziale, das unſere Dichter zur Geſtaltung anregte, zu betonen und hervorzuheben, jedoch weniger durch verſtandesmäßige Erörterung als vielmehr durch ein gefühlsbetontes Erfaffen des modernen Heldenums.

Detlev von Liliencron: „Pidder Lüng.“

„Frii es de Feſtſang,
Frii es de Jaght,
Frii es de Strönthgang,
Frii es de Naght,
Frii es de See, de wilde See
En de Hörnemmer Rhee.“

Der Amtmann von Tondern, Henning Pog-
wiſch,
ſchlägt mit der Fauſt auf den Eiſentisch:
Heut fahr ich ſelbſt hinüber nach Sylt,
und hol mir mit eigner Hand Zins und
Gült.
Und kann ich die Abgaben der Fiſcher nicht
faſſen,
ſollen ſie Naſen und Ohren laſſen,
und ich höh'n' ihrem Wort:
Lewwer duad üs Slaav!

Im Schiff vorn der Ritter, panzerbewehrt,
ſtützt ſich finſter auf ſein langes Schwert.
Hinter ihm, von der hohen Geiſtlichkeit,
ſteht Jürgen, der Prieſter, beſliſſen, bereit.
Er reibt ſich die Hände, er bückt den Nacken.
Der Obrigkeit helf ich, die Frevler packen,
in den Pfuhl das Wort:
Lewwer duad üs Slaav!

Gen Hörnum hat die Prunkbart den Schna-
bel geweht,
ihr folgen die Ewer, kriegsvolkbefegt.
Und es knirſchen die Kiele auf den Sand,
und der Ritter, der Prieſter ſpringen ans
Land,
und waffenraſſelnd hinter den beiden
entreißen die Söldner die Klingen den
Scheiden.

Nun gilt es, Frieſen:
Lewwer duad üs Slaav!

Die Knechte umzingeln das erſte Haus,
Pidder Lüng ſchaut verwundert zum Fen-
ſter heraus.

Der Ritter, der Prieſter treten allein
über die ärmliche Schwelle hinein.
Des langen Peters ſtarkzählige Sippe
ſieht grad an der fargen Mittagſtrippe.
Jetzt zeige dich, Pidder:
Lewwer duad üs Slaav!

Der Ritter verneigt sich mit hämischem
Hohn,
der Priester will anheben seinen Sermon.
Der Ritter nimmt spöttisch den Helm vom
Haupt
und verbeugt sich noch einmal: Ihr erlaubt,
daß wir euch stören bei eurem Essen,
bringt hurtig den Zehnten, den ihr ver-
gessen,
und euer Spruch ist ein Dreß:
Lewwer duad üs Slaav!

Da redt sich Pidder, steht wie ein Baum;
Henning Pogwisch, halt deine Reden im
Saum,
wir waren der Steuern von jeher frei,
und ob du sie wünschst, ist uns einerlei.
Zieh ab mit deinen Hungergesellen,
hörst du meine Hunde bellen?
Und das Wort bleibt stehen:
Lewwer duad üs Slaav!

Bettelpaß, fährt ihn der Amtmann an,
und die Stirnader schwillt dem geschienten
Mann;
du frißt deinen Grünkohl nicht eher auf,
als bis dein Geld hier liegt zu Haus.
Der Priester zischelt von Trohkopf und
Büden
und verkriecht sich hinter des Eisernen
Rücken.
O Wort, geh nicht unter;
Lewwer duad üs Slaav!

Pidder Lüng starrt wie wirrsinnig den
Amtmann an,
immer heftiger in Wut gerät der Tyrann,
und er speit in den dampfenden Kohl hinein;
nun geh an deinen Trog, du Schwein.
Und er will, um die peinliche Stunde zu
enden,
zu seinen Leuten nach draußen sich wenden.
dunpff dröhnt's von drinnen;
Lewwer duad üs Slaav!

Einen einzigen Sprung hat Pidder getan,
er schleppt an den Napf den Amtmann
heran,
und taucht ihm den Kopf ein und läßt ihn
nicht frei
bis der Ritter erstickt ist im glühheißen Brei,
die Säuste dann lassend vom fürchtbaren
Gittern,
brüllt er, die Türen und Wände zittern,
das stolze Wort:
Lewwer duad üs Slaav!

Der Priester liegt ohnmächtig ihm am Fuß,
die Häsher stürmen mit höllischem Gruß,
durchbohren den Fischer und zerren ihn fort,
in den Dünen, im Dorf rasen Messer und
Mord.
Pidder Lüng doch, ehe sie ganz ihn ver-
derben,
ruft noch einmal im Leben, im Sterben
sein Herrenwort:
Lewwer duad üs Slaav!

Ein echter Liliencron! Voll Saft und Kraft! — Solche Gestalten, wie sie hier zum Leben erweckt werden, „lagen“ unserm Dichter. Das Urwüchsige, das Gewalttätige, das Lebensprühende, die „Bestie“ im Menschen: das waren Stoffe, die er zu meistern verstand wie kaum ein zweiter. Moritz von Strachwitz mag noch wuchtiger wirken; Liliencron aber ist der stärkere Realist; darum wirkt er wahrhaftiger, seelisch ergreifender.

Menschen wie diesen Henning Pogwisch, Menschen wie diesen Pidder Lüng, „blonde Bestien“, wie wir sie in seinen „Königen und Bauern“ finden: die lockten ihn, die witterte er aus. Das blähte ihm die Nasenflügel wie einem edlen Raubtier. Das war Beute, „bunte Beute“, farbenfatte Beute für sein Dichterherz.

In den gesammelten Gedichten Liliencrons finde ich die Ballade im dritten Bande, der den Namen „Nebel und Sonne“ trägt und dem Freunde Gustav Falke gewidmet ist. Der „Pidder Lüng“ ist das zweite Gedicht dieser Sammlung, und in der „Zueignung“ macht sich der Dichter lustig über die Art,

„wie die Lehrer
in den Schulen, Bürger- und gelehrten Schulen,
Pensionaten, Internaten, Externaten,
kurz wie überall im deutschen Vaterlande“

Litteraturunterricht zu erteilen pflegen:

„Dann, o dann Gedächte, Schrecken, aller Schrecken,
säuselnd, zuckrig, minnig-sinnig, Bächlein, Wönnlein,
zum Kastratenbusen wallen die Eunuchen.“ —

Von minnig-sinnigen Tönen ist in dieser Ballade Liliencrons allerdings nichts zu hören, und es könnte in der Tat zum „Schrecken aller Schrecken“ werden, wollte der Lehrer oder die Lehrerin — gleich der Liliencron'schen „Gräfin-Tantchen Mimi mit den weißen Löckchen“ — „säuselnd, zuckrig“ den „Pidder Lüng“ vermitteln.

Die Ballade ist ein ferniges Stück aus dem Freiheitskampf der Friesen. Diese Kämpfe, die ein zwar kleines, aber zähes und raffiges Völkchen da oben auf den meerumspülten Nordseeinseln in vergangenen Jahrhunderten führen mußte, haben Liliencron zeitlebens stark zu reizen vermocht. In dem Abschnitt „Epi'sche Dichtercharaktere“ rechnete ich Liliencron zu den feudalen Dichtern. Er hat zweifellos — gleich Börries von Münchhausen — eine starke Vorliebe für den Adel, vor allem für den Adel seines Heimatlandes, in der Brust getragen.

Die jubelnde Lust an kraftvollen adeligen Gestalten, an glänzenden ritterlichen Erscheinungen: sie jauchzt uns aus vielen seiner Gedächte entgegen. Selbst die Prosaschriften Liliencrons offenbaren diese Freude an dem kraftvoll hervortretenden, an allem Die-Masse-um-Haupteslänge-Überragenden.

Man lese seine historischen Schilderungen über „Die Dithmarschen“, die in dem Sammelbände „Könige und Bauern“ zu finden sind. Man braucht nur damit zu vergleichen, wie Friedrich Hebbel im 5. Abschnitt seiner „vaterländischen Romanze“ „Die Schlacht von Hemmingstädt“ den nämlichen Stoff behandelt, um den Unterschied der seelischen Einstellung zu erkennen.

Auch in dieser historischen Schilderung über den Freiheitskampf der Dithmarschen nennt Liliencron unter den Gefallenen einen „Dethlew Pogwißch de ander, henniges sone“, der als „Knappe“ fiel, und einen „Clawes Pogwißch“, genannt „der gele Düwel“, „der gelbe Teufel“, der als „Ritter“ den Tod fand.

So ein ritterlicher „geler Düwel“, das war etwas nach Liliencrons Geschmack! Doch im „Pidder Lüng“ steht der Dichter nicht auf Seite des adeligen Ritters, noch weniger auf Seite der Geistlichkeit, die er geradezu verächtlich behandelt. Im „Pidder Lüng“ entflammt ihn der Naturadel des friesischen Schiffers:

„sein Herrenwort:

„Lewwer duad üs Slaav!“

Friedrich Hebbel erzählt uns in seinem Gedächte „Ein Dithmarscher Bauer“ ein ähnliches Bravourstücklein — was die physische Kraftleistung betrifft —, nur ist die Hebbelsche Dichtung mehr auf den heiteren Ton gestimmt. Bei Liliencron dagegen überwiegt das Grausige, die furchtbare Tragik. Doch scheinen derartige Herkulesse wie der Dithmarscher Bauer, der den schwerbeladenen Wagen durch das enge Tor zieht, oder wie der lange Peter, der den gepanzerten Ritter im heißen Brei ersticht, da droben auf dem schmalen Landstreifen und auf den vorgelagerten Inseln zwischen Nord- und Ostsee immer wieder aufgetaucht zu sein — in den Tagen der Wikinger wie in den folgenden Jahrhunderten bis herauf in unsere Tage.

Auch unsere deutsche Jugend liebt das Kraftvolle, das Furchtlose, das Freie. Auch unsere deutsche Jugend liebt Charaktere wie den langen Peter. Der Friesen „Pidder Lüng“ gefällt ihr, wie ihr Siegfried und Hagen gefallen. Darum kann Eilencrons „Pidder Lüng“ zum Lieblingsgedicht der deutschen Jugend von heute werden, wenn der Lehrer es versteht, den friesischen Helden ihrem Herzen näherzubringen.

Wenn die Ballade der Jugend zum vollen Genuß gelangen soll, dann muß vorerst in sachlicher Hinsicht ein Doppeltes klar geworden sein: der geschichtliche und geographische Hintergrund, auf dem sich das Geschehnis abspielt.

Der geschichtliche Hintergrund: Es handelt sich um den Kampf der oberen Stände gegen das niedere Volk. Adel und Geistlichkeit verbünden sich, um die freien Fischer auf den nordfriesischen Inseln, die bis dahin für frei und unabhängig galten, zu knechten.

Es ist derselbe Kampf, wie ihn die Schweizer in Schillers „Wilhelm Tell“ gegen die österreichischen Vögte führen. Derselbe Verzweigungskampf, wie ihn im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts die fränkischen Bauern gegen Adel und Bischof unternahmen. Derselbe Kampf, wie ihn die Dithmarsen gegen Dänen und Holsten führten — bald als Sieger, bald als Unterlegene.

Unterschiedlich ist nur der geographische Hintergrund: Der Dichter führt uns nordwärts an die Westküste Schleswigs. Dort auf dem nordfriesischen Festland liegt Tondern, die zweitälteste Stadt der Provinz. Bereits zu Beginn des 11. Jahrhunderts wird sie als nordfriesischer Handelsort bezeichnet. Bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts soll sie durch einen Busen mit der offenen See verbunden gewesen sein. Heute ist sie eine Binnenstadt.

Draußen im Meer, in der Nordsee, aber liegt die größte der nordfriesischen Inseln, Sylt mit Namen. Heute gehört sie zum Kreis Tondern. Mit wenig Strichen läßt sich an der Tafel die ganze lokale Situation skizzenhaft umreißen: Ein leichtgebogener Vertikalstrich kennzeichnet die nordfriesische Küste, ein Punkt landeinwärts die Stadt Tondern. Links davon — gegen Westen hin — zeichnen wir die von Norden nach Süden sich hinziehende Insel Sylt — ihre Größe beträgt etwa 100 qkm. — Ein Querfortsatz in der Mitte gegen Osten kennzeichnet den Kern der Insel. Die lange, schmale, nach Süden weisende Düne führt den Namen Hörnum, desgleichen die an der Südspitze liegende Siedelung. Im Norden von Sylt liegt die Insel Röm; im Süden von Sylt finden wir Föhr und Amrun. Auch sie werden mit wenig Strichen charakterisiert.

Das Verständnis für diese historischen und geographischen Realitäten müßte bereits vor der Darbietung des Gedichts erschlossen worden sein. Darum würde ich das Gedicht dann einstellen, wenn entweder im Geschichtsunterricht die Freiheitskämpfe der Bauern oder wenn im Geographieunterricht die Nordsee und die friesischen Inseln behandelt worden sind.

In beiden Fällen wäre ein natürlicher Anknüpfungstoff gegeben, und in beiden Fällen bedürfte nur einer der beiden stofflichen Hintergründe der Ausmalung.

Angenommen wir hätten bereits bei Besprechung der Nordseeküstenländer von der Lebensweise der Schiffer und Fischer, vom Volkscharakter der Friesen, von ihrer Freiheitsliebe gesprochen, so bedürfte es nur noch eines kurzen Hinweises auf ihre Geschichte, auf ihre Freiheitskämpfe, um nun an einem lebensvollen Beispiel — eben an Eilencrons „Pidder Lüng“ — zu veranschaulichen, welcher Art diese Kämpfe waren, wie sie zu beginnen, zu verlaufen und zu

enden pflegten. Wir wissen, bevor wir das Gedicht selbst sprechen lassen, etwa Folgendes über die gegnerischen Mächte:

Drüben auf der Insel Sylt sitzt das friesische Fischervölkchen. Sie haben um des Lebens Notdurst zu ringen. Sie müssen sich abmühen und abquälen in Wind und Wetter, mit Woge und Sturm; aber sie ringen sich durch. Ihre Hütten stehen einzeln oder in kleinen Gruppen hinter den Dünenhügeln. In diesen Fischerhäusern geht es noch patriarchalisch zu. Je größter die Familie, je „starkzähliger“ die „Sippe“, um so besser: das gibt erwünschte Gehilfen zur harten Arbeit. Ein üppiges Dasein können sie freilich nicht führen, die armen Fischerfamilien auf Sylt. Wenn sie sich mittags zu Tische setzen und gemeinsam die Holzschüssel, die „farge Mittagstrikke“, auslöffeln, dann sind sie zufrieden mit ihrem „Grünkohl“ oder mit ihrem „Brei“ und denken nicht weiter an Lederbissen, die sie nur vom Hörensagen kennen.

Aber etwas nennen sie ihr eigen, die armen Fischer auf Sylt, was ihnen mehr gilt als Geld und Gut, als Wohlleben und Prunk: ihre Freiheit und Unabhängigkeit. Die haben sie sich zu wahren verstanden, all die Jahrhunderte hindurch bis herauf in die Zeit, von der wir heute hören werden.

Woher ihnen wohl dieser starke Freiheitsdrang kommen mochte? „Leewer duad üs Slaav!“ — „Lieber tot als Sklave!“ hieß ihr Wahlspruch.

Wir kennen ein altes Volkslied der Friesen — auch Eiliencron kannte es und stellte es als Motto oder als Wahlspruch seinem Gedichte voran. Es hieß:

„Frii es de Feskfang,	— Frei ist der Fischfang,
Frii es de Jaght,	— Frei ist die Jagd,
Frii es de Strönthgang,	— der Strandgang, was die Flut an den Strand spült,
Frii es de Naght,	—
Frii es de See, de wilde See	—
En de Hörnemmer Rhee.“	— an der Hörnemer Rhee, an dem Küstenstrich von Hörnum, der südlichen Landzunge von Sylt.

„Frii“, d. h. frei wollten sie sein und bleiben, die nordfriesischen Fischer. Woher ihnen dieser Freiheitsdrang kommen mochte? fragten wir. Ist es die Nähe des freien Meeres, der „wilden See“, gewesen, was sie selber wild und ungezähmt bleiben ließ.

„Das Meer wird uns vom Herzen spülen
den letzten Rest der Tyrannie,
sein Hauch die Ketten wehn entzwei
und unsre Wunden kühlen.“

singt Georg Herwegh in seinem Gedichte von der „Deutschen Flotte“, und seinen Zeitgenossen ruft er zu:

„O laßt den Sturm in euren Loden wühlen,
um frei wie Sturm und Wetter euch zu fühlen;
das Meer, das Meer macht frei!“

So waren die Friesen damals — und einer der Stärksten, einer der Freiesten war der Sylter Fischer „Pidder Lüng“, der lange Peter, dessen Haus an der „Hörnemmer Rhee“ am Strand von Hörnum, stand.

Drüben auf dem Festland aber, in Schleswig, da sitzt in der reichen

Handelsstadt Tondern ein adelsstolzer Herr: Henning Pogwisch. Der Herzog Christian I. hat ihn im Jahre 1470 zum Amtmann ernannt. Auch die Insel Sölft zählt seitdem zu seinem Amtsbezirk, und der herrschsüchtige Mann, der sich berechtigt glaubt, nach Belieben Steuern aufzubürden, er kann es nicht länger dulden, daß da drüben auf der Frieseninsel — in seinem Amtsbezirk! — ein niederes Fischervolk lebt, das den Nacken steif hält; das sich nicht beugen will vor dem Machtgebot des Adels und der Kirche; das nicht „Zins und Gült“, das keinen „Zehnten“ zahlen will; das sich „der Steuern von jeher frei“ fühlt; das „Iewwer duad üs Slaad“ sein will.

Dieser unerhörte Trotz empört den adeligen Amtmann, den Ritter Henning Pogwisch. Er hat die Macht, also hat er auch das Recht! Seine Kriegsknechte, seine Söldner, stehen ihm jederzeit zu Dienst. Offene, einmastige Fahrzeuge — „Ewer“ — stehen ihm genug zur Verfügung. Da kann er plötzlich mit starker Macht auf Sölft eintreffen und erzwingen, was man ihm nicht freiwillig gibt.

Auch die „hohe Geistlichkeit“ steht auf seiner Seite. Jürgen, der Priester, ist auf Wunsch gern bereit, sich an der Fahrt zu beteiligen. Er kann ja in der „Prunkbarke“ Platz nehmen. Da wird für guten Sitz und gute Verpflegung Sorge getragen. Und wenn er drüben seinen „Sermon anhebt“, wenn er anfängt zu predigen von der von Gott eingesetzten Obrigkeit und von der Pflicht, dem Kaiser zu geben, was des Kaisers ist, dem Amtmann, was des Amtes ist, und der Kirche, was der Kirche gebührt; wenn er ihnen die Hölle heiß macht: dann geben sie wohl von selber klein bei, dann ducken sie sich, die Dickhädel, und rücken heraus mit ihren Sparpfennigen. Allzuviel wird's ohnedies nicht sein. Aber besser etwas als nichts!

So oder doch ähnlich mag der stolze Amtmann in Tondern gedacht und geschlossen haben.

Was meint Ihr dazu?

Werden die friesischen Fischer gehorchen?

Werden sie der Gewalt weichen?

Werden sie sich dem Zwingherrn unterwerfen?

Wir kennen ihr stolzes Herrenwort!

Wie lautet es?

Und der Amtmann von Tondern — der Ritter? Der Starke, der Gewalttätige! Wird er sich länger trohen lassen? Und wenn die Fischer sich nicht beugen, was wird geschehen? Wenn gar die zwei aneinander geraten, der gepanzerte Amtmann Henning Pogwisch — „den gelen Düwel“ nannte man einen seines Geschlechts! — und Pidder Lüng, der lange Peter — so einer wie der „Schmied von Kachel“, den Ihr alle kennt! Wenn die zwei sich gegenseitig messen würden — was dann?!

Die Spannung ist erregt, und Eilienrons Ballade „Pidder Lüng“ kann einsetzen.

Wir geben dem Dichter selbst das Wort, und ich glaube, daß die Ballade nach solcher Vorbereitung ohne Pause und ohne Zwischenerklärung geboten werden kann. Es wird sich kaum mehr eine dunkle, eine unverstandene Stelle ergeben.

Nach dem ersten Vortrag überdenken wir nochmals das Ganze. Phantasie-mäßig! Es ist ein Stück voll starker, prächtiger Realistik. Es wird nichts verschwiegen, nichts beschönigt. Es wird mit starken Farben aufgetragen. Mit festen Pinselstrichen — in der Art eines Franz Hals oder eines Velasquez. Sprühendes Leben überall — Naturalismus! Dramatik — Handlung, Handlung, nichts als Handlung!

Uns muß es vor allem darauf ankommen, den Bildgehalt der Dichtung in seinem Reichtum und in seiner plastischen Greifbarkeit schauen und fühlen zu lassen.

Wir sehen zuerst den Ritter in seiner Amtsstube zu Tondern. Mit der Faust schlägt er auf den Eichentisch. Die Faust ist eisern. Die versteht zu schlagen und zu zwingen. Und des Ritters Herz ist auch eisern. Nasen und Ohren will er ihnen abschneiden lassen, den Spitzer Fischern, wenn sie ihm nicht freiwillig gehorchen werden. Wir glauben seinen Worten. Dieser eiserne Henning Pogwisch versteht wohl zu höhnen und zu scherzen; aber er höhnt und scherzt wie ein Solterknecht.

Und schon sehen wir ihn in einem neuen Bilde: Panzerbewehrt steht er in seiner Barke, aufs hohe Schwert gestützt. Seine Brauen sind finster zusammengezogen. Er malt sich aus, wie er die Troßköpfe beugen wird. Hinter ihm ein Mitglied der „hohen Geistlichkeit“, emsig bemüht — „beflissen“ — dem Amtmann gefällig zu sein. Eine Kontrastfigur zu Henning Pogwisch. Dieser Priester, dieser Jürgen, hat nichts Eisernes an sich. Er ist der verächtliche Schleicher, der den Nacken bückt und sich im Vorgefühl des etwaigen Gewinns die Hände reibt. Keine Figur hat der Dichter so erbärmlich charakterisiert wie diesen kriechenden Priester Jürgen. In der Prunkbarke, umwimmelt von Ewern, „kriegsvolkbesetzt“, da fühlt er sich sicher. Da kann er hezen und schüren. Da kann er der Friesen stolzen Wahlspruch in den „Pfuhl“, in den Schmuß, treten!

Abermals ändert sich das Bild: der Überfall wird geschildert. Die Schiffe landen und die Gewaffneten rüsten sich zur Tat. Wie beim Ausheben einer feindlichen Feldwache gehen sie vor. Die Knechte umstellen, „umzingeln“ das erste Haus. Der Amtmann und der Priester treten ins Innere.

Und nun folgt abermals eine Szene, wie sie packender und wuchtiger kaum gedacht werden kann: Der Amtmann bedient sich der adeligen Sitte: Er grüßt, er nimmt den Helm vom Haupt. Er verbeugt sich vor dem armen Fischer und vor seiner Sippe. Aber diese Formen sind nicht ernst gemeint. Es ist nur Spott und Hohn. So spielt die Katze mit der Maus, das Raubtier mit der wehrlosen Beute. Der adelige Ritter ist im Grunde seiner Seele ein hundsgemeiner Kerl. Das beweisen seine schmutzigen Reden, in denen keine Verstellung mehr zum Ausdruck kommt: „Euer Spruch ist ein Dreck!“ „Nun geh an deinen Trog, du Schwein!“

Das „Schwein“ sitzt nicht am Tisch. Das „Schwein“ steckt in der Ritterrüstung. Das offenbart es durch seine gemeine Handlung.

Der Adelige aber trägt den schlichten Rock des Fischers. Der eigentliche Edelmann heißt nicht Henning Pogwisch; er heißt Pidder Ljung.

„Wie ein Baum“ steht er da vor dem frechen Eindringling. Herr gegen Herr. Und wie ein freier Herr droht er dem hergelaufenen Beamten:

„Sieh ab mit deinen Hungergejellen?
Hörst du meine Hunde bellen?“

Auch diese Drohung ist ein Schimpf für den Ritter. Aber er bestraft sie nicht ritterlich mit einem Faust- oder Schwertschlag. Henning Pogwisch rächt sich wie ein ungezogener Gassenjunge. Er wird schmutzig und gemein, geißert den langen Peter an und speit „in den dampfenden Kohl hinein“.

Dem Priester wird es ungemütlich. Er zischt etwas „von Trozkopf und Büden“; aber er friecht schon wieder — hinter den Rücken des Ritters. Die blasse Furcht springt ihn an und ersticht ihm das Wort in der Kehle.

Auch dem Ritter behagt es nicht mehr in der engen Stube. Er fühlt sich nicht mehr sicher. Er bedarf seiner Söldlinge. Er will sie herbeirufen. Aber es ist bereits zu spät.

Und was sich nun vollzieht in atembeklemmender Schnelligkeit, das erinnert eher an eine Tiger- oder Löwenjagd als an einen Kampf zwischen zwei Menschen. „Einen einzigen Sprung hat Pidder getan —.“ So springt das tödlich gereizte Raubtier auf seinen Bedränger. Es hat keine anderen Waffen als jene, die ihm die Natur gab. Aber Zähne und Krallen genügen. Dem Pidder Lüng genügen die starken Fäuste. Dem Amtmann gelingt es nicht mehr, von seinen Waffen Gebrauch zu machen. Es gelingt ihm nicht, die Finger, die sich wie eiserne Klammern, wie eiserne Gitter um seinen Nacken gelegt haben, abzustreifen. „Wahr die Gard, de Buer, de kummt!“ riefen im Jahre 1500 die Dithmarser der schwarzen Garde des langen Junker Slenz entgegen, indem sie das Feldgeschrei der Söldner „Wahr di Buer, de Gard, de kummt!“ ummodellten.

Auch Henning Pogwisch, der Amtmann von Tondern, mußte erleben, daß ein Gewaltakt in seiner Wirkung versagen und ins Gegenteil umkippen kann. Im „glühheißen Brei“, in den er eben gespien hatte, mußte er ersticken, der Eiserne, der den Fischern Nasen und Ohren abschneiden lassen wollte.

Und der Priester Jürgen? Seine ganze Erbärmlichkeit und Feigheit kommt in der letzten Strophe noch zum Ausdruck. Ohnmächtig liegt er dem langen Peter „am Fuß“. Die schlotternde Angst hat ihn der Besinnung beraubt. Zu Süßen ist er dem „Trozkopf“ gefallen, der sich nicht bückte, sondern seine Freiheit wahrte; „am Fuß“ lag er ihm, um Gnade winselnd, bevor die Ohnmacht ihm den Mund schloß.

Der Schlußakt wird uns in wenig Sätzen geschildert, die es der Phantasie des Hörers überlassen, sich die Einzelheiten selbst auszumalen. Die „Häfscher“, die Söldlinge, stürmen das Haus — wahrscheinlich nicht ohne erbitterten Kampf mit der „startzähligen Sippe“ des „Pidder Lüng“. Den durchbohrten, aber noch lebenden Fischer zerran sie an den Strand. Die übrigen Fischer Hörnums eilen helfend herbei. Es kommt zum Kampf: „In den Dünen, im Dorf rasen Messer und Mord.“

Wir wissen nicht, wer den Sieg davon trug. Wir können annehmen, daß die Söldner am Ende der Überzahl weichen und sich auf ihre Schiffe zurück-

ziehen mußten und daß bei diesem Rückzug der schwerverwundete lange Peter getötet wurde:

„Pidder Lüng doch, ehe sie ganz ihn verderben,
ruft noch einmal im Leben, im Sterben
sein Herrenwort:

Lewwer duad üs Slaav!“

Die Schönheit der Liliencron'schen Ballade liegt zum Teil in dieser plastischen Anschaulichkeit der geschilderten Situationen begründet. Der Dichter versteht es, uns unmittelbar in die Handlung hineinzustellen. Wie erreicht er diese starke Wirkung? Welche Mittel wendet er an?

Es kann nur zur Vertiefung des Genusses beitragen, wenn der Lehrer auch dieser Frage das Augenmerk zuwendet. Es ist nicht nötig, daß er sie erschöpfend beantwortet; aber es empfiehlt sich doch, auf besondere Schönheiten und Eigenarten der Liliencron'schen Formgebung hinzuweisen.

Die Ballade „Pidder Lüng“ fällt ohne weiteres auf durch den starken Erdgeruch, der ihr anhaftet. Das Friesische tritt in ihr scharf hervor. Es ist eine spezifisch norddeutsche, eine friesisch-dänische Dichtung. Schon die Überschrift ist friesisch. Das Motto, das der Dichter der Ballade voranstellt, ist friesischer Abstammung und wird — gleich dem Refrain — in friesischer Mundart gegeben. Auch die Personen- und Ortsnamen, wie „Tondern, Henning Pogwisch, Jürgen, Hörnum“, tauchen die Dichtung in ein eigenartiges Lokalfolorit, das stimmunggebend wirkt.

Liliencron liebt es, sich so auszudrücken, wie es die volkstümlichen Gestalten seiner Ballade in Wirklichkeit taten. Er verfeinert nichts. Er nimmt sich kein Blatt vor den Mund. Das gibt seiner Schilderung den starken Wirklichkeitscharakter und hat nichts mit

„Säufelnd, zudrig, minnig-sinnig, Bädylein, Wönnlein“

gemein.

„Und euer Spruch ist ein Dreck!“ ruft der Ritter, und weiterhin: „Bettel-pack! — du frißt deinen Grünkohl nicht eher auf!“ „Nun geh an deinen Trog, du Schwein!“ Das ist realistisch-derb — naturalistisch könnte man diese Art des Gestaltens nennen.

Und doch sind derartige Sätze nur Zwischenbemerkungen. Sie sind eingebettet in die eigentliche dichterische Schilderung, und diese Sprache ist auch in der Form von hoher Schönheit.

Liliencron liebt die farbigen, trefflicheren Bezeichnungen. Er schafft sie neu, wo sie ihm fehlen; so die „starkzählige Sippe“, die „farge Mittagstrippe“, die „Hungergesellen“, das „wirrsinnige“ Anstarren, den „glühheißen Brei“, das „furchtbare Gittern“, den „höllischen Gruß“ usw.

Der Dichter hat jeder seiner zehn Strophen als Refrain den Wahlspruch „Lewwer duad üs Slaav!“ beigegeben. Das gibt dem ganzen Gedicht einen Zusammenhalt auch in formaler Hinsicht. Der Spruch bindet eine Strophe an die andere und betont immer wieder die Grundidee.

Liliencron hätte diesen Satz einfach als Refrain anhängen können, wie wir dies in vielen Gedichten finden; aber das genügte ihm nicht. Er hat den

Spruch auch in organischem Zusammenhang mit jeder der zehn Einzelstrophen gebracht, so daß der Satz bei jeder neuen Wiederholung einer andern Person in den Mund gelegt und immer wieder neu gedeutet wird. Daß dies gelang, ohne den Eindruck des Gezwungenen und Unnatürlichen hervorzurufen, das offenbart eine hohe formale Kunst der dichterischen Technik.

Vergleichen wir einmal den Refrain der verschiedenen Strophen.

In der 1. Strophe wird der Wahlspruch eingeführt als Lösung der freien Friesen. Der Amtmann zitiert ihn. In der 2. Strophe wird er dem Priester in den Mund gelegt. In der 3. Strophe ruft ihn der Dichter den Friesen zu, in der 4. dem Pidder Lüng. In der 5. Strophe bringt der Amtmann abermals den Satz, um ihn zu verhöhnen. In der 6. troßt Pidder Lüng damit dem Machtgebot des Ritters. In der 7. Strophe wird der Wahlspruch zum Gebet des Dichters. In der 8., 9. und 10. Strophe aber behält der eigentliche Held der Ballade allein das Recht, seinen Wahlspruch, seinen Lebensgrundsatz, hinauszurufen, den Freunden zur Aufmunterung, den Feinden zum Troß: dumpfgrollend in der 8., ausbrüllend in der 9., ersterbend in der 10. Strophe.

Die einzelnen Strophen machen in rhythmischer Hinsicht den Eindruck des Willkürlichen. Wir haben zwar in jeder Verszeile vier Hebungen. Die Senkungen jedoch scheinen beliebig und willkürlich zwischen diese Hebungen eingeschoben zu sein. Ohne strenges Reimprinzip. Etwas salopp — Liliencron'sche Manier!?

So könnte der Oberflächliche vermuten. Aber er täuscht sich. Gerade Liliencron hat wie kaum ein zweiter die Feinheit und strenge Folgerichtigkeit der Rhythmik zu erfassen und festzuhalten gewußt. Nur entnimmt er seine Gesetze nicht irgendeinem Buch über Poetik, nicht irgendeinem Strophenchema, sondern dem Rhythmus der Natur. Er ist auch in dieser Hinsicht Realist, und der Wirklichkeitscharakter seiner Dichtungen ist mitbedingt durch diese Angleichung der Rhythmen an den Rhythmus der Wirklichkeit. Liliencron malt nicht nur mit mundartlichen Worten, mit eigenartigen Neubildungen, er gestaltet auch durch den trefflicheren Rhythmus seiner Strophen.

Man greife von den zehn Strophen des „Pidder Lüng“ die eine oder andere heraus; man kann die Behauptung an jeder einzelnen bestätigt finden.

Zum Beispiel in der 3. Strophe:

1. „Gen Hörnum hat die Prunkbarke den Schnabel gewetzt,
2. Ihr folgen die Ewer, kriegsvölbesezt.
3. Und es knirschen die Kiele auf den Sand,
4. Und der Ritter, der Priester springen ans Land,
5. Und waffenrasselnd hinter den beiden,
6. Entreißen die Söldner die Klingen den Scheiden.
7. Nun gilt es, Friesen: Lewer duad iis Slaav!“

In der 1. Verszeile stehen zwischen der 1. und 2. schwerbetonten Silbe drei, zwischen der 2. und 3. schwerbetonten Silbe abermals drei leichtbetonte Silben. Das ähnelt dem Stile der berichterstattenden Prosa. Es gibt zugleich der Zeile etwas Hastendes, Geschäftiges — wie es eben in Wirklichkeit bei der Abfahrt der kleinen Flotte hastig, geschäftig zugegangen sein mag. Das eigenartige Bild jedoch von der „Prunkbarke“, die „den Schnabel“ „gen Hörnum“ „gewekt“ hat, die Spitze gegen Südsüdt gerichtet, und zwar in feindlicher Absicht — „gewekt“ — dieses eigenartige Bild läßt alles prosaisch realistisch klingende vergessen und gießt die Zeile in farbige Poesie um.

Die 2. Zeile zeigt zwischen den schwerbetonten Silben nur noch die Höchstzahl von zwei leichtbetonten: Es kommt militärische Zucht in den dahinfahrenden Zug der Boote.

In der 3. Zeile haben wir ($\bar{x} \ x \ \acute{x} \ . \ x \ x \ \acute{x}$) zuerst zwei gleichgebauete Versfüße: zwei leichte Silben mit darauffolgender schwerer Silbe (Anapäst); dann folgen ($\bar{x} \ \acute{x} \ | \ x \ \acute{x}$) zwei Jamben. Der Rhythmus wird mitten in der Zeile langsamer, schleppender; die Anapäste werden zu Jamben; denn die Kiele knirschen auf den Sand. Die Fahrt kommt ins Stocken. Die Schiffe landen. Und der Rhythmus malt diesen Wechsel von der hastigen Fahrt der ersten bis zur endenden Fahrt der 3. Zeile.

Die 4. Zeile bringt wieder frischeres Tempo. Der Ritter springt ans Land — leichtfüßig trotz der Panzerung. Nur beim Aussteigen des Priesters eine Stockung: nur eine leichtbetonte Silbe steht zwischen „Priester“ und „spring . . .“ ($\acute{x} \ x \ \acute{x}$). Nun aber in der 5. und 6. Zeile die prächtige Tonmalerei mit dem charakterisierenden Tempo. Es sind schwerbewaffnete, gepanzerte Soldknechte:

$\bar{x} \ \acute{x} \ | \ x \ \acute{x} \ | \ x \ \acute{x} \ | \ x$
„Und waffenrassehd hinter . . .“

Im Jambenschritt entsteigen sie den Schiffen und stapfen durch den Dünenand. Sobald sie jedoch beisammen sind, beeilen sie sich, ihr Geschäft in Angriff zu nehmen: die Jamben werden durch Anapäste abgelöst:

$\acute{x} \ | \ x \ x \ \acute{x} \ | \ x$
„hinter den beiden
 $\bar{x} \ \acute{x} \ | \ x \ x \ \acute{x} \ | \ x \ x \ \acute{x} \ | \ x \ x \ \acute{x} \ | \ x$
Entreißn die Söldner die Klingen den Scheiden.“

In der 7. und letzten Zeile aber wieder dieses prosaisch anmutende — analog der 1. Zeile! —: „Nun gilt es, Friesen!“ Wir bezeichnen wohl „gilt“ und „Frie“ als die schwerbetonten Silben; aber auch „nun“ und „es“ verlangen einen Druck, so daß — streng genommen — etwa folgendes rhythmische Bild zustande kommen würde:

$\acute{x} \ \acute{x} \ \grave{x} \ | \ \acute{x} \ \grave{x} \ | \ \bar{x} \ \bar{x} \ \acute{x} \ | \ \bar{x} \ \acute{x}$
„Nun gilt es, Friesen: Lewwer duad üs Slaav!“

Ebenfalls ein trefflicherer Ausdruck für die innere, für die seelische Rhythmit, die diese Sätze in ihrer Tiefe trägt!

Wir werden uns bei derartigen Betrachtungen nicht lange aufhalten. Sie erscheinen uns für unseren Zweck nebensächlicher Art zu sein.

Auch die ethische Würdigung wird uns nicht lang beschäftigen: Die Frage, ob denn der lange Peter recht gehandelt hat; ob er ein Mörder war oder nicht; ob es richtiger ist, wenn ein kleines Völkchen seine Sonderrechte aufgibt, oder ob es besser ist, wenn es sich abseits vom großen Ganzen stellt und auf seine uralte Freiheit pocht.

Derartige Fragen mögen juristisch interessant sein. Für das Erfassen der Dichtung sind sie nicht von nennenswerter Bedeutung.

Uns kommt es darauf an, die Freude, die Liliencron an seinem prächtigen „Pidder Lüng“ hatte, auch in den Herzen der deutschen Jugend lebendig werden zu lassen. Der Pidder Lüng soll zu einem der deutschen Freiheitshelden werden, gleich einem Hermann, gleich einem Schmied von Kochel, gleich einem Schill.

Die Anwendung ergibt sich dann von selbst. Sie liegt gewissermaßen in der Luft. Da brauchen wir nicht erst einen langen „Sermon“ anzuheben. Des deutschen Michels „starkzählige Sippe“ sitzt wieder einmal „an der kargen Mittagskrippe“. Draußen vor dem Haus stehen die Gewaffneten, und ihre Amtsmänner fordern „Zins und Gült“, und der lange Peter hat nur seine Fäuste und das Herrenwort: „Lewwer duad üs Slaav!“ Ist's wirklich so oder ist es nur Dichtung — Zukunftsdichtung?

Otto Ernst: „Nis Randers.“

Krachen und Heulen und berstende Nacht,
Dunkel und Flammen in rasender Jagd —
ein Schrei durch die Brandung!

Und brennt der Himmel, so sieht man's gut:
Ein Wraak auf der Sandbank! Noch wiegt
gleich holt sich's der Abgrund.

Nis Randers lugt — und ohne Hast
spricht er: „Da hängt noch ein Mann im
Maat;

wir müssen ihn holen.“

Da faßt ihn die Mutter: „Du steigst mir
nicht ein!

Dich will ich behalten, du bleibst mir allein,
ich will's, deine Mutter!

Dein Vater ging unter und Momme, mein
Sohn;

drei Jahre verschollen ist Uwe schon,
mein Uwe, mein Uwe!“

Nis tritt auf die Brücke. Die Mutter ihm
nach!

Er weist nach dem Wraak und spricht ge-
mach:

„Und seine Mutter?“

Nun springt er ins Boot und mit ihm noch
sechs:

Hohes, hartes Friesengewächs;
schon sausen die Ruder.

Boot oben, Boot unten, ein Höllentanz!
Nun muß es zerschmettern! . . . Nein: es
blieb ganz!

Wie lange? Wie lange?

Mit feurigen Geißeln peitscht das Meer
die menschenfressenden Rösse daher;
sie schrauben und schäumen.

Wie hechelnde Hast sie zusammenzwingt!
Eins auf den Nacken des andern springt
mit stampfenden Hufen!

Drei Wetter zusammen! Nun brennt die
Welt!

Was da? — Ein Boot, das landwärts
hält —

sie sind es! Sie kommen! — —

Und Auge und Ohr ins Dunkel gespannt. . .
still — ruft da nicht einer? — Er schreit's
durch die Hand:

„Sagt Mutter, 's ist Uwe!“

Vor Darbietung dieser Ballade müßte der Lehrer dafür Sorge tragen, daß der reale Stoff, den das Gedicht gestaltet, in seiner Wirklichkeit erfaßt werden kann. Die überwiegende Mehrzahl der deutschen Kinder und Erwachsenen hat noch nie das Meer gesehen und wird es zeitlebens nicht sehen. Darum muß

das rechte Verständnis für die Natur der Meeresküste und für die Natur ihrer Bewohner vorerst geweckt werden, wenn nicht bereits der erdkundliche Unterricht diese Aufgabe gelöst hat. Um die Deutschstunde zu entlasten, wird man also die Ballade am besten da einstellen, wo die deutsche Nordseeküste behandelt wurde. Es bedarf dann nur einer kurzen Wiederholung dessen, was in der Erkunde über die Nordseeküste und ihre Gefahren, über die „Nordsee“ und über die friesischen Inseln, über die Natur der Brandung — Strandbrandung und Klippenbrandung — und über die Notwendigkeit der Lotsenstationen erzählt wurde. Eine schematische Aufrißzeichnung an der Wandtafel könnte zudem die räumliche Situation klar und durchsichtig werden lassen.

Etwas länger verweilen wir bei den Gefahren des Lotsendienstes. Wurde in der geographischen Unterrichtsstunde das bekannte Gedicht „Der Lotse“ von Ludwig Giesebrecht eingestrent, so können wir daran anknüpfen. Wir hören von den Aufgaben und Pflichten des Seelotsen, des Oberlotsen, des Lotsenkommandeurs; von den Untiefen, den Seezeichen im Fahrwasser und von den mannigfachen Gefahren dieses Strandlebens, sowohl für die einfahrenden Seeleute wie für die Lotsengilde der Küste. Daß in dieser Besprechung die in der Ballade auftretenden Begriffe „Brandung, Sandbank, Flut, Abgrund, Brücke, Boot, Wrack, Mast“ bereits ihre sachliche Erläuterung und Veranschaulichung durch die schematische Zeichnung an der Tafel finden, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

Nun erst — nach Erledigung dieser stofflichen Vorbereitung — lassen wir den Dichter zu Wort kommen. Es kommt bei diesem Gedicht viel auf den ersten Vortrag an. Wir überlassen ihn nicht irgendeinem Schüler. Der Lehrer selbst muß die Ballade bereits innerlich erlebt haben, wenn er sie so wiedergeben will, daß sie wie ein unmittelbares Erlebnis die Hörer zu packen vermag.

Ihr Stil ist impressionistisch. Die ganze Erzählung ist in der Gegenwart gegeben. Mit wenigen, aber trefflicheren Worten, mit kurzen Sätzen, die sich zuweilen in drängender, atemraubender Hast folgen oder zu überholen suchen — gleich den Wogen des wilderregten Meeres — schildert uns der Dichter die dramatisch bewegte Szene an der friesischen Meeresküste. Man betrachte die erste Strophe: kein Verb ist in ihr gegeben, die Zustandsbegriffe haben sich in Zustände verwandelt, in „Krachen und Heulen“, und das „Schreien“ wird zum „Schrei“; jeder der drei Sätze ist elliptisch. Doch gerade in dieser abgerissenen, in dieser zertrümmerten Form zeichnen sie vortrefflich die Stimmung der geschilderten Szenerie. Wie anprallende Wogen, wie wütende Windstöße, wie aufzuckende und jäh verlöschende Lichter stürzen diese drei Verszeilen mit ihren acht Substantiven, mit ihren krachenden, heulenden und gellenden Vokalen über uns herein. Blicke — Momentphotographien — Impressionismus!

Und im Gegensatz zu diesem wildbewegten Leben der Außennatur ein Mensch, dem all das Drohende, das wütend Entfesselte, das Lockende und Warnende, das Bittende und Flehende seiner Umgebung nichts anhaben kann. Auch „Mis Randers“ ist bedroht — gleich dem Wrack draußen auf der Sandbank. Auch er steht mitten in der Brandung, bevor er noch den Fuß auf die Brücke setzt. Er sieht die furchtbare Gefahr. Er kennt sie aus jahrelanger Erfahrung. Er weiß: sein Vater ist ihr zum Opfer gefallen; sein Bruder Momme ist ihr

erlegen, und sein zweiter Bruder — Uwe hieß er — liegt wohl auch irgendwo auf dem Grund des Meeres. Drei Jahre sind es, daß kein Lebenszeichen mehr von ihm in die Heimat gelangte. Verschollen oder — was wahrscheinlicher — tot. Nis Randers kennt das gefräßige Ungeheuer nur zu gut. Er sieht es vor sich; er weiß, daß es auch ihn verschlingen wird nach der gewohnten Tradition seiner Familie — und doch springt er in seinen geöffneten Rachen, und doch troht er dem Tod. Keinen Augenblick zaudert er, keinen Augenblick besinnt er sich, welche Entscheidung er zu treffen hat. Nis Randers kennt nur eins: seine Pflicht. Er ist der Oberlotse; er ist zum Rettungswerk verpflichtet. Darum wird er versuchen, seine Aufgabe zu erfüllen, mag er dabei siegen oder unterliegen. Sein männliches Pflichtgefühl verbannt die bleiche Furcht und alle Bedenken, die ihr entspringen mögen.

Stärker noch als die wilde Drohung des aufgepeitschten Meeres bedrängt den jungen Helden die Bitte der Mutter. Nis Randers kennt ihr schweres Geschick. Er hat ja den wilden Schmerz miterlebt, der mit dem Tode des Gatten, mit dem Tode des Bruders über sie hereinbrach. Er weiß, wie sie in langen Nächten um den verschollenen Uwe seufzte und weinte, und er weiß, daß er — Nis Randers — ihr letzter und einziger Halt ist. Nis Randers liebt seine Mutter, und sie liebt ihren Sohn. Das brauchten sie sich nicht erst zu sagen. Die verschlossene Art des Friesen liebt es nicht, viel Worte zu machen. Aber heute, in der höchsten Not, da bricht diese Liebe der Mutter doch leidenschaftlich hervor aus einem Herzen, das schon so viel erdulden mußte. Mit beiden Händen klammert sie sich an den starken Sohn. Er ist ihr letzter Halt: „Dich will ich behalten!“ Sie fleht, sie bittet, sie warnt, sie befiehlt. Doch Nis Randers kennt nur eins: die Pflicht. Er troht nicht dem Befehl der Mutter; aber er stellt ihr einen andern Befehl entgegen: „Und seine Mutter?“ „Der Mann, der da draußen am Mast hängt, er hat auch eine Mutter. Wenn die jetzt hier wäre oder wenn du seine Mutter wärst — würdest du dann auch so sprechen, wie du eben gesprochen hast?“ Diese Beweisführung versteht auch die Mutter. Nicht mit dem Verstand, mit dem Herzen ergreift sie die Wahrheit dieses Arguments, und ihr Egoismus kriecht verschüchtert und verstummt zurück vor der größeren Denkweise ihres tapferen Sohnes. Sie fühlt, er ist ihr erwachsen, und sie hat kein Recht mehr, ihm zu befehlen.

All diese Kontraste zwischen Natur und Mensch, zwischen Mutter und Sohn müssen schon beim ersten Vortrag der Ballade scharf herausgearbeitet werden, wenn die rechte Wirkung erzielt werden soll.

Der epische Inhalt ist nach dem Vorausgegangenen und an der Hand der Zeichnung leicht zu erfassen: 1. Seesturm — Schiff in Not. 2. Nis Randers und seine Mutter. 3. Die Rettung: Abfahrt — — — Rückkehr: Uwe! Der ethische Gehalt der Ballade bedarf jedoch einer gemeinsamen Erörterung:

Was gefällt uns an diesem Geschehnis? — Es wird nicht schwer fallen, das Eigenartige in dem glücklichen Zufall zu finden, daß Nis Randers den eigenen Bruder rettete. Natürlich ohne es zu wissen oder zu ahnen. Nis Randers fuhr nicht hinaus, um seinen Bruder Uwe zu holen. Für ihn war der Unglückliche, der im Mast hing, ein Mensch wie andere Menschen auch. Aber er mußte ihn holen — aus christlicher Nächstenliebe, aus Pflichtgefühl. Sein

Lotfenamt, seine Pflichttreue forderten das Opfer. Seine altruistische Moral besiegt alle selbstischen Regungen. Und sein Lohn? — Erst draußen, wie er dem Schiffbrüchigen näher tritt, wie er ihn ins Rettungsboot hebt, erkennt er in ihm den verschollenen Bruder Uwe. Hätte er vorher gewußt, daß sein Bruder hilfsbedürftig auf dem Wrack hing, es wäre noch ein neuer, starker Beweggrund dazugekommen; aber anders gehandelt hätte Nis Randers nicht. Wir aber freuen uns, daß ihm auch ein rein persönliches Glück beschert wurde als schönster Lohn für seine uneigennützigte Heldentat.

Und die Mutter? — Sie spielt eine noch eigenartigere Rolle: Sie will den einen Sohn — Nis — abhalten, in den sichern Tod zu jagen und würde, wenn ihr Nis nicht widerstrebt hätte, den andern Sohn — Uwe — dem Verderben anheimgegeben haben. Ihre Bitten verstummen, sobald Nis sie an die Mutter des Schiffbrüchigen erinnert: „Und seine Mutter!“ Sie hat Mitleid mit sich selbst, ohne es zu ahnen. Sie opfert ihr Glück dem Glück der andern und empfängt dafür — gleich Nis — den schönsten persönlichen Lohn. Will der Dichter damit zum Ausdruck bringen, daß ein veredelter Egoismus sein höchstes persönliches Glück in der Beglückung der Mitmenschen findet? Daß Altruismus letzten Endes doch eine feinere Art des Egoismus darstellt? Oder daß altruistische Handlungen gleichzeitig egoistische Triebe zu befriedigen vermögen? — Ob und inwieweit wir derartige Erwägungen anstellen können oder wollen, hängt natürlich ganz vom Entwicklungsstandpunkt der betreffenden Klasse ab, in der die Ballade zur Behandlung kommt.

Die formale Seite der Ballade gibt Anlaß zu verschiedenen Betrachtungen. Wie charakteristisch die impressionistisch gehaltene Eingangstrophe, die Häufung der Substantiva, die abgebrochenen Sätze, das Kurzgefaßte, Gedrängte der ganzen Schilderung zu wirken vermag, das wurde bereits erwähnt. Wie stark diese Wirkung abgeschwächt wurde, wollte man breiter, eingehender berichten, das könnte man leicht veranschaulichen, wenn man das Gedicht „In Sturmes Not“ von Julius Wolff im Anschluß an Otto Ernsts „Nis Randers“ vorlesen würde. Wolff behandelt den gleichen Stoff, dasselbe Geschehnis; nur braucht er 106 Verszeilen statt 36. Von Otto Ernsts Impressionismus ist bei Julius Wolff keine Spur zu finden. Trotzdem der epische Inhalt der gleiche ist, liest sich das Wolffsche Gedicht wie eine gemütliche Prosaerzählung, nicht wie eine spannende Ballade.

Auch Goethes „Johanna Sebus“ könnte vergleichsweise herangezogen werden; denn dort wie hier finden wir das eigenartige Nebeneinander von Natur- und Menschenleben (vgl. „Epische Dichtung“ 1. Bd. S. 190/191). Was jedoch bei Goethe klar auseinandergehalten ist, das finden wir bei Otto Ernst in inniger Verschmelzung.

An der Naturschilderung gefallen uns die prächtigen Bilder, die treffenden Beiwörter: „berstende Nacht“, „in rasender Jagd“, „und brennt der Himmel“, „noch wiegt es die Flut; gleich holt sich's der Abgrund“. Es gefällt uns die Naturmalerei: die Kennzeichnung des Wogenden, des Immerwiedertehrenden: „Boot oben, Boot unten!“ „Wie lange? Wie lange?“ (vgl. 3. Abschn.). Es gefällt uns die Steigerung, die der Dichter in der 9., 10. und 11. Strophe dem Verlauf des Naturgeschehens zu geben weiß. Wie ein Böcklinsches Bild, wie ein

Ausschnitt aus der hellenischen Heroendichtung mutet es an, wenn wir von den Wogen als von den menschenfressenden Rissen hören, von denen eins auf den Nacken des andern springt, schraubend und schäumend. „Wie hechelnde Hast sie zusammenzwingt!“ Wer hört nicht die Onomatopoetik dieser Alliteration? Wer schaut dabei nicht das Zerfetzte, das Zerfaserte ihrer Kämme?

„Drei Wetter zusammen! Nun brennt die Welt!“ — Es ist der Höhepunkt des Naturgeschehens. Eine Steigerung ist kaum mehr möglich. Doch dieser Höhepunkt, der die Katastrophe zu bringen scheint, der sie — bei vernünftiger Überlegung — bringen müßte, er schenkt die glückliche Lösung: „Sie sind es! Sie kommen.“

Das Drama könnte zu Ende sein. Aber es begnügt sich nicht mit solchem Ausgang. Die Kurve der Spannung schwingt neuerdings empor. Wir horchen auf — gleich den Strandbewohnern — „und Auge und Ohr ins Dunkel gespannt“ — auch uns leuchtet sich plötzlich das Dunkel, sobald wir erfahren, daß es Uwe ist, den der tapfere Bruder der geängstigten Mutter zurückbringt.

Auch die Charakterisierung der Menschen, die Otto Ernst in dieser Ballade auftreten läßt, müssen wir als wohl gelungen bezeichnen. Wie Nis Randers, der Held der Dichtung aussah, erfahren wir nur indirekt. „Hohes, hartes Friesengewächs“ werden die Sechs genannt, die mit ihm ins Boot springen. Ähnlich schildert Gustav Frenssen seinen „Jörn Uhl“. Es sind langaufgeschossene, sehnige, knochenstarke Burschen, diese friesischen Schiffer. Auch Eilienrons „Pidder Lüng“ ist einer ihrer Rasse. Und Nis Randers, der Führer der kleinen ausgewählten Lotsengruppe, wird sicher nicht der Kleinste und Schwächste, eher der Größte und Stärkste gewesen sein. Auf jeden Fall war er seelisch der Stärkere, der Überlegene. Er gibt den Anstoß zur Tat. Er bleibt ruhig, besonnen, unentwegt. Und diese Ruhe und Sicherheit, diese Entschlossenheit, die kein Zaudern, keine Furcht kennt, sie wirken ansteckend auf seine Genossen. Dieses todesmutige Pflichtbewußtsein stählt die Kraft der Starken und läßt sie unmöglich Scheinendes vollbringen. Der Mensch kann alles, wenn er will, was er soll.

Nis Randers ist der Mann der Tat, nicht der Mann der Worte. Willensmensch, kein Schönredner. Was liegt nicht alles in der kurzen Frage: „Und seine Mutter?“ Was klärt sich nicht alles in dem Ruf: „Sag' Mutter, 's ist Uwe!“ Glück, Triumph, Liebe, seligste Befriedigung. Bei Julius Wolff legt Harro — der Wolfsschne Nis Randers

„zum Rufe die Hand an den Mund
und schreit mit markerschütterndem Ton:
„Mutter, ich bring' ihn! 's ist Uwe, dein Sohn!“

Bedarf es weiterer Erklärung, um bei solcher Gegenüberstellung zu empfinden, wie dramatisch die Kürze wirkt und daß sich in der Beschränkung der Meister zeigt?

Charakteristisch für den Stil dieser Ballade ist, daß der Dichter uns immer wieder aus unserm abseits liegenden objektiven Zuschauerplatz hebt und zu subjektivem Miterleben zwingt, indem er uns mitten unter die harrenden Strandbewohner stellt.

„Nun muß es zerschmettern! — Nein: es blieb ganz!
 Wie lange? Wie lange?“
 „Was da? — Ein Boot, das landwärts hält —
 sie sind es! Sie kommen!“
 „Still — ruft da nicht einer?“

Wir stehen selbst unter den Hoffenden und Harrenden, unter den Zitternden und Frohlockenden. Das hebt die Gegenwartswirkung und zwingt uns hinein in den wilden Strudel des Geschehens.

Die Ballade ist strophisch gegliedert. Dreizeilig jede Strophe. Die beiden ersten Zeilen vierhebzig, die dritte zweihhebzig. Die dazwischen liegenden schwachbetonten Silben je nach Bedürfnis verschieden. Man vergleiche die 1. Strophe

— — — — —
 — — — — —
 — — — — —
 — — — — —
 — — — — —
 — — — — —
 — — — — —

mit der 3. Strophe:

— — — — —
 — — — — —
 — — — — —
 — — — — —

Der Wut der entfesselten Elemente (— — — — —) stellt der Dichter die Ruhe des entschlossenen Menschen (— — — — —) entgegen, und der Rhythmus malt die „hechelnde Hast“ ebenso sicher wie den Lotsenföhrer, der „ohne Hast“ sein Werk beginnt und zur Durchföhhrung bringt.

Die dreizeiligen Strophen aber erinnern an gewaltige Doppelwogen, die in der Kurzzeile zerbrechen und von ihrem Doppelgipfel herabstürzen in die Tiefe, in den Abgrund. Ist's Zufall oder Absicht, daß in zehn Strophen das Schlußwort den dumpfen Vokal u oder o erhält („Brandung“, „Abgrund“, „holen“, „Mutter“, „Uwe“, „Mutter“, „Ruder“, „Hufen“, „kommen“, „Uwe“) und daß nur zwei Strophen mit hellerklingenden Wörtern („lange“, „schäumen“) endigen? Wie das gewaltige Atemholen eines schwerarbeitenden Menschen, von kurzen Atempausen unterbrochen, durchzieht dieser eigenartige Strophenrhythmus mit seiner reimlosen Kurzzeile das ganze Gedicht und zwingt die wechselnden Versfüße zur Einheit.

Ob der Lehrer diese rhythmische Eigenart der Ballade nur in seinem Vortrag hörbar zur Darstellung bringen will, ob er auch darauf verweisen oder sie zeichnerisch charakterisieren möchte, das wird von seiner eigenen Veranlagung und von der literarischen Schulung seiner Hörer abhängen und muß deshalb seinem pädagogischen Takte überlassen werden.

Gustav Salte: „Die Schnitterin.“

War einst ein Knecht, einer Witwe Sohn,
 der hatte sich schwer vergangen.
 Da sprach der Herr: „Du bekommst deinen
 Lohn,
 morgen muß du hängen.“

Als das seiner Mutter kund getan,
 auf die Erde fiel sie mit Schreien:
 „O, lieber Herr Graf, und hört mich an,
 er ist der letzte von dreien.“

Den ersten schluckte die schwarze See,
 seinen Vater schon mußte sie haben,
 den andern haben in Skönens Schnee
 Eure schwedischen Feinde begraben.

Und laßt Ihr mir den letzten nicht,
 und hat er sich vergangen,
 laßt meines Alters Trost und Licht
 nicht schmähtlich am Galgen hängen!“

Die Sonne hell im Mittag stand,
der Graf saß hoch zu Pferde,
das jammernde Weib hielt sein Gewand
und schrie vor ihm auf der Erde.

Da rief er: „Gut, eh die Sonne geht,
kannst du drei Äcker mir schneiden,
drei Äcker Gerste, dein Sohn besteht,
den Tod soll er nicht leiden.“

So trieb er Spott, hart gelaunt,
und ist seines Wegs geritten.

Am Abend aber, der Strenge staunt,
drei Äcker waren geschnitten.

Was stolz im Halm stand über Tag,
sank hin, er muß es schon glauben,
und dort, was war's, was am Feldrand
lag?

Sein Schimmel stieg mit Schnauben.

Drei Äcker Gerste, ums Abendrot,
lagen in breiten Schwaden,
daneben die Mutter, und die war tot,
so kam der Knecht zu Gnaden.

Die Mutterliebe in ihrer Kraft und Reinheit hat viele Dichter des deutschen Volkes begeistert und zur Gestaltung gedrängt. Was an Lyrik über dieses Thema geschaffen wurde, es würde allein einen dicken Band füllen. Auch der Hamburger Lyriker Gustav Falke hat gleich seinen Landsleuten Eliencron und Otto Ernst eine Anzahl lyrischer Perlen der Mutter gewidmet.

„Was sorgst du noch?“ fragt er in einem dieser lyrischen Gedichte und tröstet sich zum Schluß:

„Sie weiß es doch,
sie hat gar keine Ohren,
ihr geht von deines Herzens Schlag,
obwohl die Lippe schweigen mag,
auch nicht ein leiser Ton verloren.“

In vorstehender Ballade wählt Falke ein anderes Mittel: die epische Darstellung — gleich Gabriel Seidl („Das Erkennen“), gleich Friedrich Halm („Das taube Mütterlein“), gleich Albert Roderich („Die alte Schülerin“) u. a. Die Geschichte spielt sich im Norden ab, in Holstein, in Schleswig oder auf einer der dänischen Inseln; denn der Graf liegt in Fehde mit den Schweden: „In Schonens Schnee“ — im südlichsten Teile Schwedens — wurde der zweite Sohn der Witwe begraben. Um den Besitz Schonens stritten sich Dänen und Schweden Jahrhunderte hindurch, bis es im Westfälischen Frieden dauernd zu Schweden kam. Der Dichter versetzt uns in die Zeit vor dieser Entscheidung. In die Zeit, die den Bauernkriegen vorausging. Noch ist der Graf der Herr über Leben und Tod. Seine Bauern sind ihm leibeigen. Er hängt sie, wenn sie sich vergangen haben, und spielt mit ihnen grausam und launisch wie die Katze mit der gefangenen, halbtoten Maus.

Ist ein tieferes Verständnis des geographischen und kulturgeschichtlichen Stoffes, dem die Handlung entwächst, nötig? — Ich glaube nicht. Wohl mögen dahingzielende Erörterungen und Erläuterungen zur Klärung der Sachlage, der eigenartigen Situation, des Verhältnisses zwischen den auftretenden Personen — Graf und Knecht, Graf und Mutter — beitragen, unbedingt nötig sind sie nicht. Die Ballade kann darum schon auf einer Stufe geboten werden, die für derartige geographische und historische Einstellung gar nicht reif ist, ohne Gefahr zu laufen, im wesentlichen unverstanden zu bleiben.

Der Dichter gibt uns ja selbst einen Wink, daß wir nicht auf den geographischen und geschichtlichen Hintergrund, sondern auf das rein Menschliche den Nachdruck verlegen sollen — gleich ihm. Die vier ersten Strophen erzählen

eines Weibes trauriges Lebensschicksal. Eine Witwe lernen wir kennen. Ihr Mann erkrankte im Meer, auch ihr ältester Sohn fand den Tod in den Wellen. Der zweite Sohn starb als Knecht im Kriegsdienst des Grafen. Nun hat sie nur noch den Jüngsten. Ihr Schicksal gleicht dem der Mutter Nis Randers. Auch den Jüngsten soll sie verlieren. Doch nein, ihr Schicksal ist schlimmer: Ihr jüngster Sohn ist kein freier stolzer Friesenlotse — gleich dem Helden Nis Randers —, ihr jüngster Sohn ist ein leibeigener Knecht des stolzen Grafen und hat sich schwer vergangen. Morgen soll er gehängt werden. Wessen er sich schuldig gemacht hat, wir wissen es nicht. Wir ahnen nur: er, ihres „Alters Trost und Licht“, er hat nichts Schlimmes verbrochen. Dem harten, launischen Grafen mag es schlimm erscheinen, wenn ein Knecht ihm zu trohen wagt, wenn ein Leibeigener, ein armer Bauer, den Befehl des hohen Herrn übertritt; wir fühlen anders. Wir stehen innerlich auf der armen Verurteilten Seite, wir wollen seine Freiheit — um seiner und mehr noch um der Mutter willen.

Und die Mutter? — Ihr ist es etwas Undenkbares, etwas Unglaubliches, den geliebten Sohn, dem ihr ganzes Herz gehört, so schmählich enden zu sehen. Sie fühlt das Unmenschliche, das Ungerechte des harten Urteils nicht nur als Mensch, sie fühlt es vor allem als Mutter. All ihre Lieben sind gestorben im Dienst einer harten Pflicht, doch ehrenvoll und betrauert von allen, die sie kannten. Und ihr Jüngster, ihr Liebling, er soll „schmählich am Galgen hängen“! Nein, das darf, das kann nicht sein. Das muß verhindert werden, koste es, was es wolle!

Kann es verhindert werden? — Erst die 5. Strophe kennzeichnet die schwierige Situation. Auf freiem Felde befinden wir uns. Der finstere Graf hoch zu Roß. Um ihn seine Knechte. Vor ihm der Gefesselte. Und neben dem ungeduldig stampfenden Schimmel das jammernde Weib, das Gnade erfleht für den zum Tode verurteilten Sohn.

Gibt's ein Mittel, das wirkungsvoller wäre als der Hinweis auf das schwere Lebensschicksal dieser Frau? Wir wüßten keines. Auch die arme Witwe weiß nichts Besseres. Sie erinnert den Grafen an Geschehnisse, die ihm bekannt sein mußten. Sie erinnert ihn an das Blutopfer, das ihm bereits einer ihrer Söhne gebracht hat. Sein Herz jedoch bleibt ungerührt.

Der Herr Graf hat seinen schlimmen Tag. Er ist „hart gelaunt“. Dem Gnädigen beliebt es, ungnädig zu sein. Statt ihr die Bitte zu gewähren, treibt er Spott mit der schwerbedrängten Frau. Eine Bedingung stellt er ihr, von der er annehmen muß, daß sie unerfüllt bleibt: Drei Acker soll ihm die alte Frau schneiden, und zwar heute noch, „eh die Sonne geht“. Das würde kein Mann, das würden kaum zwei starke Männer fertig bringen, geschweige denn ein schwaches Weib, denkt der Grausame. Nicht Gnade gewährt er, sondern erneute Qual.

Doch was vermag nicht ein liebendes Mutterherz, wenn es sich um des eigenen Kindes Leben und Ehre handelt! Die Tapfere zaudert keinen Augenblick, die Bedingung zu erfüllen. Sie greift zur Sense und mäht und mäht, Schwaden um Schwaden, Acker um Acker, mit ermattendem Arm, mit feuchten-

der Brust — sie ruht und rastet nicht, sie mäht und mäht vom Morgen bis zum Sonnenuntergang —

„am Abend aber, der Strenge staunt,
drei Äcker waren geschnitten.“

Die Bedingung ist erfüllt. Der Graf muß Wort halten. Der Knecht muß begnadigt werden. Die Mutter hat ihren Sohn gerettet vom Tode und von der Schande.

Doch um welchen Preis? „Was war's, was am Feldrand lag?“ — „Die Mutter, und die war tot!“ Ihre letzte Kraft hatte sie hingegeben, um den Sohn zu erlösen. Zum zweiten Male schenkte sie ihm das Leben, indem sie das eigene dahin gab. Wer erliegt nicht deinem Zauber, große, heilige Mutterliebe!

Und der Graf? — Hat er wohl Ähnliches gefühlt, Ähnliches empfunden wie wir? — „Sein Schimmel stieg mit Schnauben.“ Das unvernünftige Tier hat instinktiv gefühlt, daß Ungewöhnliches sich hier ereignete. Aber der Graf? — „So kam der Knecht zu Gnaden —“ bemerkt der Dichter am Ende der Ballade. Ist's Ironie, ist's grimmer Spott? Ist's beides? — Wir gönnen dem armen Burschen die Gnade; aber wir glauben nicht, daß er sich seiner Begnadigung freuen konnte. Dem gnädigsten Herrn Grafen aber würden wir kaum Gnade gewähren, wenn wir ihm, der sich unter allen, die uns in der Ballade entgegentraten, am härtesten vergangen hatte, sein Recht sprechen müßten.

Das Gedicht endet tragisch. Es bedrückt uns, daß der Mörder straflos ausgehen soll. Die Begnadigung des Knechts bietet keinen Ersatz dafür. Und doch wirkt die Ballade zugleich erhebend; denn die Heldin des Gedichts, die wackere Mutter, ist zugleich die Siegerin. Trotz ihres leiblichen Untergangs. Gesiegt hat die Mutterliebe, und der harte, launische Graf ist der Besiegte.

Mutter und Graf — sie sind die beiden Gegenspieler. Der Sohn oder der Knecht, um den sich eigentlich alles dreht, er ist doch nur Nebenfigur. Er wird vom Dichter auch dementsprechend behandelt. Wir erfahren nicht einmal, wessen er sich schuldig gemacht hatte, um so hart bestraft zu werden. Wie in der Ballade „Mis Randers“ von Otto Ernst, so gefällt uns auch hier die gedrängte Kürze und Treffsicherheit des Ausdrucks. Einen harten, launischen Grafen, der grausam gegen seine leibeigenen Bauern ist, schildert z. B. auch Bürger in seiner Ballade „Der wilde Jäger“ (vgl. „Die epische Dichtung“ 1. Bd. S. 136 ff.). In welcher Ausführlichkeit aber wird der „Wütich teuflischer Natur“ dort geschildert, und wie knapp ist die Kennzeichnung dagegen hier gehalten! Nur kurze, einfache, schlichte Sätze, selten mehr als eine Verszeile beanspruchend! Wie schlicht und einfach ist die Schilderung der Heldentat; zwei Verszeilen müssen genügen. Wie kurz der Schluß; ein Satz — „so kam der Knecht zu Gnaden“ — kein Wort mehr; doch was liegt unausgesprochen nicht alles gerade in diesem Satz! In ihm ballt sich nochmals zusammen, was der neuzeitlich fühlende Dichter jener mittelalterlichen Zeit und ihrer herrschenden Kaste an Froll und Verachtung entgegenbringt.

Die Ballade ist strophisch gegliedert. Neun Strophen insgesamt. Die eigentliche „Einleitungstrophe“ steht — eigentümlicher Weise — in der Mitte des Gedichts. Die vier ersten Strophen schildern das bisherige Lebensschicksal der

Mutter; die vier letzten Strophen erzählen den Verlauf des kritischen Tages. Die dazwischen gestellte Strophe gibt die Situation, deren Beschreibung ein anderer Dichter wahrscheinlich schon in der Einleitungsstrophe erledigt hätte. Das Ungewohnte gefällt uns. Wir werden gleich mitten in die eigentliche innere Handlung gestellt. Nicht die Angst des Knechtes, die Liebe und die Angst der Mutter werden uns vor die Seele geführt. Sie als die eigentliche Heldin gewinnt sofort unser unmittelbares Interesse.

Die vierzeiligen Strophen sind in der Hauptsache gleichmäßig gebaut: die 1. und 3. Zeile weisen vier, die 2. und 4. Zeile drei Hebungen auf. Die Zahl der Hebungen wechselt. Sie erfahren eine Mehrung, wenn die aufgeregt jammernde Mutter, eine Minderung, wenn der kalte Graf zu Worte kommt. Eine einzige Zeile beginnt mit einer schweren Zeile: „Morgen mußt du hängen!“ — die schicksalsschwerste Zeile des Gedichts. Ein einziges Mal stehen zwei schwere Silben unvermittelt nebeneinander: „So trieb er Spott, hart gelaunt.“ Könnte des Grafen Härte kürzer, wortloser und doch zugleich nachdrücklicher gekennzeichnet werden? Nur ein Meister vermag in solcher Art zu sagen, was in seinem Fühlen nach Ausdruck ringt.

Serdinand Avenarius: „Theodor.“

Dem lauten Tag entflohen, kramt ich stumm
in alten Sächern ordnend heut herum
und führt ein wenig auch den Sinn spazieren
in Kinderzeug, Andenken und Papieren,
wie man ein Weilchen sie zu wahren liebt,
bis man zum Schluß sie doch dem Feuer gibt.
Froh war ich schließlich, daß ich bald zu Ende,
da fiel ein Büchlein noch mir in die Hände,
in dem von einer saubern Knabenhand
„Erinnerung an Theodor Fischer“ stand
und ein paar Worte, wie an Festestagen
sie zu Geschenkten Kinder eben sagen.

Da wuchs aus einem fernen, fernen Grabe
langsam vor meinem Blick herauf ein Knabe.

Er war einst seltsam bei uns eingeführt:
Beim Balgen hatt' ich ihm den Rock zerschliffen,
den bracht er nun, so wie er war, zerrissen —
von seiner Kinderscham hatt' ungerührt
die Mutter ihn zur meinen hergeschickt,
Ersatz zu fordern. Kaum ins Aug' geblickt
hatt' ihm die meine, wie er dunkelrot
verlegen stotternd ihr das Röckchen bot,
so hatte sie den Jungen auch schon lieb.
„Bleib heut zum Abend bei uns!“ — Und er blieb.
„Komm wieder, wenn du nichts zu schaffen hast!“ —
Er kam und ward uns bald solch lieber Gast,
daß abends, wenn die sechste Stunde schlug,
schon alt und jung nach unserm Freundlein frug.
Dann ging's zum Essen, — heisa, wie's ihm schmeckte!
Doch nascht' er nicht, und stets nur schüchtern nippen
sah ich am Weine seine frischen Lippen,
indes die Hand sich oft zum Brote streckte,

wenn ich zum Braten schielte. War zu dünn
die Butter auf dem Brot mir, — er nahm's hin;
war mir zu Wunsch ein Heringsstück nicht ganz, —
er lacht mich aus und aß vergnügt vom Schwanz,
und wollt auch sonst mir dies und das nicht passen
und konnt ich meine Kinderein nicht lassen:
mitunter ernst, weit öfter doch im Scherz
sprach er mir zu, doch immer grad ins Herz,
bis mich die Sache schließlich anders grämte
und ich dahinter kam, daß ich mich schämte.

So, wenn behaglich sich am Tischesrand
zum Plaudern groß und klein zusammenfand,
der Lampe mildes Licht darüber blickte,
und kindlich, schelmisch, rot und kerngesund
von drüben uns mit seinem feinen Rund
sein lieb Gesicht aus vollen Loden nickte, —
uns mutet's an, als ob unmöglich wär
jedweder Unfried, saß am Tisch auch er, —
noch wärmer schien der kleinen Lampe Schimmer,
noch wohnlicher das traute alte Zimmer.
So glich er einem jener guten Holden,
die nach der Alten freundlichem Bericht
dem, den sie lieben, Herd und Haus vergolden,
und lächelnd sah der Vater ins Gesicht
der Mutter, die sein Walten recht erkannte,
wenn sie ihn wohl den kleinen Hausalb nannte.

Und das noch weiß von dir ich, Theodor:
Du logst nicht. Kam's nach unsern wilden Streichen
mitunter mir doch gar zu rätlich vor,
beim Referat ein bißchen abzuschießen —
du bleibst, und traf's dich noch so bitterlich,
stets kerzengrade, stramm und ritterlich,
du warfst, mocht's klug nun oder unklug sein,
dein ganzes Menschlein in dein Wort hinein.

Nur einmal logst du doch.

Zu Neujahr war's.

Die Welt lag rings in weißer Eisespracht,
da feierten mit lust'ger Schneeballschlacht
wir Jungen das Geburtstagsfest des Jahrs.
Auf einer Burg von hartgefrorenem Sand
hielt ich und du dem Feindesdrängen stand.
Da, in der Hitze, warf ein roher Tropf
ein Eisstück dir hinten an den Kopf.
Ich achtet's kaum, und wacker warf ich zu,
nach einem Weilschen aber rauntest du
mir leis ins Ohr: „Hör du, ich will nach Haus,
mir wird so schwindlig, — halt nur tapfer aus!“
Du gingst. Ich kämpft ein halbes Stündchen fort,
doch endlich litt's auch mich nicht länger dort,
auch ich ging weg. Ich klopfte bei dir an.
Du lagst im Bett, als ich ins Zimmer guckte!
Die Eltern standen um den Arzt, — der zuckte
die Achseln: „Glaubt, er hat gelogen, Mann.
Kein Zufall war's, das hat ein Burisch getan —“
Da sahst du mich. Du gabst mir rasch die Hand,

hagst dann dich heimlich winkend zu mir vor
 (so blinzelnd sah ich oft dein Auge schaun,
 Knabengeheimnisse mir zu vertraun)
 und bittend flüstertest du mir ins Ohr,
 daß keiner rings es hörte: „Ferdinand,
 sag nicht, wer's war!“

Und ruhig schließt du ein,
 auf ewig ein . . .
 Mein kleiner Freund, er ruht nun dreißig Jahr,
 und heut erst fühl' ich ganz, wie schön er war!

Auch ein Heldengedicht, wenn auch durchaus anderer Art wie die eben besprochenen. Ferdinand Avenarius, der bekannte Herausgeber des „Kunstwarts“, berichtet uns von einem Spielkameraden der ferneren Knabenzeit, von Theodor Fischer, dem armen Nachbarsjungen. Ein Büchlein fällt dem Dichter in die Hand, ein Büchlein, das die Aufschrift trägt: „Erinnerung an Theodor Fischer.“ Beim Anblick der Schrift taucht die Gestalt des leider so früh verstorbenen Gespielen vor dem geistigen Auge des reifen Mannes auf, und nun erst — beim Erinnern an des Kameraden Wesen und Tat — vermag der Dichter ganz zu ermessen, „wie schön er war“ in seiner feinen Art, in seinem schlichten Heldentum.

Der schlichten Art des Helden entspricht die schlichte Form der poetischen Erzählung. Trotz des jambischen Fünfstakts, trotz des Paarreims lieft sich das Gedicht wie gereimte Prosa. In breiter, eingehender Schilderung — ohne Rhythmenschwung und -wechsel, ohne Lautmalerei und andere technische Kunstmittel — wird uns das Lebensschicksal des kleinen Helden vorgeführt. Inhalt und Form verschmelzen zur organischen Einheit.

Nach der stimmungsvollen Einleitung, die lyrischen Charakter trägt, bringt der Dichter den epischen Teil. In drei Abschnitten wird er uns erzählt: 1. Wie die Jugendfreundschaft zustande kam. 2. Wie lieb und gut der kleine Kamerad war: als Hausgenosse wie als Edelmannsch. 3. Wie der kleine Held sich bewährte.

Endlich der Schluß. Zwei Zeilen nur. Schlicht und einfach und doch vollgefüllt von starker, tiefgehender Stimmung. Zugleich die ganze Erzählung im Verein mit der Einleitung wirkungsvoll umrahmend zur abgeschlossenen Dichtung.

Der Stoff vermag unsere Jugend zu packen. Es ist ja ein Stück aus ihrem eigenen Erleben. Ähnliches begegnet jedem deutschen Knaben, wenn auch Edelnaturen — wie dieser Theodor Fischer — selten zu finden sind. Gerade darum bieten wir das Gedicht mit Vorliebe unseren Jungen. Das ideale Beispiel wirkt veredelnd auch auf ihre Alltagsknabenseelen.

Den kleinen Theodor muß jeder lieb gewinnen, der ihm näher tritt. Wie ihn des Dichters Mutter lieb gewann, als er mit dem zerrissenen Rock zu ihr kam und einen anderen dafür verlangte. In der Großstadt, in Berlin, wo Avenarius die ersten Knabenjahre verbrachte, trug sich die Geschichte zu.

In seiner Autobiographie berichtet er von jener Zeit — in ähnlicher Art, wie hier in seinem Gedichte „Theodor“: „Meine frühe Jugend war an Eindrücken überreich; denn das bunte Erleben eines Großstadtkindes in der erregten Zeit der drei letzten Kriege wurde auch wieder von Idyllen durchsponnen — von Spielen, wie

die von uns Jungens kreuz und quer durch den Tiergarten, denen gelegentlich auch Bismarck oder der Kronprinz zusah, und von Sommerreisen, von denen ich immer mit höchst trübseligen Empfindungen ins Mauerreich zurückkehrte. Viel Gutes von mir selbst als Knaben ist nicht zu sagen. Ich war frühreif und nerventrank, log, naschte, arbeitete zum mindesten die Schularbeiten nicht gern, zeichnete mit einem von der Liebe der Meinen weit überschätzten schwachen Talente, vertiefte mich aber in Bücher, die ich höchstens in kleinen Stücken verstehen konnte, vor allem in den „Saut“.

Bei einem dieser Kriegsspiele im Berliner Tiergarten mag der kleine Ferdinand den armen Nachbarsjungen Theodor kennen gelernt haben. Die beiden Krieger kamen ins Handgemenge, und der sadenscheinige Roß des einen Kämpfers ging in Feszen. Eine geplagte Arbeiterfrau hat wenig Sinn für die Poesie solcher Kampfspiele. Sie sieht nur den zerrissenen Roß, und ihre Not; ihr Geldmangel zwingt sie zu dem rücksichtslosen Befehl: „Marsch, hinüber zur Frau Avenarius! Die hat mehr Geld als unsereins! Die soll dir einen neuen Roß kaufen!“

Der arme Junge muß folgen. Er schämt sich, zu den vornehmen Leuten im Vorderhaus zu gehen; er schämt sich doppelt, einen Roß von ihnen zu fordern. Er weiß ja, sein Gegner Ferdinand trägt nicht allein die Schuld an dem Riß. Sie haben ja beide in ehrlichem Knabentkampf das Unheil angerichtet. Doch er bezwingt sich — um der Mutter willen — und geht hinüber ins vornehme Haus und richtet dort seinen Auftrag aus.

Die Art aber, wie er die Forderung oder die Bitte stellt, die gewinnt ihm sofort das Herz der feinfühligen Frau. Er wird als willkommener Hausgenosse aufgenommen und nicht nur für den einen Abend, sondern auch für die folgenden. Er wird ein lieber, alltäglicher Gast im Hause Avenarius.

Warum — das erzählt uns der Dichter in der folgenden Charakterschilderung. Es ist ein Stück feinsinniger Kinderpsychologie, mit Dichteraugen geschaut. Die Individualität des kleinen Theodor tritt uns klar und deutlich entgegen. Wir sehen ihn körperhaft vor uns: sein lieb Gesicht, rot und kerngesund, sein schelmisches Lächeln auf den frischen Lippen, Stirn und Schläfen von vollen Locken umringelt — ein wohlthuender Gegensatz zu dem erwähnten, nervösen, frühreifen Ferdinand.

Mehr noch als dieses Äußere aber nehmen uns die seelischen Eigenschaften für den kleinen Theodor ein. Sein Zartgefühl, seine stolze Scham lernten wir bereits bei der ersten Begegnung kennen. Nun im täglichen Verkehr erweist er sich — abermals im Gegensatz zu dem Söhnchen des vornehmeren Hauses — als der Genügsame, als der Bescheidene, als der immer Heitere, vor allem als der sittlich Überlegene. Er wird zum Erzieher des Kameraden, zum Hausalben, zum Glückbringer der ganzen Familie.

Und doch ist er ein echter deutscher Junge, kein Feigling, kein Duckmäuser, sondern ein kleiner Ritter ohne Furcht und Tadel, ehrlich und offen, treu und wahr — ein männlicher Charakter trotz der Jugend, frühreif im besten Sinne des Wortes:

„Du warfst, mocht's klug nun oder unklug sein,
dein ganzes Menschlein in dein Wort hinein.“

Für die Tat, von der uns der Dichter erzählen will, ist all dies nur Vor-

bereitung, Einleitung, Einstimmung. Nun erst, nachdem wir den wackeren Jungen, der nie log, der immer offen und ehrlich die Wahrheit sagte, kennen lernten, nun erst werden wir erfassen können, wenn wir erfahren, daß er einmal doch gelogen hat.

Einmal nur! — Ist er sich selber untreu geworden? Ist er sich trotzdem treu geblieben? Aus welchen Motiven hat er gelogen? Aus Angst, aus Gewinnsucht oder aus Kameradschaftlichkeit, aus Edelmut? — Nach all dem Gehörten sind wir von vornherein davon überzeugt, daß kein unedler Beweggrund diese Lüge hervorrief. Wir ahnen, daß selbst diese Lüge eine neue Gloriole ums Haupt unseres wackeren Kameraden weben wird. Und wir behalten recht mit unserer Ahnung.

Um dieser letzten Heldentat willen hat Ferdinand Avenarius die Knabengeschichte erzählt. Wir schauen die beiden Freunde als Besatzung der Sandburg, wie sie tapfer kämpfend der andringenden Übermacht standhalten. Von allen Seiten rücken die Stürmer an, und ein Eisstück trifft den kleinen Theodor von rückwärts an den Kopf. Der Wurf ist tödlich, und der Verletzte fühlt seine Kampfunfähigkeit. Er muntert den Kameraden zum tapfern Ausharren an — auch dies ist bezeichnend für seine junge Heldenseele — und wankt heimwärts. Eine halbe Stunde später trifft Ferdinand den verwundeten Freund auf dem Sterbebett.

Den Eltern und dem Arzt hat der Kranke nicht die eigentliche Ursache seiner Verwundung gesagt. Er wollte den Kriegskameraden nicht verraten. Dieselbe Scheu, die ihm einst die Schamröte in die Wangen trieb, als er den zerrissenen Rock überreichte, dieselbe Scheu hielt ihn heute ab, einen Spielgenossen zu beschuldigen. Darum verschwieg er, was ihm begegnete; darum „log“ er; darum forderte er auch mit letzter Kraft den treuen Kameraden auf, die Tat zu verhehlen.

Keiner unserer Jungen wird Theodor Fischer um dieser heroischen Lüge willen verurteilen.

Alle werden ihn bewundern ob seines Heldentums und sich am Ende fragen: „Wer unter uns hätte ähnlich, wer hätte anders gehandelt?“ Alle werden — gleich dem Dichter — fühlend erschauen, wie edel und gut, wie „schön“ der kleine Junge mit der ritterlichen Heldenseele war, und werden es beklagen, daß er auf so tragische Weise enden mußte. Was wohl für ein Mann aus ihm geworden wäre?

Wer mit derartigen Apperzeptionshilfen arbeitet, wer sich an den Erfahrungskreis seiner Klasse wendet, sei es bei Einstimmung des Gedichts, sei es bei pädagogischer Auswertung des Gebotenen, der darf mit Sicherheit erwarten, daß die Schüler von allem Anfang an innerlich stark beteiligt sind. Haben auch nicht alle einen Idealfreund wie den kleinen Theodor, so kennen doch alle Knabenaturen wie den kleinen Ferdinand. Ja, man darf annehmen, daß die gesunde Realistik, die Avenarius bei Kennzeichnung des eigenen Ichs, die Ehrlichkeit und Offenheit, wie sie uns aus diesem Bekenntnis entgegentritt, nicht minder für ihn einnehmen wie für seinen Freund Theodor. „Sage mir, mit wem du umgehst, und ich sage dir, wer du bist!“ Das trifft auch für unsern Fall zu. Ferdinand ist zwar Kontrastfigur und doch — trotz seiner

jugendlichen Schwächen — eine durchaus sympathische Erscheinung. Ein echter Junge. Das beweisen seine Knabenkriege. Ein kleiner Egoist, wie die meisten Kinder: Er will vom Braten. Er will das dickste Butterbrot, das schönste Heringsstück. Aber er gönnt doch neidlos dem armen Jungen vom Hinterhaus einen Platz am Familientisch. Er hat ihn am Ende recht ins Herz geschlossen. Er hält treu bei ihm aus, und sein erster Gang nach beendigter Schneeballschlacht führt ihn an das Bett des kranken Freundes. Der sittlich hochstehende Theodor wird sein Führer und Lehrer, an dessen Größe er den eigenen Minderwert mißt. Und die letzte Bitte, die ihm der sterbende Kamerad zuflüstert, die erfüllt er, indem er das dunkle Geheimnis wahrtr. Bei aller Verschiedenheit, sie waren doch einander wert, die beiden Spielgenossen. Wie sehr Ferdinand des Freundes Wert und Bedeutung zu würdigen wußte, das beweist ja unser Gedicht, das er dreißig Jahre später — als reifer Mann, als berühmter deutscher Dichter — seinem lieben Theodor gewidmet hat.

Ein paar Fragen könnten am Schluß der Behandlung aufgeworfen werden: das Problem der Lüge: „Glaubt, er hat gelogen, Mann?“ spricht der Arzt zum Vater Theodors. Darf man lügen? „Du sollst nicht lügen!“ lehrt das uralte Gebot. War Lüge in solchem Falle Sünde? Sünde ist häßlich. Gibt es Lügen, die uns edel, heldenhaft, Lügen, die uns „schön“ erscheinen? — Zum zweiten das Problem des Heldentums: Bereits bekannte Beispiele könnten herangezogen werden. Denken wir — da es hier naheliegend erscheint — an die drei vorausgehenden Balladen:

Pidder Lüng hat für die Freiheit seiner Sippe den Tod erlitten; Nis Randers hat aus Pflichtbewußtsein die kühne Tat vollbracht; Salkes „Schmitterin“ hat aus Mutterliebe das Leben geopfert; Theodor Fischer ist gefallen in lustiger Knabenschlacht; doch sein ganzes Streben ging darauf aus, den Täter, den Mörder, vor der Strafe zu retten. Um dieser Liebe — zum Spielgegner — bezwang er sich und log. Er, der immer die lauterste Wahrheit gewesen! Wer ist der größte Held von all den Helden, die wir nannten? Wer ist der christlichste?

„Vater, verzeih ihnen! Sie wissen nicht, was sie tun!“ betete der Heiland am Kreuze.

„Ferdinand, sag nicht, wer's war!“ —

„Und ruhig schließt du ein,
auf ewig ein . . .“

B. Politisch-historische Balladen.

Zwei Gruppen der historischen Balladen sind in diesem Buche auseinandergelassen: die politisch-historische und die kulturhistorische. Als politisch-historisch mögen jene Gedichte gelten, die bestimmte historisch verbürgte Persönlichkeiten oder Ereignisse zum Stoff der dichterischen Gestaltung wählen, während die kulturhistorische Ballade sich die Aufgabe stellt, den Zeitgeist, die geschichtlichen Zustände und Verhältnisse bestimmter Epochen, die Kulturhöhe einer bestimmten Zeit an einem keineswegs historisch verbürgten Geschehnis zu veranschaulichen. Eine strenge Scheidung ist freilich nur in der Theorie möglich; denn die Grenzen sind fließend; im allgemeinen aber kann man doch die einzelne Dichtung mit ziemlicher Sicherheit dieser oder jener Gruppe zuweisen.

Die politisch-historische Ballade ist keinesfalls neueren Datums. Das historische Volkslied — ich erinnere an „Prinz Eugen, der edle Ritter“ (zweiter Teil der

„Epiſchen Dichtung“) — zeigt bereits die genannten Merkmale: eine geſchichtlich verbürgte Perſönlichkeit, in ihrem Charakter ſcharf umriſſen, ſteht im Mittelpunkt der Darſtellung. Ähnliches finden wir in den Balladen Uhlands: „Taillefer“, „Klein Roland“, „König Karls Meerfahrt“, in Heines „Belſazar“, in Platens „Grab im Buſento“, in Droſte-Hülshoffs „Kurt von Spiegel“, in Fontanes Hohenzollernballaden.

Während die Expreſſionisten der Gegenwart danach ſtreben, das Ich, die Perſönlichkeit aufzulöſen und nur noch Menſchen, Typen, Mitglieder der Menſchheit zu kennzeichnen, ſtrebten die Naturaliſten nach psychologiſcher Vertiefung und Individualisierung ihrer Helden. Man könnte die politiſch-hiſtoriſchen Balladen dieſer Epoche geradezu als psychologiſche Balladen bezeichnen. Nur die Wahl eines beſtimmten, geſchichtlich verbürgten Stoffes ſcheint ſie von der psychologiſchen Ballade im engeren Sinne zu unterſcheiden.

Politiſch-hiſtoriſche Balladen ſind keine Quellen für den Geſchichtsunterricht. Das innere Leben der Dichtung, die Psyche des Helden, iſt der Dichterphantasie entſprungen. Das gilt von Mündchhausens „Trommel des Ziska“ (ſiehe erſter Teil der „Epiſchen Dichtung“ S. 197) ebenſo wie von den Helden der Strauß und Torney in „Des Braunschweigers Ende“. Mit Abſicht wählte ich zwei Gedichte aus, die den gleichen Stoff geſtalteten — Dehmels „Anno Domini 1812“ und Schülers „Napoleons Rückzug aus Rußland“ — um daran erkennen zu laſſen, wie verſchieden dieſelbe hiſtoriſche Perſönlichkeit von zwei verſchiedenen Dichtern aufgefaßt und dargeſtellt wird.

Mit dieſer Taſache muß der vermittelnde Lehrer rechnen. Er muß ein Organ für das haben, was der Dichter mit ſeiner Ballade ſagen wollte. Er darf den Gehalt der Dichtung nicht fälfchen, indem er ihn hiſtoriſcher ungedeutet ſucht. Es wäre eine Verjündigung an der dichterischen Wahrheit, wollte man ſie mit der geſchichtlichen in Abereinſtimmung bringen. Auch die hiſtoriſch-politiſche Ballade iſt in erſter Linie Dichtung und erſt in zweiter Geſchichte. Wenn der extreme Expreſſionismus von heute die politiſche Dichtung als die Dichtung überhaupt gelten laſſen möchte und den revoltierenden politiſchen Geiſt, das ewig Aufrühreriſche, das Aktiviſtiſche, das Bolſchewiſtiſche geradezu als künſtleriſchen oder dichterischen Geiſt proklamiert, ſo kennzeichnet er ſich in dieſer Einſeitigkeit als eine Verirrung und als einen künſtleriſchen Rückſchritt gegenüber jener Zeit, da der Dichter auf einer „höheren Sinne“ als jener der Partei ſtand.

Lulu von Strauß und Torney: „Des Braunschweigers Ende.“

Auf des Braunschweigers eherner Stirne
ſchwoh
das trozige Blut der Adern,
er ballte die Fauſt in ſchwerem Groll
nach den trozigen Mauerquadern.

„Meine eiſerne Gred ſpricht taubem Ohr,
keine Breſche in Wall und Türmen!
Und öffnet Leerort nicht heut ſein Tor,
bei Gott, ſo will ich es ſtürmen!“

Sprach Hans vom Velde: „Der Graben iſt
weit,
der Tod hält Wacht auf den Mauern.“
„Und wäre der Graben zehn Klafter breit,
ſo füllen wir ihn mit Bauern!“

Und bauen für meinen Herzogsſtolz
die Brücke zudender Glieder, —
unedles Blut und Erlenholz
wächſt alle Tage wieder!“

Herr Heinrich lachte mit hartem Klang
und ſchritt vorüber den Wachen.
Es ſprigte von ſeinem wuchtigen Gang
der Schlamm der Pfützen und Lachen.

Rolf Tyle lehnte, des Herzogs Mann,
am Rad der eiſernen Gredel, —
jäh fing das Blut ihm zu ſieden an
in dem trozigen Bauernſchädel.

„Herr Herzog, ſind Euch die Bauern gut
zur Brücke über den Graben, —
bei Gott die Brücke ſoll edel Blut
zum Mörtel der Steine haben!“

Nun ſoll Euch, Herre, den Herzogsſtolz
geſegnen Teufel und Hölle!“
Im Köcher klirrte der eiſerne Balg,
die Armbruſt hob der Geſelle —

Ein röchelnder Fluß. Ein ſchwerer Fall
der ſtahlumpanzerten Glieder.
Vor Leerorts unbezwungenem Wall
ſchoß ein flammender Stern hernieder.

Ein historisches Ereignis bildet den Hintergrund. Der Mensch, dessen tragisches Ende die Dichterin schildert, hat wirklich gelebt. Heinrich I., der Ältere oder der Quade genannt, trat 1492 die Regierung von Braunschweig-Wolfenbüttel an. Er war ein kriegerisch gesinnter Herr. Außer mannigfachen Händeln mit der Stadt Braunschweig führte er auch Fehde mit Ostfrieslands größtem Fürsten, mit Edgard IV. Um den Besitz Blutjading ging es. Im Jahre 1514 rückte der Braunschweiger vor Edgards Feste Leerort, um sie zu stürmen.

Auch dieser Ort und die geschilderte Belagerung sind der Wirklichkeit entnommen. Heute ist Leerort nur noch ein Dorf an der Mündung der Leda in die Ems, überflügelt von der Stadt Leer, die flußaufwärts, 1 km von der Ems entfernt, in höherer Lage am Rande der Marsch zu finden ist. Eine einfache Saustizze könnte mit der Darstellung von Dollart, Ems und Leda, Leer und Leerort auch die geographische Lage rasch vorstellbar machen.

Für das Verständnis der Dichtung genügen diese Angaben. Verlauf und Erfolg jener Fehde brauchen uns nicht weiter zu kümmern. Für die Dichterin wie für uns handelt es sich weniger um die historisch ausführliche Beschreibung jenes Kriegszugs als vielmehr um die klare, scharfumrissene Zeichnung der beiden Charaktere: Herr und Knecht, Fürst und Leibeigener, Ritter und Bauer.

Die beiden Gegenspieler, der eiserne Herzog Heinrich I. von Braunschweig und der Bauer Rolf Tyle, sie werden herausgehoben als Typen jener Zeit, als Vertreter eigenartigen Fühlens und Denkens, als Repräsentanten zeitgemäßer Lebensanschauungen.

Der Herzog, gewohnt, daß sich alles seinem Willen beugt, herrisch, gewaltsam, von starkem Selbstbewußtsein, hart, ehern; brutal und rücksichtslos, wo sich seinem Herrenwillen ein Hindernis entgegenstellt: er kann es nicht ertragen, daß Leerort, die feindliche Feste, ihm mondelang zu trohen wagt. Der Widerstand muß gebrochen werden. Des Braunschweigers Geduld ist am Ende. Das zornige Blut schwillt ihm die Adern der ehernen Stirne.

Seine eiserne Gred, der neumodische Mauerbrecher, von dem man sich so viel erhoffte, „spricht taubem Ohr“. Die schweren Kugeln prallen machtlos ab an Leerorts Wällen und Türmen.

Des Herzogs Feldhauptmann Hans von Velde, der kriegsfundige Niederländer, weiß wohl die Ursache der vergeblichen Bemühungen. Das Geschütz steht den Mauern zu fern. Der Graben ist zu breit. Wer sich näher heranwagt, der muß es mit dem Leben büßen; denn die Besatzung ist Tag und Nacht auf ihrem Posten. „Der Tod hält Wacht auf den Mauern.“

Der eiserne Herzog schlägt alle Bedenken in den Wind:

„Und wäre der Graben zehn Klafter breit,
so füllen wir ihn mit Bauern.“

Mit seinen eigenen Leuten will er den Graben füllen, mit den Leibern der beim Sturm Fallenden. Was liegt ihm, dem hohen Herrn, an dem Wohl und Wehe seiner leibeigenen Knechte! Mögen sie zu Hunderten oder zu Tausenden verbluten, erstickt und zertreten werden, was liegt daran! Es sind ja nur Bauern, Ungezieser, das zum Vertilgen geboren ist, Unkraut, das sich nicht ausrotten läßt.

„Unedles Blut und Erlensholz
wächst alle Tage wieder!“

So ein Bauernlummel muß froh sein und es sich zur höchsten Ehre anrechnen, wenn er sein erbärmliches Leben für den edelgeborenen Herzog opfern darf. Dann hat sein Dasein wenigstens einen Zweck gehabt. Ohne diesen Ausgang wäre es nichtig und nutzlos gewesen. So ein Bauer ist nicht höher einzuschätzen wie ein Stein, wie ein Sack voll Erde, wie ein Baumstamm, den man in den Seltungsgraben wirft, um über diese Brücke hinüberzugelangen zu den Mauern Leerorts.

Ein roher, viehischer, unmenschlicher Gedanke! Unverständlich für das soziale Empfinden unserer Tage. Oder gab es auch in den Kriegen der letzten hundert Jahre Heerführer, die in ihren Soldaten nicht mehr Menschen, sondern nur noch Kanonenfutter und Material für ihre eigenen ehrfüchtigen Pläne sahen?

Die Dichterin hat den brutalen, hochadeligen Rohling auch äußerlich entsprechend gezeichnet. Wir sehen ihn, den Erzgepanzerten, hohnlachend an den Wachen vorüberstreiten, unbekümmert darum, wie der „gemeine“ Mann, der leibeigene Bauer, seine lieblose Äußerung und seinen grausamen Hohn aufnimmt.

„Es spritzte von seinem wuchtigen Gang
der Schlamm der Pfützen und Lachen.“

Wie durch den Schützengraben sein gepanzerter Fuß, so stapft seine Rücksichtslosigkeit auch durch die Welt des Ethischen, und der Schlamm des Unmoralischen spritzt aus ihren Pfützen und Lachen.

Aber der stolze Herzog täuscht sich, wenn er glaubt, seine Bauern seien nur seelenloses Rohmaterial für seinen „Herzogsstolz“. Er täuscht sich über die menschliche Qualität seiner Leibeigenen auch in dieser Hinsicht. Einer von denen, die am nächsten Tag mitstürmen und in den Seltungsgraben geworfen werden sollen, hört des Herrn herzlose Worte. Er weiß, der Herzog Heinrich der Quade ist der Mann, derartige Absichten auszuführen. Er kennt den rohen Gewaltmenschen zur Genüge. Aber er, Rolf Tyle, der leibeigene Bauer, hat nicht den Ehrgeiz, sich für das adelige Ungeheuer zu opfern. Er verspürt nicht die mindeste Lust, sich, seine zuackenden Glieder, als Brücke für seines Herzogs Kriegsruhm verwenden zu lassen.

„Am Rad der eisernen Gredel“ lehnt er, der Kanonier oder Artillerist aus dem Jahrhundert vor dem Dreißigjährigen Krieg. An sozialem Empfinden aber ist Rolf Tyle bereits über seine Zeit hinausgewachsen. Es fehlt ihm der unbegrenzte Respekt vor dem Fürsten. Er ist seinem Herzog in gewisser Hinsicht sogar blutsverwandt. Auch ihm fängt jäh das Blut an zu sieden „in dem trotzigem Bauernschädel“.

Er erkennt plötzlich: Mein Todfeind und der Todfeind meiner Brüder und Schicksalsgenossen, er trotzt nicht drüben hinter Leerorts unbezwungenen Wällen, mein schlimmster Todfeind, er schreitet eben an mir vorüber, eisengepanzert, herzlos, mit der Absicht, uns morgen alle zu verderben. Und ein Gedanke blitzt in ihm auf und drängt zu rascher Tat: Das muß verhütet werden, was du mit uns vorhast, Unmensch!“

Rolf Tyle ist rasch im Erfassen und rasch im Handeln. Sogar sein bild-

haftes Denken stellt sich blitzschnell ein und vollendet des Herzogs rohen Vergleich:

„Bei Gott, die Brücke soll edel Blut
zum Mörtel der Steine haben!“

und plötzlich wild und jäh — gleich seinem Herrn —:

„Nun soll Euch, Herre, den Herzogsstolz
gesegnen Teufel und Hölle!“

Der Augenblick ist günstig. Er darf nicht ungenützt verstreichen. Rolf Tyle reißt den ehernen Bolzen aus dem Köcher, spannt die Armbrust, zielt und drückt ab. Mit einem Gluck stürzt der Stahlumpanzerte nieder. Vom Himmel schießt ein flammender Stern herab. Der Graben vor Leerorts Wall wird morgen nicht mit Bauernleibern angefüllt werden. Das hat Rolf Tyles Schuß verhütet. Das adelige Untier wird keine Bauern mehr verschlingen.

Wer ist im Recht von beiden? Der Herzog oder der Bauer? Streng genommen: keiner von beiden. Unrecht erzeugt Unrecht. Gewalt weckt Gewalt. Wir haben kein Mitleid mit dem Herzog. Er hat sein Geschick vollauf verdient. Wir wissen nicht, wie es Rolf Tyle nach der Tat erging — ob er entdeckt, ob er gevierteilt und gerädert wurde. Wie den Freiheitshelden Tell, der ebenfalls den Tyrannen mit der Armbrust niederschloß, wird man ihn nicht gefeiert und gepriesen haben. Ein Mörder war er trotz allem. Er erschloß hinterwärts seinen obersten Kriegsherrn, und wir haben kein Recht, die Tat zu beschönigen.

Aber wir haben bei Betrachtung dieser Ballade doch genügend Anlaß, über Menschenwert und Menschenwürde, über Nächstenliebe und Menschlichkeit, über Brüderlichkeit und Freiheit und über die Bedeutung des Evangeliums für die leibeigene Bauernschaft in jenen harten Zeiten uns kurz zu unterhalten.

Auch was uns bei dieser Ballade in besonderem Grade zu fesseln vermag, kann hervorgehoben werden. Eine Frau ist die Verfasserin. Aber wir merken nichts Weibliches, nichts Zartes, Sanftes in diesem Gedicht. Seine hervorstechendsten Merkmale sind Wucht und Kraft. Die Ballade ist nicht frauenhaft, sondern durchaus männlich.

Die Dichterin trägt einen adeligen Namen. Ihr Vater war Generalmajor. Aber sie nimmt nicht Partei für den Herzog, für den Feldherrn; ihre Liebe gehört den starkmutigen, trotzigten Bauern der Oldenburger Marschen. Dort in der Heimat an der Nordseeküste, dort wurzelt ihr Fühlen und Schauen. Der eigentliche Held der Ballade ist nicht der stolze Herzog, sondern der trotzig Bauer Rolf Tyle, der Mordhelmörder. Ihm gehört unsere Sympathie; dem Herzog gönnen wir das schnelle Gericht durch Bauernhand.

In seiner männlichen Kraft, in seiner ehernen Wucht liegt dieses Gedichts eigenartige Schönheit. Wie gepanzert schreiten die vier- und dreizehnbigen Verszeilen einher. Der eiserne Schritt des Braunschweigers, er klingt auch aus den vollen Vokalen, aus den schweren, klirrenden Silben der Hebungen, zwischen denen die leichtbetonten Silben emporsprißen wie „der Schlamm der Pfützen und Lachen“. Nur zwei Zeilen enthält das Gedicht, die im Jambenversmaß geschrieben sind und durch Einschränken der leichtbetonten Silben dem raschen Gang der Handlung plötzlich den Charakter des Verhaltenden, Zögernden verleihen: die verhängnisvollen Worte:

„Unedles Blut und Erlenholz
wächst alle Tage wieder.“

Mit diesem Ausspruch sprach sich der Herzog das eigene Todesurteil; denn diese Worte bestimmten Rolf Tyle, den herzlosen Fürsten niederzuschießen wie ein gefährliches Raubtier.

Schön wird die Ballade auch durch ihren Bilderreichtum. Geschaut ist eigentlich alles: die ganze Situation: Leerort, das trotzig umwallte, jenseits des Grabens, wo der Tod die Wacht hält; die Belagerer diesseits des Grabens, die dunklen Silhouetten der Posten, Rad und Rohr der eisernen Gred, darüber der Sternenhimmel. Alles ruhig, horchend, lauschend. Nur der Herzog flucht und wettet; nur er, der Nächste, den der Tod fassen wird, kennt keine Scheu vor ihm, wie er keine Achtung vor dem Leben seiner Mitmenschen hat. Doch selbst dieser Kalte, Harte spricht in Bildern: Die Bauern sind ihm unedles Blut und Erlenholz, das alle Tage wieder wächst. Ihre zuckenden Leiber werden ihm zur Brücke für seinen Herzogsstolz.

Des Bauern Mutterwitz weidet sich an dem grausen Bild und malt es weiter aus: Zum Mörtel soll des Herzogs Blut werden, zum Mörtel für die unedlen Brückensteine. Mit einem Bilde endet die Ballade:

„Vor Leerorts unbezwungenem Wall
schob ein flammender Stern hernieder.“

Wenn ein Menschenleben endet, dann erlischt sein Stern am hohen Himmelsbogen — künden die alten Mären. Des wilden Herzogs Leben — ein flammender Stern — hat aufgehört zu strahlen.

Die Wucht der Dichtung wird verstärkt durch die Kürze und Gedrungenheit der Darstellung. In vier Zeilen wird des Herzogs Mord geschildert: Wir hören den eisernen Bolzen klirren, wir sehen im halben Dunkel, wie die Armbrust gehoben wird. Wir hören nicht die Sehne schwirren und nicht den Einschlag des Geschosses. Die Tat vollzieht sich mit Blitesschnelle. Wir hören nur noch den röchelnden Fluch aus durchbohrter Kehle und den rasselnden Sturz. Der Frevler ist gerächt. Was weiter folgt — für uns braucht nichts mehr zu folgen: wir sind zufrieden mit solcher Lösung.

Börries Freiherr von Münchhausen: „Bauernaufstand.“

Die Glocken stürmten vom Bernwardsturm,
der Regen durchrauschte die Straßen,
und durch die Glocken und durch den Sturm
gellte des Urhorns Blasen.

Das Büffelhorn, das lange geruht,
Veit Stoßberg nahm's aus der Lade,
das alte Horn, es brüllte nach Blut
und wimmerte: „Gott genade!“

Ja, gnade dir Gott, du Ritterschaft!
Der Bauer stund auf im Lande,
und tausendjährige Bauernkraft
macht Schild und Schärpe zu Schande!

Die Klingsburg hoch am Berge lag,
sie zogen hinauf in Waffen,
auframmte der Schmed mit einem Schlag
das Tor, das er fronend geschaffen.

Dem Ritter fuhr ein Schlag ins Gesicht
und ein Spaten zwischen die Rippen, —
er brachte das Schwert aus der Scheide
nicht
und nicht den Fluch von den Lippen.

Aufrauschte die Flamme mit aller Kraft,
brach Ballen, Bogen und Bande, —
ja, gnade dir Gott, du Ritterschaft:
der Bauer stund auf im Lande!

Geschichtlich verbürgt ist uns der Bauernaufstand im Jahre 1525. Was hierüber zum Verständnis der ganzen Bewegung notwendige Voraussetzung,

das wurde bereits im 2. Teil der „Epischen Dichtung“ — bei der Behandlung des „Armen Kunrad“ von Heinrich von Reder zur Genüge gekennzeichnet. Ich brauche deshalb nicht näher darauf zurückzukommen.

Börries von Münchhausen behandelt den gleichen Stoff wie Heinrich von Reder; doch die Art, wie er sich mit dem Thema auseinandersetzt, ist wesentlich verschieden von der des Münchener Franken.

Reder zeichnet die anmarschierenden Massen. Wir hören den taktmäßigen Schritt der Bauernrotten, wir hören ihren rauhen Kriegsgefang, wir fühlen ihre Not und ihren grauen Humor.

Börries von Münchhausen zeigt kein anmarschierendes Bauernheer. Er schildert ein Bauerndorf in vollem Aufstand. Wie dies Dorf oder die Stadt hieß, wird uns nicht gesagt. Einer der Türme führt den Namen Bernwardsturm, wahrscheinlich benannt nach dem hl. Bernward, der ums Jahr 1000 Bischof in Hildesheim war. Die Burg, die gestürmt wird, führt den Namen Klingsburg. Ich kenne eine Burgruine bei dem unterfränkischen Mainstädtchen Klingenberg. Die Odenwälder Bauern zählten zu den aufrührerischen. Ob jedoch der Dichter gerade an diesen Ort dachte, als er seinen „Bauernaufstand“ schrieb, weiß ich nicht. Für das Erfassen des Gedichts ist diese Frage von untergeordneter Bedeutung.

Börries von Münchhausen erzählt in seinem „Bauernaufstand“ nicht nur einen Spezialfall, nicht nur die Erstürmung der Klingsburg. Der Dichter gibt uns vielmehr ein typisches Beispiel für die Revolutionsstimmung jener Zeit und für die wilde, urwüchsige Art, in der deutsche — fränkische und schwäbische — Bauern ihr Recht suchten und erzwang.

Es gab eine Zeit in Deutschland, da saß der Bauer frei auf seiner Scholle. Da war er nicht geknechtet, nicht leibeigen und rechtlos. Die Erinnerung an jene alte Freiheit des Germanen, sie liegt dem Bauern im Blut; sie vererbt sich von Geschlecht zu Geschlecht. Sie stirbt nicht, auch wenn Jahrhunderte hindurch ein Joch den harten Bauernackern zu beugen sucht. Wenn das Urhorn, das alte Erbstück aus Urväterzeit, aus der Lade geholt wird und seine Stimme erschallen läßt, dann wachen die alten Instinkte, die Raubtiergelüste des Urmenschen, die Freiheitstriebe des alten Germanen wieder auf und drängen zur Tat. Dann fällt alle angelebte Kultur ab, und die nackte Bestie kommt zum Vorschein.

Vor solchen Wandlungen ist auch unsere Zeit nicht gefeit. Wer hätte während des Krieges draußen an der Front oder während der Räterepublik im „gemütlichen München“ nicht ähnliche Metamorphosen — vom Kulturmenschen zur Bestie — erlebt!

In prächtiger Art zeichnet der Dichter diesen inneren Aufruhr durch äußeres Geschehen: Die Glocken stürmen, der Regen rauscht, das Urhorn gellt. Wie aus uralter Zeit herauf klingt sogar der Name des Turmes „Bernwardsturm“ — wie Windeswehn und Sturmgebraus. Dazu das „Büffelhorn“, das nach „Blut“ „brüllt“ und gleichzeitig um Gnade „wimmert“. Man beachte zugleich, wie treffend der Atemsturm des Bläfers durch die mehrfache Alliteration der mit „B“ beginnenden schwertonigen Silben gekennzeichnet wird.

Und nun die Schilderung der Erstürmung. Das ist kein taktmäßiges An-

marschieren wie in Reders „Armen Kunrad“, das ist ein wütendes, regelloses Emporhezen, wie atembeklemmendes Vorwärts- und Aufwärtsjagen. So braust der Strom verheerend ins Marschland, wenn der Damm durchbrochen ist, so stürmt die Koppel der Jagdhunde dem flüchtigen Wilde nach, wenn die Leine gelöst wurde. Vorüber ist die Zeit des Beratens und Beschließens, des Hoffens und Befürchtens, des Wünschens und Bescheidens. Gekommen ist die Stunde, nein, der Augenblick der Rache, der Erfüllung und Vergeltung.

„Aufstammte der Schmied mit einem Schlag
das Tor, das er fronend geschaffen.“

Wer versteht es besser, den Riegel zu brechen als jener, der ihn selbst geschmiedet?

Schon sind sie drinnen im Burghof, schon stürmen sie die Freitreppe empor. Da tritt ihnen der Herr der Burg entgegen. Er, der Gefürchtete, vor dem seither sich jeder Rücken krümmte, vor dem sich jeder Scheitel entblößte. Das Schwert hängt ihm am Wappengurt. Der Anblick des allmächtigen Herrn muß die Rasenden zur Befinnung bringen. Wer wagt es, Hand an die von Gott gesetzte Obrigkeit zu legen?

Aber die alten Raubtierinstinkte, die alten Freiheitstriebte sind mächtiger als die später errichteten Schranken. Vorbei sind die Zeiten der Knechtschaft, vorüber die Jahre der Unterwerfung. Vor Gott sind alle Menschen gleich! Lehrt sogar das Evangelium. Die entfesselte Meute lechzt nach edler Beute. Sie stellt den Hirsch, der ihr entgegentritt; sie fällt ihn an, eh' er sein Geweih zum Stoße senken kann.

„Dem Ritter fuhr ein Schlag ins Gesicht
und ein Spaten zwischen die Rippen, —
er brachte das Schwert aus der Scheide nicht
und nicht den Fluch von den Lippen.“

Nicht eher gibt sich der Bauernhaufen zufrieden, bis vertilgt ist, was in der Burg atmet und lebt. Nicht eher, bis auch die leblosen Türme und Mauern, ausgebrannt und geborsten, weithin Kunde geben von dem furchtbaren Schicksal, das sie betroffen hat und das auch der andern Burgen ringsum harret.

„Ja, gnade dir Gott, du Ritterschaft:
der Bauer stund auf im Lande!“

Eine besondere Feinheit der Form offenbart sich in der natürlichen Gliederung des Geschehens, wie sie durch die subjektive Stellungnahme des Dichters in der 3. und in der Schlusstrophe erreicht wird. Wir, die Leser und die Hörer, werden durch die Warnrufe gleichsam als mitfühlende Zeitgenossen mitten in den Gang der Handlung gestellt.

Diese Gliederung läßt sich leicht durch ein Schema an der Tafel verdeutlichen:

1. Strophe	}	Der Bauernaufstand.	
2. "		Das Horn: „Gott genade!“	
3. "	}	Der Dichter: „Ja, gnade dir Gott!“	
4. "			
5. "	}	Die Erstürmung der Klingsburg.	
6. "		Der Dichter: „Ja, gnade dir Gott!“	

Wie mit ehernen Klammern hält dieses „Gnade dir Gott!“ die verschiedenen Teile der Ballade auch äußerlich zusammen, verschränkt und umrahmt die einzelnen Strophen zu geschlossener Einheit.

Auf welcher Seite steht der Dichter? Er ist selbst Adeliger, Sprosse eines edlen Geschlechts. Viele seiner Gedichte — sein „Ritterliches Liederbuch“, seine „Balladen“ — beweisen, daß er sich seines Geburts- und Gefinnungsadels auch voll bewußt ist. In dem Balladenbuch steht vor den „Radierungen“, zu denen der „Bauernaufstand“ zählt, das dreiteilige adels stolze

„Wir!“

dessen erstes Bekenntnis lautet:

„Zu Helm und Schild geboren,
zu des Landes Schutz erkoren,
dem König sein Offizier.
Treu unseren alten Sitten
in unserer Bauern Mitten,
das sind wir!

Wir bauen unsre Felder,
wir hegen unsre Wälder,
für Kind und Kindeskind.

Ihr spottet der Ahnen, — die Hüter
sind sie der einzigen Güter,
die euch nicht käuflich sind!

Wir stehen mit starrem Nacken
in des Marktes Feilschen und Placken
in strenger Ritterschaft.

Wir wollen in stillem Walten
dem Lande sein Bestes erhalten:
deutsche Bauernkraft.“

Dies Gedicht steht inhaltlich in starkem Gegensatz zum „Bauernaufstand“. Es zeichnet das feste Zusammengehörigkeitsgefühl des Adels und der Bauernschaft. Der Adel gehört wohl in erster Linie dem Wehrstande an. „Zu Helm und Schild“ ist er geboren, „zu des Landes Schutz erkoren, dem König sein Offizier“; aber verwurzelt bleibt er in heimischer Erde, „in unsrer Bauern Mitten“. Im Kern des Wesens bleibt der deutsche Adelsmensch, bleibt der Freiherr auf seiner Scholle, auf seinem unveräußerlichen Fideikommiß ein deutscher Bauer, und indem er an diesen alten Bräuchen, an diesen Hausgesetzen festhält, erhält er dem Lande sein Bestes: „deutsche Bauernkraft“.

Der Dichter freut sich dieser kernigen, bodenständigen Art seiner Ahnen, seiner Standesgenossen; aber er ist viel zu sehr echter Dichter, als daß er sich nur dieser Standeseigenart freuen könnte. Des deutschen Bauern urwüchsige Kraft, auch da, wo sie sich gegen den Adel wendet, auch dort, wo an dieser „tausendjährigen Bauernkraft“ „Schild und Schärpe zu Schande“ gehen — man beachte auch hier den Meister des Stabreims wie in der letzten Strophe in „Balken, Bogen und Bande“! — packt auch ihn und begeistert ihn zu dichterischer Gestaltung. In dieser Hinsicht zeigt Börries von Münchhausen starke Verwandtschaft mit Detlev von Siliencron, der seine Helden auch gerne da sucht, wo urwüchsige, unverbrauchte Kraft für echte oder für vermeintliche Ideale Blut und Leben einsetzt.

Zu den politisch-historischen Balladen Münchhausens zählt auch

„Die Trommel des Ziska“,

deren Behandlung bereits im 1. Teil der „Epiischen Dichtung“ (S. 197) gekennzeichnet wurde. Daß der „Bauernaufstand“ im Verein mit dem kontrastierenden „Wir“ oder mit Heinrich von Reders „Der arme Kunrad“ oder Oskar Wieners „Lied des Hörigen“ dann am geeignetsten zur Behandlung oder zur Einstellung gelangen kann, wenn in den vorausgehenden Geschichtsstunden die stofflichen

Grundlagen bereits geboten wurden, gilt eigentlich für alle politisch-historischen und kulturhistorischen Balladen und bedarf wohl kaum eingehenderer Begründung.

Richard Dehmel: „Anno Domini 1812.“

Über Rußlands Leichenwüsten
faltet hoch die Nacht die blassen Hände;
funkeläugig durch die weiße, weite,
kalte Stille starrt die Nacht und lauscht.
Schrill kommt ein Geläute.

Dumpf ein Stampfen von Hufen, fahl flatternder Reif,
ein Schlitten knirscht, die Kuße pflügt
stiebende Furchen, die Peitsche pfeift,
es dampfen die Pferde, Atem fliegt;
flimmernd zittern die Birken.

„Du — was hörtest du von Bonaparte?“
Und der Bauer horcht und will's nicht glauben,
daß da hinter ihm der Steinern starre
Fremdling mit den harten Lippen
Worte so voll Trauer sprach.

Antwort sucht der Alte, sucht und stoßt,
stoßt und staunt mit frommer Furchtgebärde:
aus dem Wolfensaum der Erde,
brandrot aus dem schwarzen Saum,
taucht das Horn des Mondes hoch.

Düster wie von Blutschnee glimmt die lange Straße,
wie von Blutfrost perlt es in den Birken,
wie von Blut umtropft sieht der im Schlitten.
„Mensch, was sagt man von dem großen Kaiser!“
Düster schrillt das Geläute.

Die Glocken rasseln, es klingt, es klagt,
der Bauer horcht, hohl rauscht's im Schnee,
und schwer nun, feiervoll und sacht,
wie uralte Lied so dumpf und weh
tönt sein Wort ins Ode:

„Groß am Himmel stand die schwarze Wolke,
fressen wollte sie den heiligen Mond,
doch der heilige Mond steht noch am Himmel,
und zerstoßen ist die schwarze Wolke.
Volk, was weinst du?

Trieb ein stolzer, kalter Sturm die Wolke,
fressen sollte sie die stillen Sterne,
aber ewig blühen die stillen Sterne,
nur die Wolke hat der Sturm zerrissen,
und den Sturm verschlingt die Ferne.

Und es war ein großes schwarzes Heer,
und es war ein stolzer kalter Kaiser,
aber unser Mütterchen, das heilige Rußland,
hat viel tausend tausend stille warme Herzen:
ewig, ewig blüht das Volk!“

Hohl verschluckt der Mund der Nacht die Laute,
 dumpf hin rauschen die Hufe, die Glocken wimmern;
 auf den kahlen Birken flimmert
 rot der Reif, der mondbetaute.

Den Kaiser schauert.

Durch die leere Ebene irrt sein Blick:
 über Rußlands Leichenwüstenei
 faltet hoch die Nacht die blassen Hände,
 hängt und glänzt der dunkelrote Mond,
 eine blutige Sichel Gottes.

Ein Bild — geschaut, nicht wirklich gesehen. Alles unwirklich, geisterhaft, gespenstisch: die russische Winternacht, die Menschen, das gewaltige Geschehnis.

Am 5. Dezember 1812 verließ Napoleon die Trümmer seines Heeres, um nach Paris zu eilen und neue Armeen aus dem Boden zu stampfen. Ich kenne ein Gemälde von E. Rosen, das den Abschied des Kaisers von seinen Generälen darstellt. Alles — das beschneite russische Bauerngehöft, die Soldaten, die Pferde — alles ist in helles Taglicht getaucht. Jede Einzelheit, jeder Gesichtszug, jeder Atemhauch treten klar und deutlich hervor.

Richard Dehmel gestaltet anders. Bei ihm dämmert alles aus mystischer Macht hervor, geheimnisvoll, gespenstisch. Er setzt nicht dunkle Schatten auf lichten Hintergrund; er wirft farbige, blutige, flammende Lichter aufs tiefe Schwarz, ins dämmernde Halbdunkel. Er gestaltet sein Bild nicht zeichnerisch, sondern malerisch — nicht wie Dürer, sondern wie Rembrandt oder wie der alternde Tizian auf dem Bilde der Marterung Christi. Diese Technik gestattet ihm, alles Unwesentliche, alles Nebensächliche wegzulassen und nur das herauszuheben, worauf es ankommt; dieses Wesentliche aber in um so flammenderen Farben.

Rußland ist zur „Leichenwüstenei“ geworden. Dreihunderttausend Mann und einhundertfünfzigtausend Pferde liegen im Schnee begraben. Zweihunderttausend Leichen verbrannten die Russen nach dem Abzug der Gegner. Zweihunderttausend, denen die Kameraden kein Grab mehr schaufeln konnten. Wer ermüht den grenzenlosen Jammer, der in diesen Zahlen liegt? Wer steht nicht erschüttert beim Anblick solch riesenhaften Leids?

„Über Rußlands Leichenwüstenei
 faltet hoch die Nacht die blassen Hände;
 funkeläugig durch die weiße, weite,
 kalte Stille starrt die Nacht und lauscht.“

Dehmel ist nicht der erste Dichter, der die Nacht personifiziert, nicht der einzige, der sie im Bilde, als Vision erschaut. Es sei nur an Mörikes „Am Mitternacht“ erinnert:

„Gelassen stieg die Nacht ans Land,
 lehnt träumend an der Berge Wand.
 Ihr Auge sieht die goldne Wage nun
 der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn.“

In beiden Gedichten läßt der Dichter die Nacht als riesengroße Göttin, als Schutzgeist alles Lebens, als Mutter der Schlafenden emporwachsen ins Übermenschliche und Übernatürliche. Doch wie verschieden ist die Stimmung, die beiden Nächten, der russischen und der deutschen, eigen ist!

Dehmels nächtliche Mutter faltet die Hände in stummer Klage ob des hingemordeten Lebens. Ihr Auge starrt funkeläugig hinaus in die weiße, weite, kalte Stille — dem Raubtier gleich, das seine Beute wittert: den Bringer all des großen Jammers:

„Schrill kommt ein Geläute.“

Ein Schlitten jagt heran. Mehrere Pferde sind davor gespannt. Ihren Nüstern entquillt „fahl flatternder Reif“. Dumpf klingt ihr Hufschlag im tiefen Schnee. Die Kufen pflügen den gefrorenen Boden, daß die Eiskristalle stieben und im Sternlicht flimmern. Eijig kalt ist die Nacht. Die Peitsche pfeift. In rasender Eile geht die Fahrt.

Plötzlich eine Frage von harten Menschenlippen: „Du — was hörtest du von Bonaparte?“ Wer fragt? Wer wird gefragt? Ein Bauer horcht. Ein Bauer will's nicht glauben, „daß da hinter ihm der steinern starre Fremdling“ so trauernd fragen kann. Die Worte selbst sind — begrifflich genommen — nicht traurig. Der Klang der Frage, er offenbart die Trauer. Der „Fremdling“ ist traurig. Wer mag der steinerne starre Fremdling sein, der nach Bonaparte fragt? „So voll Trauer“ von ihm spricht? — Wir ahnen es bereits; wir wittern — gleich der funkeläugigen Nacht — den Bringer alles Leids.

Der Fremdling sitzt „hinter“ dem Bauern im Schlitten. Der Bauer sitzt auf dem Kutschbock. Wahrscheinlich als Pferdelenker. Oder als Wegweiser neben dem Leibkutscher des Kaisers. Der Kaiser fragt nicht einen russischen Bauer, der zufällig in der kalten Nacht am Wege steht. Sein Schlitten ist ja in vollem Jagen. Er hat keine Zeit zum Rasten.

Warum gibt sich Bonaparte nicht zu erkennen? Die Antwort ist nicht schwer zu geben. Sein Heer ist zertrümmert, geschlagen. Er selbst schwebt in höchster Gefahr. Fliegt ihm die Kunde von seiner Riesenniederlage voraus, dann wird ihm der Weg in die Heimat versperrt. Er muß der Erste sein, der die Kunde westwärts trägt. Er muß allen Unglücksboten zuvorkommen. Auch der russische Bauer darf nicht den Glauben verlieren an die Macht des Allgewaltigen. Noch gibt es keine Eisenbahn, noch gibt es keinen Telegraphen. Darum gilt es nun fahren, fahren, fahren, tagelang, nächtelang, immerzu, immerzu, damit kein Bote ihn überholen kann.

„Du — was hörtest du von Bonaparte?“

Der alte, russische Bauer sucht nach Antwort. Er „sucht und stoßt“. Es ist gefährlich, von Bonaparte, von dem furchtbaren Menschenvernichter, zu reden. Und während der Gefragte darüber nachsinnt, was er dem Fremden antworten soll, taucht der Mond empor aus dem dunklen Wolkenhaum am Horizont. „Brandrot“ ist sie anzuschauen, die Mondsichel. Sie paßt zur nächtlichen Stimmung. Wie in Blut getaucht erscheint plötzlich die Landschaft:

„Düster wie von Blutschnee glimmt die lange Straße,
wie von Blutfroßt perlt es in den Birken,
wie von Blut umtropft sieht der im Schlitten.“

Der Frager wird ungeduldig. Er ist gewohnt, daß man ihm ungefümt antwortet. Er nennt den Russen nicht mehr „Du“; er fragt ihn barscher, befehlender: „Mensch, was sagt man von dem großen Kaiser?“ Und der rus-

fiſche Bauer beginnt nach ruſſiſcher Art zu erzählen. Es iſt nicht mehr der einzelne Menſch, der ſpricht; es iſt die ruſſiſche Menſchennatur, die in gefühlsmäßiger Anlehnung an die Natur der ruſſiſchen Heimat, des Steppenhimmels und der Steppenwölfe, ihre Antwort formt. Es iſt die ruſſiſche Volksseele, die ihr Fühlen, ihr Fürchten und Glauben, ihr Hoffen und Vertrauen im Bilde kundgibt: Die ſchwarze Wolke, ſie will den heiligen Mond freſſen. „Ein ſtolzer kalter Sturm“ trieb die Wolke — Cäſarenehrgeiz und Eroberungsluſt — Mond und Sterne zu verſchlingen. Aber Mond und Sterne ſtehen noch am Himmel und werden ewig blühen. Das ruſſiſche Volk kann nicht vernichtet werden. Die Wolke aber iſt zerſetzt, zerriffen. Das gewaltigſte Heer, das die Welt je geſehen, in den weißen Tod hat es der Sturm getrieben. Das ruſſiſche Volk aber lebt. „Das heilige Rußland hat viel tauſend tauſend ſtille warme Herzen: ewig, ewig blüht das Volk!“

Der ruſſiſche Bauer gibt ſelbſt die Deutung ſeines poetiſchen Bildes. Ein Millionenvolk läßt ſich nicht vernichten. Die Wahrheit, die heute uns zum Troſte gereicht, ſie hielt damals vor hundert Jahren das Millionenvolk der Ruſſen aufrecht.

Der Gefragte ſchweigt. Die ruſſiſche Volksseele hat geſprochen. Was ſie äußerte, klingt troſtlos für den fremden Frager. Weiter geht die Fahrt; im tiefen Schnee „rauſchen“ die Huſe, „die Glocken wimmern“. Auf den kahlen Birken flimmert der rote Blutreif.

„Den Kaiſer ſchauert.“

Der Fremdling, der Namenloſe, er demaskiert ſich plötzlich, nachdem wir ſchon lange vorher ahnten, wer der Finſterbleiche iſt. Er demaskiert auch ſeine Seele. Er nennt ſich nicht mehr den „großen Kaiſer“ — er ſchauert. Er ahnt ſein Wolfenſchickſal. Er fühlt den Sturm, der ſeine Heere zerriß und zerreißen wird. Er fühlt den Sturm in ſich und weiß, daß ihn ſelbſt „die Ferne verſchlingen“ wird.

Der ruſſiſche Bauer hat ihm ſein Schickſal verkündet. Wie ein Seher, wie ein Wahrsager. In aller Einfachheit, in ruſſiſcher Art — und dennoch tief und wahr. Das fühlt der geſtürzte Eroberer.

„Durch die leere Ebne irrt ſein Blick“ —

er iſt nicht mehr der eiferne Willensmenſch; er iſt unſicher geworden an ſich und ſeinem Tun. Und nun ſchaut auch er plötzlich, was der Dichter uns am Eingang des Gedichtes ſchauen ließ: die Nacht mit den gefalteten, blassen Händen, nun ahnt auch er — gleich dem ruſſiſchen Seher — im dunkelroten Mond eine Schickſalsvorbedeutung: die „blutige Sichel Gottes“. Der Tag der großen Ernte iſt nahe.

Von ſelbſt werden unſere Schüler und Schülerinnen Dehmels „Anno Domini 1812“ wohl nicht beim erſtmaligen Leſen voll erfassen können. Es iſt eine Dichtung, die verhältnismäßig hohe Anforderungen an die Einbildungskraft der Jugend ſtellt. Für ſein ſtoffliches Verſtändnis ſind die Vorausſetzungen dieſelben wie für Heinrich Heines Meiſterballade „Die Grenadiere“ (vgl. „Epiſche Dichtung“ 2. Teil). Die Erfaffung des poetiſchen Gehalts jedoch ſtellt ungleich höhere Bedingungen. Was Dehmel ſchildert, iſt nicht — wie

bei Heine — lichte Wirklichkeit, sondern Vision. In Wirklichkeit hat niemals ein russischer Bauer in solcher Art mit dem Franzosenkaiser gesprochen. In Wirklichkeit hat sich der Geist des Korsen während der Fahrt über die russischen Schneefelder mit wesentlich anderen Problemen befaßt als mit der Deutung dichterischer Visionen. Was Dehmel gestaltet, ist expressionistischer Art, hervorgeholt aus der eigenen Seele, hinausprojiziert in die russische Volksseele und geknüpft an ein Ereignis historischer Art.

Trotz des historisch verwandten Stoffs zeigt das Dehmelsche Gedicht mit Heines „Grenadieren“ weniger Verwandtschaft als mit Heines „Belsazar“. Auch Goethes „Erlkönig“, kurzum die mystisch-dämonische Naturballade, wie wir sie bei Mörike, bei Kerner, bei Droste-Hülshoff finden, sie könnte als Schwesterballade dieser Dehmelschen politisch-historischen Ballade gelten.

In gewisser Hinsicht offenbart sie sogar kosmischen Charakter. Das Geschehnis steigert sich aus dem Individuell-Menschlichen ins Völkische und aus diesem ins Menschheitliche. Die russische Winternacht wächst empor zum Bild des Weltgeschicks überhaupt: Werden und Vergehen — ewiges Leben.

„Anno Domini 1812“ — im Jahre des „Herrn“. Wer ist der Herr der Herren? Wer lenkt Wolken, Stürme und Gestirne nach seinem Willen? Nicht nach des einzelnen Stürmers Willen? — Es wird ganz von der Entwicklungsstufe der Schüler abhängen, wie weit man bei Erörterung solcher Fragen in der Ausdeutung gehen darf.

Es ist eine Ballade von hoher dichterischer Schönheit. Wundervoll in der Schilderung der russischen Winternatur, des dahinjagenden Schlittens, prächtig in der Ausdeutung dieser Naturerscheinungen für Menschenschicksal und Weltgeschehen.

Auch die Form ist eigenartig, ungewohnt. Elf fünfzeilige Strophen. Reimlos. Nur zuweilen — wie durch Zufall klingt ein Reim auf: 2. Strophe: pflügt — fliegt, 4. Strophe: Gebärde — Erde, 8. Strophe: Sterne — Ferne. Der Rhythmus wechselt. Nicht durchgehends beginnen die Verszeilen mit schwerbetonten Silben; nicht durchgehends ist die letzte Zeile der Strophen dreitaktig. Manche Zeilen sind im trochäischen Fünftakt, andere viertaktig, mit Daktylen durchsetzt. Der Eindruck des Regellosen überwiegt. Der Dichter kennt kein Versgesetz, das für seine individuelle Art Geltung beanspruchen dürfte.

Trotzdem ist die Ballade durchflungen von heimlicher Musik, nicht nur gefättigt durch farbensprühende Bilder — wir hören auch das schrillende Geräusche vor dem heransausenden Schlitten und vor der aufsteigenden Antwort des Russen; wir hören das Stampfen der Hufe, das Knirschen des Schnees, den die Schlittentufen pflügen, das Pfeifen der Peitsche, das Schnauben der Pferde, das hohle Rauschen im Schnee, des Kaisers Frage und des Sehers feierliche Antwort.

„Wie uralte Lied, so dumpf und weh“

klingt Dehmels Dichtung auch an unser Ohr als eine Epik, die durchdrungen wird von gefühlserfülltem Schauen, von eigenartiger Lyrik, wie der politisch-historische Stoff an sich sie nicht kennt. Die Ballade scheint mir darum weniger zur Belebung des historischen Stoffes geeignet. Sie hat ihren Eigenwert, und das historische Verständnis dürfte wohl als Vorbedingung für ihr inhaltliches

Erfassen gelten; „Anno Domini 1812“ aber gehört in die Deutschstunde, wo in geeigneterer Weise die Stimmung für das dichterische Erfassen geschaffen werden könnte als während des vorwärts treibenden Geschichtsunterrichts.

Gustav Schüler: „Napoleons Rückzug aus Rußland.“

Und der heinern bleiche große Kaiser geht vom Heer.

Blutiger Schnee macht seine Reiterstiefel schwer.

Blut ist nichts. Der große Schlächter sah es brunnenweis!

Aber das ist degoutable: Schneebhut, Blutschnee rund im Kreis!

Und die gläsig aufgerissenen Augen, wen er sieht.

Der verfluchte rote Schnee, wohin er zieht und zieht.

Und die Langeweile, nichts als weiße Menschen sehn,
die erfroren um die ausgefrorenen Feuer stehn.

„Mit den weißen Radern,“ knirscht er, „taugt's zu keiner Schlacht!“

Und der Kaiser hat sich voll Verachtung aufgemacht. —

Warm und ausgepolstert ist sein Schlitten, wie sich's sieht —
feiner Schlitten, der das Stöhnen trinkt und sticht!

Hufe klappern. Kufen pflügen. Schellen schlagen Eis.

Allbarmherziger Gott, was ist's! Der Kaiser fährt im Kreis!

Wie verzweifelt schlägt der Führer auf die Pferde ein,
doch sie toben immer tiefer in den Schnee hinein.

Schimmel: drei. Wie Schnee. Ihr Brodem streifig dampfend stößt,
Schweif und Mähnen flattern schwingig, fliegend losgelöst.

Blut macht toll. Die Hufe klatschen sprühend in das Blut,
überjudeln Brust und Flanken mit der Blutschneeflut.

Aber Leichen hin! Die Kufen schleifen ihr Gesicht.

Schade, daß sie schlafen! Fühlen ihren Kaiser nicht.

Immer weiter, weiter! Großer Gott, im Kreis, im Kreis!

Immer weiter im erschütternd grausen Blutschneegleis!

Der gespenstgewürgte Kaiser knirscht vor Wut und Pein.

Reißt am Wehrgehent. Ein Schuß schlägt ins Gespann hinein.

Trifft. — Der Schimmel einem reißt's die Flanke auf.

Stürzt. — Es steht der wildgetriebnen Mühle grauser Lauf.

Die zwei andern Schimmel stehn wie eine weiße, blutbespritzte Wand —
und der Kaiser hebt sich, ruft: „Die Teufel ausgespannt!“

So geschah's. Es wurden schwarze Rosse eingebracht.

Und der Schlitten braust und saust dahin durch Tag und Nacht.

Aber Wilna, Warschau hin — die Kufen pflügen schwer —

immer weiter fährt der Kaiser fort von seinem Heer.

Was mögen während jener langen Fahrt über Rußlands Schneefelder im Dezember 1812 an Plänen und Entschlüssen, an Träumen und Hoffnungen wohl durch Napoleons Hirn und Herz gegangen sein? Ob er sich seiner Schuld, seiner Riesenschuld bewußt war? Ob er Reue, Gewissensqual empfand? — Wir wissen es nicht und werden es nie erfahren; kein Mensch hat hineingeschaut in dieses Gewaltigen Seele. Wie alle Übermenschen ist er zeitlebens innerhalb seiner ureigenen Welt einsam geblieben.

Wir können es uns nur erahnend ausmalen, wir können nur phantasie-

mäßig schauen, was wir in seiner Lebenslage empfinden, fühlen, denken, träumen, hoffen und wollen würden. Auch der Dichter kann, wenn er versucht, Napoleons Seelenzustand während jener Eilfahrt im Winter 1912 zu gestalten, nur ein Produkt der eigenen Phantasie, nur ein Abbild des eigenen Wesens, hinausprojiziert in eine erträumte Menschenseele, geben.

Gustav Schüler stellt sich dasselbe Thema wie sein Landsmann Richard Dehmel. Es wäre sogar denkbar, daß Dehmels Verse ihn angeregt hätten, das blutige Bild weiter auszumalen — jene Verse aus „Anno Domini 1812“:

„Düster wie von Blutschnee glimmt die lange Straße,
wie von Blutfroßt perlt es in den Birken,
wie von Blut umtropft sitzt der im Schlitten.“

Es wäre denkbar — sage ich. Die Schülersehe Ballade ist trotzdem grundverschieden von jener Richard Dehmels. Expressionistischen Charakter zeigen wohl beide; doch weitet sich Gustav Schülers Gedicht nicht aus ins Menschheitliche, ins Kosmische, sondern bleibt am Psychologischen haften. Wohl zeichnet auch Gustav Schüler eine Vision, aber er verlegt sie in des Kaisers Seele; sie wird zum Siebertraum des bluttriefenden Feldherrn, der Hunderttausende durch sein Machtgebot in den Tod heßte.

Auch die innere Stellung Schülers zu Napoleon ist eine wesentlich andere als die Dehmels und steht in direktem Gegensatz zu Heines „Grenadieren“.

Bei Heine lernen wir den angebeteten, geliebten Soldatenkaiser kennen. Dehmel steht objektiv, parteilos dem tragischen Geschehnis des Jahres 1812 gegenüber. Schüler schildert den herzlosen blutigen Schlächter.

„Der beinern bleiche große Kaiser“ wird Napoleon genannt. Wir besitzen ein paar Zeugnisse von Zeitgenossen, die den Franzosenkaiser mit Maleraugen anschauten und uns neben den vielen Bildern Napoleons auch eine Porträtierung in Worten hinterließen:

Wilhelm von Kugelgen berichtet in den „Jugenderinnerungen eines alten Mannes“, wie er im Jahre 1812 Napoleon bei seinem Sieg durch Dresden ganz aus der Nähe beobachten konnte:

„Da blickte ich ihm lange in sein gelblich fahles, damals schon gedunsenes Gesicht, das mir den Eindruck eines Leichensfeldes machte. Seine festen, imperatorischen Züge waren kalt und ruhig, sein Auge tot, und gleichgültig ruhte sein trüber Blick ein Weilschen auch auf dem kleinen, ihn neugierig anstarenden Knaben.“

Ludwig Richter erzählt in den „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers“, wie er im Jahre 1813 den Kaiser, der „wie ein Bild von Erz“ auf seinem Schimmel vor den Generälen ritt, so deutlich sehen konnte, daß er den Ausdruck dieses Gesichts nicht wieder vergessen konnte: „Ein unbewegliches und unbewegtes Gesicht, ernst und fest, in sich gesammelt, doch ohne Spannung. Sein Ich war die Welt, die Dinge um ihn nur Zahlen, mit denen er rechnete.“

So schildern zwei deutsche Maler den Franzosenkaiser, den sie in Wirklichkeit gesehen hatten.

Der Dichter Gustav Schüler kennt wohl diese Schilderungen der beiden Zeitgenossen Napoleons. Aber er geht in der Beschreibung des Kaisers weiter, als das Malerauge es vermag. Er versucht, die Seele des blutigen Cäsars zu malen. Den „beinern bleichen großen Kaiser“ nennt er ihn. „Beinern“ —

das soll wohl an die Farbe des Totengebeins erinnern, an jenes fahle Gelb, das auch Kügelgen als charakteristisch hervorhob, oder an elfen„beinerne“ Blässe?

Durch Blut wadet dieser beinern bleiche Kaiser.

„Blutiger Schnee macht seine Reiterstiefel schwer.“

Blut ist für ihn etwas Alltägliches. Das hat „der große Schlächter“ „brunnenweis“ fließen sehen; aber daß er nun nichts anderes mehr sieht als Blut, Blut und immer wieder Blut — „Schneeblut, Blutschnee rund im Kreis“: das ist „degoutable“, das ist geschmacklos; das will ihm nicht behagen. Wir merken: der Dichter versetzt uns mitten in den Fieberwahn des dahinjehenden Kaisers. Er sieht die toten Soldaten mit den „glasig aufgerissenen Augen“ „um die ausgefrorenen Feuer stehn“. Das ist wieder Wirklichkeit, erhascht in einem Augenblick des Vorüberjagens, doch abermals ertrinkt das Wachbewußtsein in der Halluzination des „verfluchten roten Schnees“.

Der beinern bleiche Kaiser hat kein Herz. „Weiße Räder“ nennt er seine toten Soldaten, und „voll Verachtung“ läßt er sie hinter sich.

Nun sitzt er in seinem warm und weich gepolsterten Schlitten und jagt westwärts. Doch die blutigen Bilder lassen nicht von ihm. Heimwärts strebt seine Sehnsucht, heimwärts nach neuen Truppen, nach lebendigen Rädern, deren aufgerissene Augen nicht verglast schauen. Doch was ist das? „Allbarmherziger Gott, was ist's?“ — Wer ruft den Allbarmherzigen an! Er, der keine Barmherzigkeit kennt? Er, der große Schlächter? — Nimmermehr. Dieser Ausruf kommt aus dem Munde des Dichters, aus dem Grauen, das in uns, den Zuschauern, emporquillt beim Anblick des entsetzlichen Geschehens, das wir miterleben müssen.

Im Kreis fährt der Kaiser. Im Fieberwahn verwirren, verkreisen sich die Phantasien des im Halbschlummer Dahinjagenden. Ein gespenstisches Bild ist es, wild und grauig, was der Dichter aus des Kaisers fieberhaft erregtem Seelenleben herausholt und als Wirklichkeit vor uns hinstellt. Expressionistisch gefühlsmäßig erschaut und doch zugleich episch, voll Spannung und Handlung.

Wir sehen das russische Dreigespann im Kreis herumrennen, wild, scheu, tobend, umspritzt, umwirbelt von Blutschnee und Schneebhut, über Zeichen und Zeichengesichter hin, immer verrückter, immer rasender „im erschütternd grausen Blutschneegleis“. — So kann's nicht weitergehen. Dem Wahnsinn muß ein Ende gemacht werden. Der Tatmensch, der Willensmensch erwacht im Kaiser. Er reißt sich empor, reißt die Pistole aus dem Wehrgehent, schießt und trifft. Eines der Geisterrosse stürzt, und die Blutschneemühle steht plötzlich still. Der Zauber ist gelöst. „Die Teufel“ werden ausgespannt, und schwarze Rosse rücken an ihre Stelle.

Weiter geht die Fahrt, tage- und nächtelang, immer weiter weg von des Kaisers todgeweihtem Heer.

Eigenartig und ungewohnt wie der Inhalt ist auch die Form der Ballade: Zweizeilige Strophen, paarig und stumpf gereimt — Trochäen. Das wäre an sich nichts Neues. Ungewohnt jedoch erscheint die Zahl der Versfüße: meist sieben, einmal acht, einmal sogar neun, einmal nur sechs. Oder man nehme eine Zeile wie diese:

„Seiner Schlitten, der das Stöhnen trinkt und sticht!“

Will man im Versmaß bleiben, so sieht man sich genötigt, die drei letzten Silben schwer zu betonen. Das gibt dieser Zeile den Charakter des Schwerflüssigen, langsam Tropfenden gleich erdwärts stierndem Blut. Also Mittel zu dichterischer Gestaltung!

Ähnlich wie bei dem wilden Zerreißen der Rhythmen in

„Trifft. — Der Schimmel einem reißt's die Flanke auf.
Stürzt. — Es steht der wildgetriebnen Mühle grauser Lauf.“

Und gleich darauf die rhythmisch wie Prosa anmutende Zeile, die gerade darum zugleich den Höhepunkt, das Erwachen aus dem rasenden Fieber, kennzeichnet:

„Die zwei andern Schimmel stehn wie eine weiße, blutbespritzte Wand“ —

Und nun die Lösung:

„Und der Kaiser hebt sich, ruft: ‚Die Teufel ausgespannt!‘“

Die vier Zeilen geben ein eigenartiges Rhythmenbild:

```

X|X X X X X X X X X |
X|X X X X X X X X X X X ;
X X X X X X X X X X X X X X X ;
X X X X X X X X X X X X X X X

```

Es liegt etwas Graufiges, Gespenstisches auch in solchem Versmaß. Der Rhythmus, der uns ins Blut dringt, übt suggestive Gewalt aus. Auch wir geraten beim Lesen oder Hören dieser Gespensterballade in eine fieberhaft unruhige Stimmung. Auch wir erleben innerlich, was Gustav Schüler seinen blutigen Franzosenkaiser erleben läßt.

Gleich der Dehmelschen Ballade „Anno Domini 1812“ eignet sich auch dieses Gedicht — trotz seines historischen Charakters — weniger für die Geschichtsstunde, sondern verlangt eine eigenartige seelische Umgebung, wie sie die Deutschstunde eher zu bereiten imstande ist.

Ernst Weber: „Bismarcks Einzug in Walhalla.“

Er war im Leben nicht unterzukriegen.
Er war nicht gemacht zum Brechen und
Biegen.

Wie neben Gunther den grimmen Hagen
sah man den eisernen Kanzler ragen
neben dem Träger von Krone und Recht:
Königsmanne — doch niemals Knecht.
Man mußte ihn hassen oder lieben.

Man konnte ihn wohl auf die Seite
schieben,

aber biegen und beugen nicht.

Er hob das trotzige Kanzlergesicht
auch über des Sachsenwaldes Wipfel,
er ragte über die höchsten Gipfel —
und jeder fühlte — ob fern, ob nah:

Bismarck ist da!

Da eines Tags wie ein Schrei der Not:
„Der Alte im Sachsenwald ist tot!“

Er war's. — Er zog in den deutschen Him-
mel. —

Und als er auf schwerem friesischen Schimmel
über Gjallars Brücke ritt,

Walhallas Wölbung schütterte mit.

Und als er kletterte die Stufen hinauf,
die Flügeltore taten sich auf.

Allvater sprang vom Thron empor.

„Einen seltenen Klang vernimmt mein Ohr.

Es ist germanischer Redenschritt.

Das pocht wie Eisen auf Selsgranit.

So schreiet von allen, die drunten ich sah,
nur einer noch. — Grüßt ihn!

Bismarck ist da!

<p>Und er trat in die Halle, und man bot ihm das Horn. Und man schob einen schweren Stuhl nach vorn. Der Ehrenplatz ward ihm angewiesen; dort sollt er sitzen zu Odins Füßen. Doch immer noch wie in Erdentagen sah man ihn wie eine Säule ragen; die Säule gestemmt auf des Schwertes Knauf, stand er und sah herab — nicht hinauf.</p>	<p>Und durch des Schnurrbarts silbernes Gitter kam es grollend wie Ungewitter: „Nicht im Gefühl hier, sondern draußen vor dem Tor, wo die Stürme brausen, mitten in dräuender Wetterwolke Warner und Weiser meinem Volke, da will ich stehn und Wache halten! Und gewahren die Jungen drunten den Alten vor Walhalls Pforte: mit Hurra stürmen sie aufwärts. Sie schauen es ja: Deutschland ist da!“</p>
--	--

„Bismarcks Einzug in Walhalla“ erschien zuerst anlässlich einer Gedenkfeier in Jakob Benjhs „Freier deutscher Schule“, wurde später in Münchener Lesebüchern nachgedruckt und scheint auch anderswo verbreitet worden zu sein; denn als ich während des Krieges zufällig Gelegenheit fand, an der 100 jährigen Geburtstagsfeier des Altreichskanzlers in Straßburg teilzunehmen, da tauchte zu meinem Erstaunen auf dem Festprogramm auch mein Bismarcksgedicht auf.

Aus diesen Umständen, und da es mich reizt, zu einem literarischen Erzeugnis der eigenen Phantasie pädagogisch Stellung zu nehmen, schöpfe ich die moralische Berechtigung, die Ballade hier einzufügen.

Ich weise das Gedicht der politisch-historischen Ballade zu; denn wie in den eben besprochenen Gedichten steht auch hier eine bekannte politische, eine bekannte historische Persönlichkeit im Mittelpunkt des Geschehens.

Der Name des Fürsten Otto von Bismarck, des ersten deutschen Reichskanzlers, ist mit dem Werden und Entstehen des neuen Deutschen Reiches unlösbar verbunden. Man mag parteipolitisch diesen oder jenen Standpunkt einnehmen, das eine wird man nicht bestreiten können, daß Bismarck in der Tat der eigentliche Schöpfer des Deutschen Reiches war. Wie seine gewaltige Hand damals im Deutsch-Französischen Kriege 1870/71 die Fäden der inneren und äußeren Politik zu entwirren und zu verweben verstand, daß Preußens König im Spiegelsaale des Versailler Schlosses zum „Kaiser von Deutschland“ gekrönt werden konnte, das ist heute keinerlei Geheimnis mehr und gehört mit zur deutschen Geschichte, wie sie in allen deutschen Schulen gelehrt wird. Bismarck, den großen Staatsmann, kann kein deutscher Geschichtsunterricht unberücksichtigt lassen.

Dem Geschichtsunterricht werden wir es überlassen, die Persönlichkeit des ersten Reichskanzlers, seinen menschlichen und politischen Werdegang, seinen Aufstieg und seine Glanzzeit, seine Treue zu Wilhelm I. und seine kritische Stellung zu Wilhelm II. historisch getreu zu erörtern. Auch jene verhängnisvollen Zusammenstöße des Kanzlers mit dem jungen Kaiser im März des Jahres 1890, die des alten Führers Sturz und seine selbstgewählte Einsamkeit in Friedrichsruh zur Folge hatten, jene schicksalsschweren Änderungen, wie sie besonders durch den 3. Bd. der „Gedanken und Erinnerungen“ neuerdings erhellt wurden, sie und Bismarcks Tod werden in der Geschichtsstunde nähere Erörterung finden.

Das Erfassen einer historischen Persönlichkeit — ich erinnere an meine Ausführungen über die Erfassung der Dichterpersönlichkeit im 1. Teil der „Epiſchen Dichtung“ (8. Abschnitt) — kann jedoch auch auf andere Weise erfolgen. Der Dichter, der das Wesen eines bekannten großen Mannes zu gestalten sucht, er wird wohl auch mit den historischen Tatsachen rechnen müssen — auch Dehmel und Schüler taten es in den beiden vorausgehenden Balladen — aber er wird sich doch die Freiheit wahren, das im Bild Geschaute bildlich zu gestalten, unbekümmert darum, ob die reale Wirklichkeit diesem Bilde jemals buchstäblich entsprach. Daselbe Recht besitzt ja auch der bildende Künstler. Bismarck sah nicht so aus, wie ihn Jeder in der Hamburger Bismarckstatue nachbildete oder wie er da und dort als deutscher Schmied oder als Lenker des Reichsschiffs dargestellt wird.

Auch meine politisch-historische Ballade sieht den Begründer des Deutschen Reiches im Bilde. In der ersten Strophe den Kanzler, wie er im Leben war. Zunächst als den treuen Berater seines kaiserlichen Herrn. Wie Hagen neben Gunther, so stand er als Erster auf den Stufen des Thrones.

„Königsmann“ — Dasall, Minister, d. i. erster Diener; aber mehr in dem Sinne, wie sich Friedrich der Große den ersten Diener seines Staates nannte; Mann auch hier vor dem Königs-, vor dem Kaiserthron, „niemals Knecht“ — keiner von den Schranzen, die den Gefrönten umschmeichelten und umdienerten.

Daß er kein willenloses Werkzeug seines Fürsten war, daß er seinen eigenen Starrkopf hatte, das bewies er ja in jenen Tagen, die zu seinem Sturze führten.

„Man konnte ihn wohl auf die Seite schieben,
aber biegen und beugen nicht.“

Auch der Gestürzte, auch der Verbannte blieb der Übergewaltige. Das deutsche Volk fühlte instinktmäßig: sein Schutz und Hort, sein geborener Führer war nicht jener im Schlosse zu Berlin; Deutschlands geborener Lenker und Leiter saß und trohnte im Sachsenwald, und wie auf eines Propheten Worte, wie auf den Ausspruch eines untrüglichen Orakels horchte man auf die Meinung des Alten im Sachsenwalde, des getreuen deutschen Eckarts, und man war froh, daß er noch lebte, noch raten und warnen konnte. Man fühlte sich geborgen in seiner Hut und sorglos in dem Bewußtsein: „Bismarck ist da!“

Die 2. Strophe bringt Bismarcks Tod und seine Himmelfahrt. Ängstliche Gemüter wollten in diesem Bilde eine Gefährdung der religiösen Vorstellungen unserer Jugend erblicken. Bismarck dürfe nicht in einen heidnischen, sondern müsse in einen christlichen Himmel aufgenommen werden!

Ich finde derartige Bedenken lächerlich. Wenn sie zu Recht beständen, dann hätte der Bayernkönig Ludwig I. nicht die Walhalla bei Regensburg erbauen dürfen. Dann hätten nicht wenige Jahre vor dem Weltkriege sämtliche Fürsten Deutschlands unter Führung des frommen Bayernkönigs Ludwig III. Bismarcks Büste in dem nationalen Tempel am Donauufer feierlich aufstellen dürfen. Keinem der hochgeborenen Herren fiel wohl dabei ein, daß man ihn einer unchristlichen Tat bezichtigen könnte.

Daß die Walhalla eine der Himmelsburgen war, die neben Foltwang und Thrudheim Asgard, den Wohnsitz der Götter, schmückte, das erfahren unsere Schüler ohnedies bei Behandlung der altgermanischen Zeit. Daß sich die alten Germanen, unsere Urväter, diese Himmelsburg, die keines Menschen Auge je gesehen hatte, analog ihren Königshallen dachten — nur ins Überirdische, ins Himmlische gesteigert — ist uns psychologisch durchaus begreiflich.

In Walhalla, in der herrlichsten aller Asenburgen, fanden nur Auserwählte Aufnahme. Nur wer im Einzelkampf sein Leben verlor, nur der Einherier, wurde von Odin für würdig befunden. Schilde, die auf Speerspäßen ruhten, bedeckten Walhallas Dach. An den Wänden hingen prächtige Rüstungen und Waffen. Die Asen selbst saßen auf goldenen Stühlen. Ein Thron mit drei Stufen stand für die drei obersten Götter bereit.

Die vorstehende Ballade hält sich nicht streng an die mythologische Überlieferung. Sie verquickt Allvater und Odin — Heidnisches und Christliches. Auch die Erinnerung an die Walhalla an der Donau spielt mit herein, der vielstufige Aufstieg und tief unten „Gjallars Brücke“, die Verbindung mit der Erdenwelt.

Bismarck kommt angeritten „auf schwerem friesischen Schimmel“ — Herrn Helge ähnlich, den Morik von Strachwitz in „Helges Treue“ besingt:

„Allvater saß auf Idas Feld:
 „Es kommt fürwahr ein gewaltiger Held
 noch heut von der Erde herüber;
 es heult mein Wolf und frißt nicht mehr,
 und Gjallars Brücke donnert sehr,
 als ritt ich selber darüber.“

Vor dem breiten Stufenbau aber springt der Gepanzerte vom Roß und „klirrt die Stufen hinauf“. Von selbst öffnen sich die hohen Flügeltore, und der Oberste aller Götter, der Himmelskaiser, springt vom Thron empor. Er erkennt den Nahenden am Schritt. Er, der Allwissende, weiß ja auch, daß unter dem Menschenvolk von heute nur noch einer ist, der so wuchtig, so ungebeugt, so redenhaft einhereschreitet. Und ehe er den Kommenden erblickt hat, fordert er seine Saalgenossen auf, den neuen Gast willkommen zu heißen:

„Grüßt ihn! — Bismarck ist da!“

Die 3. Strophe führt Bismarck mit dem Himmelsfürsten zusammen. In Ehren wird er empfangen. Ein schwerer Stuhl wird nach vorne geschoben. Darin, zu Odins Füßen, soll er sitzen und ausruhen von schwerer Erdenarbeit.

Doch dies wär kein Himmel für Bismarck. Auch für die alten Einherier wär ein tatenloses Sitzen zu Odins Füßen kein Himmelsglück gewesen. Bismarck ist nicht gewöhnt, irgendeinem Herrn — und sei's der höchste aller Herren — zu Füßen zu sitzen. Wo Deutschland ist, wo Deutschland kämpft und ringt, wo Deutschland hofft und duldet, wo Deutschland bedroht wird und des Warners und Wegweisers bedarf, da ist Bismarcks Platz, da ist Bismarcks Himmel. Da will er stehen und Wache halten für seines Volkes Aufstieg und Glück, ein Vorbild kommenden Geschlechtern: dem deutschen Volke, dem Vaterlande das Beste ihrer Kraft und ihres Strebens zu weißen wie der dort oben „in dräuender Wetterwolke“:

„Deutschland ist da!“ Deutschlands Schutzgeist.

Das ungefähr wäre es, was ich mit dem Gedichte sagen wollte; denn in seiner Schaffensfreude, in seiner Liebe und Treue zu Volk und Reich, in seiner stolzen Männlichkeit ist und bleibt der erste deutsche Reichstanzler ein unerreichtes Vorbild für uns alle.

Daß wir Bismarck oder Bismarcks Geist auch heute noch brauchen können, daß das Geschick unseres Volkes heute ein anderes wäre, wenn er die Führung behalten hätte, und daß ein Aufstieg nur möglich ist, wenn der Geist der inneren nationalen Zusammengehörigkeit wieder mächtig wird, darüber beginnt man sich allmählich klar zu werden.

Die Ballade ist dreistrophig; doch die einzelnen Strophen wahren ihre formale Freiheit (14, 15, 19 Zeilen). Die rhythmischen Reihen sind paarig gereimt, viertaktig, die Endzeilen zweiertaktig, in der Mittelstrophe auch die vorletzte Zeile. Die Zahl der leichtbetonten Silben zwischen den Hebungen wechselt, wie auch die stumpfen und klingenden Reime wechseln — scheinbar beliebig und doch dem innern Gesetz folgend, das jedem Stoff eigen ist und über dessen Eigenart der Gestaltende sich erst nach erfolgter Arbeit bewußt wird.

C. Kulturhistorische Balladen.

Wodurch sich die kulturhistorische Ballade von der politisch-historischen unterscheidet, wurde bereits zum Ausdruck gebracht. Es handelt sich um Menschen und Geschehnisse, die nicht historisch verbürgt, sondern Erzeugnisse der Dichterphantasie sind. Geschichtlich sind nur die Zeitverhältnisse, historisch ist nur das Milieu, das Menschen und Handlungen umgibt. So zeigt uns Schiller in den „Kranichen des Iphigenus“ ein Stück altgriechischer Kultur; so schildern Goethe im „Sänger“ und im „Hochzeitslied“, Uhland in „Des Sängers Fluch“ und in der „Rache“ das ritterliche Zeitalter. Die Zeit der Leibeigenschaft mit ihren Greueln lernen wir in Bürgers „Wildem Jäger“ kennen, während Chamisso „Rechter Barbier“ und die Volksballade „Die Mordeltern“ uns in die Zeiten des Dreißigjährigen Krieges versetzen. Als kulturhistorische Balladen könnten — um bei den bereits besprochenen Unterrichtsbeispielen zu bleiben — auch Linggs „Feme“ und Kellers „Schlafwandel“ bezeichnet werden, während Heines „Belsazar“ oder Freiligraths „Nebo“, Heines „Schenk von Erbach“ oder das historische Volkslied „Prinz Eugen, der edle Ritter“, der politisch-historischen Gattung zuzuzählen wären.

Was die neudeutsche Ballade kulturhistorischer Prägung von ihren Vorgängerinnen unterscheidet, das ist das Streben nach Prägnanz und konzentriertem Zusammenschluß. Stärkste Wirkung bei größtmöglicher Sparsamkeit der dichterischen Mittel. Man vergleiche die folgenden drei Balladen mit den kulturhistorischen Balladen Bürgers und Schillers, und der Unterschied wird klar in die Augen springen. Das ganze Geschehen ist ins Ich verlegt. Die Handlung mit allem Drum und Dran schrumpft zusammen in einen Monolog oder — wie bei Wiener — in eine bloße Diktion.

Die Darstellung wird künstlicher, raffinierter, verfeinerter. Es liegt wohl Unausgesprochenes zwischen den Zeilen. Es bleibt der Phantasie des Lesers mehr Arbeit überlassen als in jenen breit ausmalenden Balladen des 19. Jahrhunderts.

Der Lehrer muß mit dieser Eigenart rechnen. Damit die Ballade trotz ihrer Kürze voll erfaßt werden kann, muß die Einstimmung breiter werden. Das kulturgeschichtliche Verständnis muß in den vorhergehenden Geschichtsstunden angebahnt werden. Trotz dieser Einführung, trotz dieser Erklärung die eigentliche Stimmung wachzuhalten und zu verstärken, das bleibt gerade für diese Art der epischen Dichtung ein didaktisches Problem, das nicht in der Theorie, sondern nur am Einzelbeispiel gelöst werden kann.

Die vierte der hier eingereichten Balladen — Buldes „Künstler“ — könnte, da es sich um historisch verbürgte Persönlichkeiten handelt, auch als politisch-historische Ballade betrachtet werden. Der stoffliche Inhalt jedoch, die Schilderung künstlerischen Schaffens, hat so wenig mit Politik und so viel mit Kultur zu tun, daß ich die Ballade der kulturhistorischen Gruppe zuwies — gleichzeitig auch, um ein Beispiel für die Behauptung zu geben, daß die Grenzen zwischen beiden Arten der historischen Dichtung fließend sind und daß echte Kunst sich nicht immer restlos dem logisch gliedernden Verstande unterwirft.

Hans Boehm: „Der Kaiser von Byzanz.“

Weil Unserm Finger in der Eile
der Jagd Wir Uns gericht mit Unserm
Pfeile,
wär Uns der Tod gewiß, versicherst du,
es sei denn, daß Wir dir erlauben,
Uns dieses Armes zu berauben —
dann schwörst du Uns noch volle Ret-
tung zu:
ein Arzt, ein Narr! Du forderst frechen
Munds,
daß Wir zerteilen lassen Uns

das ewig unteilbare Reich?
Du wagst gar, Unsre Rechte zu verlangen,
mit der den Erdkreis Wir umfängen,
dem Christus auf den alten Bildern gleich?
Wir leben und Wir sterben unzerstückt!
Und morgen werden Wir beglückt
von Gott empfangen mit dem Vaterkuß.
In Unserm Sohn indessen tragen Wir
die Erdenwürde weiter. — Diesen hier ...
werft ihn geblendet in den Bosphorus!

Ein Stück Kulturgeschichte, ein Ausschnitt aus einer Welt, die uns seltsam fremd und unverständlich anmutet und die der deutsche Dichter Hans Boehm doch mit dem sichern Blick des Künstlers im Kern ihres Wesens dargestellt hat.

„Der Kaiser von Byzanz“, der Kaiser von Ost-Rom, von Konstantinopel, wird uns vorgeführt in seinem absonderlichen Denken und Handeln. Wie dieser byzantinische Kaiser hieß, sagt der Dichter nicht. Es tut auch weiter nichts zur Sache. Boehm will ja nicht den einen bestimmten Kaiser aus der langen Reihe der oströmischen Kaiser, keinen Konstantin und keinen Justinian, schildern, sondern nur den Geist, der am Hofe zu Konstantinopel während der christlichen Epoche — von 337 bis zur Eroberung durch die Türken im Jahre 1453 — herrschte, in seiner typischen Ausprägung kennzeichnen. Dieser Geist des Byzantinismus ist ja geradezu zeitlos geworden und beschränkt sich nicht nur auf Byzanz selbst und auf den oströmischen Hof, sondern lebt immer wieder auf, bald da, bald dort, auch im Deutschen Reich der Vorkriegszeit, und wird aufleben, wo eine mächtige Herrschernatur ihr Gottesgnadentum mit ihrer kleinemenschlichen Persönlichkeit verquickt und wo eine unterwürfige Höflings-schar alles tut, um die „Majestät“ in diesem Aberglauben zu bestärken.

Wo wir in der Geschichtsstunde auf die Kennzeichnung solcher Auswüchse der Kulturentwicklung zu sprechen kommen, da kann Hans Boehms eigenartige Ballade zur Illustrierung mit Gewinn Verwendung finden.

Die epische Handlung, die dem Gedicht zugrunde liegt, ist leicht zu erfassen: Der Kaiser von Byzanz ritzt sich auf der Jagd an seinem Pfeile. Ob der Pfeil vergiftet, ob die Pfeilspitze rostig war, das wird nicht näher beschrieben. Wir erfahren nur, daß die leichte Wunde, die wahrscheinlich während der Jagd kaum beachtet wurde, eine Blutvergiftung herbeiführte und daß der Arzt herbeigerufen wird. Der untersucht den kranken Singer, die Hand, den geschwollenen Arm und erklärt: „Noch ist Rettung möglich. Doch nur

dann, wenn der Arm abgenommen wird. Weigert sich der Kranke, so ist ihm der Tod gewiß.“

Der Kaiser, der Herrscher von Gottes Gnaden, ist empört über die Zumutung des Arztes. Er, der Stellvertreter Gottes auf Erden, Er soll an seinem geheiligten Leibe herumerschneiden lassen, Er soll gar Seine rechte Hand abnehmen lassen, mit der Er den Erdkreis umspannt,

„dem Christus auf den alten Bildern gleich?“

Wer das von Ihm, dem Gottähnlichen, verlangt, der ist ein Narr. Nein, mehr noch: er ist ein Verbrecher, des Todes würdig.

Der sich selbst vergötternde Stolz des byzantinischen Kaisers, sein spätantiker Herrscherdünkel, sein unheilig heiliges Christentum, seine eingebildete Gottessohnschaft, sie dulden nicht, daß sein Ich, „das ewig unteilbare Reich“, zergliedert wird. Lieber sterben! Nur keine Entweihung der geheiligten Person des Herrschers!

„Wir leben und wir sterben unzerstückt.“

Der Tod ist ja nur ein Aufstieg zu neuen Würden. Morgen wird Gott ihn im Himmelsthronsaal mit dem Vaterkuß empfangen. Was irdisch an ihm ist, das wird weiterleben, weiterherrschen und in immer wiederkehrender Verjüngung im Sohn und Enkel und Urenkel die Erdenwürde tragen. Unsterblich, unverleßlich wird das himmlische und das irdische Teil des Erhabenen bleiben von Ewigkeit zu Ewigkeiten.

Und nun vergleicht der von fiebernder Glaubensbrunst Ergriffene sein unantastbares Ich mit dem vermessenen Ratschlag des Arztes, und eine Wut ergreift ihn, die beweist, daß dieser religiöse Schauspieler im tiefsten Innern seines egoistischen Herzens ein Heide geblieben ist — trotz alles geschauspielerten Christentums. Die Bestie kommt plötzlich zum Vorschein, und mit grausamem Tagenschlag tötet der Todgeweihte seinen Retter:

„Diesen hier . . .
werft ihn gebendet in den Bosphorus!“

„Stecht dem Frevler, dem närrischen Arzt, die Augen aus und werft ihn ins Meer, weil er es wagte, mir so Ungeheuerliches anzufinnen!“

Ob der Befehl wirklich ausgeführt wurde, das sagt uns der Dichter nicht. Auf jeden Fall dürfen wir damit rechnen, daß die epische Handlung in der angedeuteten Richtung ihren tragischen Abschluß gefunden hat.

Es ist, wie bereits bemerkt, ein fremdes, ungewohntes Denken und Fühlen, was uns in dieser kulturhistorischen Ballade entgegentritt. Ein seltsames Gemisch von Christentum und Heidentum, von Vernunft und Wahnsinn, wie es in der Tat nach dem äußeren Siege des Christentums im 4. Jahrhundert, besonders in den Tagen Justinians des Großen, ja noch im 6. und 7. Jahrhundert, auf jenem heißen Erdenfleck, wo auch Europäer- und Asiatentum sich zu vermählen suchten, zu finden war.

Wir mit unseren anders orientierten Wertmaßstäben, wir werden ohne langes Überlegen entscheiden: „Nicht der Arzt, sondern der Kaiser ist ein Narr gewesen, und zwar ein vollendeter. Statt dem Arzte, der ihn retten

wollte und konnte, zu folgen, folgte er seinem Herrscherdünkel und seinem religiösen Wahn. Statt seinem Retter zu danken, vernichtete er ihn in bestialischer Art. Ein derartiges Individuum gehörte in die Isolierzelle einer Irrenanstalt, nicht auf den Kaiserthron.“ Auch die deutsche Jugend von heute wird in diesem Sinne urteilen.

Der Dichter aber hat nicht die Absicht, des Kaisers Handlungsweise unserm Urteil zu unterbreiten. Seine Absicht ist lediglich deskriptiver Art. Er zeichnet ein Stück Welt, wie er es schaut und fühlt. So waren nach seiner Auffassung die phantasiemäßig erfaßten Menschen jener Zeit. Sie waren Ergebnisse ihrer Umgebung, der damaligen Weltlage. Sie mußten so denken und handeln, weil ihr Milieu sie in dieser abnormen Weise erzog und bildete.

Wenn auch wir uns diese Auffassung zu eigen machen — und sie ist die gerechtere —, so werden wir mehr Freude an dem Boehmschen Gedichte erleben als bei leidenschaftlicher Anteilnahme im Kampfe des Für und Wider. Wir werden dann besonderen Genuß auch an der Form der Ballade gewinnen können.

Nur der Kaiser spricht. Nur Er, der Gottähnliche, der Übermensch. Um dieses Überindividuelle auch sprachlich zu betonen, bedient er sich des Pluralis Majestatis, jenes bis herein in unsere Tage bräuchlichen Imperatorenidioms.

Das Gedicht ist dem Inhalte nach episch. Es wird uns von dem Schicksal, von dem tragischen Ende zweier Menschen erzählt, von den Erlebnissen des Kaisers und von den Erlebnissen des Arztes. Ein ganzes Drama könnte diesen äußeren und inneren Erlebnissen entspringen.

Hans Boehm hat alles zusammengedrängt in einen kurzen Monolog. Gerade dadurch aber ist eine starke Verinnerlichung zustande gekommen. Wir gewinnen Einblick in die Seele des byzantinischen Kaisers. Man könnte die Ballade darum auch als psychologische Ballade kennzeichnen; denn sie ist nicht nur ein Kultur-, sie ist gleichzeitig ein Seelengemälde.

Eigenartig wirkt der Wechsel von vier- und fünftaktigen Verszeilen deshalb, weil gerade die dem Reimklang nach zusammengehörigen zum Teil diesen verschiedenen Rhythmus aufweisen, z. B. 1. und 2., 7. und 8., 9. und 12., 10. und 11., 13. und 14. Zeile. Es liegt in dieser Form eine gewisse Willkür, wodurch die Selbstherrlichkeit des Sprechers nicht minder zum Ausdruck gelangt als durch den Inhalt seiner Worte. Ob und inwieweit unsere Jugend diese Feinheit herauszufühlen vermag, hängt von der Entwicklungsstufe des einzelnen Hörers ab. Mit langen, wortreichen Erklärungen ist hier wenig zu erreichen.

Börries von Münchhausen: „Pferd und Frau.“

Ich habe manches Weib geküßt
in deutschem und in welschem Land,
auf manches Pferdes Widerriß
lag zügelhaltend meine Hand.

Um manches Weib ich litt und stritt,
hab keine doch wie sie geküßt,
und ging kein Hengst so weichen Schritt
wie jener, drauf ich sie entführt. —

Die Tanne singt, die Quelle klingt,
ein weidend Roß, wie wiehert's hell,
die Tanne singt, die Quelle klingt,
wir lagern am vergeßnen Quell.

In meines Spornes Silberrad,
da klebt in Blut ein rostrot Haar,
in meines Panzers Silberdraht
wiegt leise sich ein blondes Haar.

Der Fuchs ward müd der Weide längst
und lagert sich in Tal und Tau —
ich streichle meinen roten Hengst
und küsse meine blonde Frau!

Wie dem 2. Teile der „Epischen Dichtung“ ein Liebesgedicht einverleibt wurde — Mörikes „Schön-Rohtraut“ —, so soll auch der 3. Teil eine Ballade bringen, welche die Liebe besingt. Wenn auch nicht die Volksschulen, so werden doch die oberen Klassen der höheren Schulen dieses Thema mit Berücksichtigung müssen; denn es ist jedenfalls pädagogischer, auf eine veredelnde Auffassung dieses Lebensgebietes hinzuwirken, als die Einführung vollständig dem Zufall und der Straße zu überlassen.

Ich wähle eine Ballade, die Börries von Münchhausen vor etwa zwanzig Jahren zum erstenmal veröffentlichte, eine Ballade, die zugleich kulturhistorisches Gepräge zeigt; denn die Welt unserer großen deutschen Minnesänger, eines Wolfram von Eschenbach, eines Hartmann von der Aue, die Welt Gottfried von Straßburgs, sie taucht empor auch in dem Sang des modernen Ritters Börries von Münchhausen. Die wirklichen Abenteuer eines Ulrich von Eichenstein, die erdichteten eines Erech, eines Parzival und eines Gawein, eines Tristan, sie werden lebendig und schenken uns den Bilderreichtum, der nötig ist, um Münchhausens knapp geformte Ballade voll auskosten zu lassen.

Wie in dem eben besprochenen Gedichte von Hans Boehm, so läßt auch hier der Dichter seinen Helden das ganze Geschehnis selbst erzählen. Alle Handlung ist aufgelöst in die Form des Monologs. In Wahrheit aber spricht der erzählende Ritter diese Worte gar nicht, sondern das Erlebnis, das hinter und um ihn liegt, es zieht nochmals gefühlsgesättigt und bildhaft durch seine himmelhochjauchzende glückliche Seele, und wir, die wir sein Innenleben belauschen dürfen, wir fühlen mit ihm, wir gönnen ihm sein schwer errungenes Glück:

„Höchstes Glück der Erde,
heißt der Adelspruch,
„liegt auf dem Rücken der Pferde,
blüht im Eichenbruch“,

singt Börries von Münchhausen an anderer Stelle; denn

„Uns vor andern Geschlechtern
sind vier Gaben vermach't:
Reiten, Trinken, Fechten,
Küssen die ganze Nacht.“

Von diesem Familienerbe, von dieser Blutsverwandtschaft lebt auch etwas in der Seele des Ritters, der in der Ballade „Pferd und Frau“ von seinen sieghaften Abenteuern träumt. Es ist der Ahnherr des Dichters selbst oder besser: es ist Börries, Freiherr von Münchhausen, wie er gestritten und geliebt hätte, wie er geritten wäre und wie er gesungen hätte, wenn ihm das Schicksal nicht im 19. und 20., sondern im 12. und 13. Jahrhundert sein Erdendasein zu leben bestimmt hätte.

Was dieser Ballade ihren eigenen Reiz verleiht, das ist in erster Linie die Art, wie der Ritter das Epische berichtet. Seine Seele ist voll von Glück und voll von glücklicher Erinnerung. Sie geht in hohen Wogen wie die lang-

sam verebbende See nach einem heftigen Sturm. Zum beschaulichen Erzählen im Stile des „Es war einmal . . .“, zu einem zeitlich geordneten Nacheinander fehlt die Ruhe. Nur die Gipfelpunkte des Geschehnisses werden herausgehoben, um auf den schaumgekrönten Wellen zu schaukeln, zu blitzen und zu funkeln.

Gleich der Ballade Hans Boehms ist auch die Ballade „Pferd und Frau“ nicht nur kulturhistorisch, sondern im besonderen Grade auch psychologisch gerartet; denn nicht nur die epische Handlung, nicht nur Denk- und Gefühlsweise des ritterlichen Zeitalters, auch das eigenartige Seelenleben unseres Ritters oder unseres ritterlichen Dichters mit seinen besonderen Neigungen und Leidenschaften lernen wir dabei kennen.

Ein unstetes Reiterleben hat er geführt in vergangenen Tagen. Pferde und Frauen, sie waren es, die sein Herz erregten und weiter trieben, vom Genuß zur Begierde; denn kein Pferd und kein Weib konnten ihm genügen, bis er endlich den Preis aller Pferde, bis er endlich die Krone aller Frauen finden und gewinnen sollte.

Zuerst das Pferd, den roten Hengst, den Fuchs, den an Schnelligkeit und an Weichheit des Schritts kein zweites Pferd übertreffen konnte. Wir erfahren nicht, wann und wo unser Ritter dieses Edelroß gewann; wir erfahren nur, daß es mit dabei war, als er sein gefährlichstes Wagestück, die Entführung der schönsten Frau, ausführte.

In vergangenen Tagen, da hatte er wohl auch um andere gelitten und gestritten. So heiß wie um sie, um seine blonde Frau, jedoch um keine vorher. Wir erfahren nichts Näheres von diesem Kampf. Wir ahnen nur: unser Ritter wäre der Überzahl seiner Verfolger erlegen, wenn nicht sein Roß den andern Pferden überlegen gewesen wäre.

„In meines Spornes Silberrad,
da klebt in Blut ein rostrot Haar.“

Blutig spornen mußte er seinen Fuchs, damit sie den Verfolgern entkamen. Das Tier hatte Schweres zu leisten; denn es trug doppelte Last. Der Geliebten schönes Haupt ruhte an der breiten Brust des Helden:

„In meines Panzers Silberdraht
wiegt leise sich ein blondes Haar.“

Das verwegene Wagnis glückte. Sie entkamen den Verfolgern. Nun rasten sie im Waldversteck: der Ritter, sein Pferd und seine Frau. Der Hengst hat seinen Hunger gestillt; sein helles Wiehern kündigt sein Behagen. Müde hat er sich ins tauige Gras gelegt, und neben ihm ruhen die beiden, die ihm ihr Glück zu verdanken haben.

„Ich streichle meinen roten Hengst
und küsse meine blonde Frau!“

Wir freuen uns ihrer dreifachen Seligkeit und wünschen, daß sie von Dauer sein möge.

Soll das Gedicht in rechter Weise erfasst werden, dann muß nicht nur das kulturhistorische in einer Einstimmung — Thema: ritterliches Fühlen und Taten — Ausdruck finden, dann muß vor allem das psychologische, das glückselige Träumen, das sieghafte Jauchzen, das Verschlungensein von Mensch

und Natur, im Gefühlston des Vortragenden in Erscheinung treten. Nur wer sich einlebt in die seelische Stimmung des jungen Ritters, nur der wird das Minneliedmäßige, das Lyrische, das Sangbare, das wunderbare Klingen, das diese Verse durchdringt, zu voller Wirkung bringen können.

„Die Tanne singt, die Quelle klingt,
ein weidend Roß, wie wiehert's hell,
die Tanne singt, die Quelle klingt,
wir lagern am vergehnen Quell.“

Wie wiegt und wogt es weich und zärtlich in diesem Gleichklang der Sätze!
Wie wundervoll einfach und doch vielsagend ist das alles gestaltet!

„In meines Spornes Silberrad,
da klebt in Blut ein rostrot Haar,
in meines Panzers Silberdraht
wiegt leise sich ein blondes Haar.“

Könnte man kürzer eine Fülle von Beschreibung und Erzählung zusammenfassen, als es hier geschieht? Man beachte auch die Reime „Silberrad — Silberdraht“, „rostrot Haar — blondes Haar“: auch die Reime und diese Wortformen, auch diese Wiederholungen sind Stimmungsträger und offenbaren den großen Meister, der sich ihrer bediente.

Oskar Wiener: „Lied des Hörigen.“

Girjsk, der Holzknecht, legte
die Eisenaxt ins Moos; —
sein dumpfes Herz bewegte
ein Traum und rang sich los,
sein dumpfes Herz erlebte
ein heiliges und schrie,
sein dumpfes Herz erbebt
vor dieser Melodie:

Feuer in den Forst zu legen,
daß die roten Zungen ledern,

daß ein fahler Funkenregen
niedersaust auf Stamm und Steden;
daß die greisen Eichen krachen
und im Sturz sich überschlagen
und im Fallen neu entfachen
einen Glanz von tausend Tagen:
bis die letzten Stämme ätzen,
jäh gespalten und geborsten,
und wie toll die Raben krächzen
und verbrennen mit den Horsten.

Auch diese Ballade des 1873 in Prag geborenen und dort lebenden Dichters bietet nicht nur ein Gemälde der Zeitstimmung aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, sondern ist zugleich psychologische Ballade — Seelenzeichnung. Girjsk, der Holzknecht, ist wohl als typischer Arbeiter der Reformationszeit gedacht; aber er ist doch auch Einzelperson, und der Dichter zeigt uns das Erwachen dieser Holzknechtsseele in ihrer besonderen Eigenart.

Oskar Wiener liebt derartige Seelengemälde auf kulturhistorischem Hintergrund. In seinen 1903 erschienenen „Balladen und Schwänken“, denen auch das „Lied des Hörigen“ entnommen ist, ist eine ganze Reihe ähnlicher Gedichte zu finden: „Der Preis“, „König Eisen“, „Ein Lied von der eisernen Nonnenhand“ u. a.

Zum tieferen Erfassen solcher Gedichte ist zweierlei nötig: ein Verständnis für das historische und ein Verständnis für das Individuell-Seelische.

Das historische Verständnis wird die Geschichtsstunde übernehmen können. Der Lehrer braucht dann vor Darbietung des Gedichts nur den bereits behandelten Stoff — Zeit der Leibeigenschaft, der Hörigkeit, der Bauernkriege (man vergleiche im 2. Teil der „Epischen Dichtung“ die Erläuterungen zum „Lied des armen Kunrad“

von Heinrich von Reder) — in die Erinnerung zurückzurufen und kann sich dann leicht dem Individuellen, dem Persönlichen zuwenden.

Von einem Arbeiter, von einem Holzknecht jener Zeit erzählt der Dichter. Girsik hieß der Holzknecht. Wie mag sein Leben seither verlaufen sein? Wir reden von seiner mühseligen Arbeit jahraus, jahrein draußen im Walde beim Fällen der alten Eichenbäume. In harter Fron schwingt Girsik die Holzart. Einsam ist er meist bei seiner Arbeit. Nur die Raben krächzen über ihm. Zuweilen kommt der Fronvogt und schilt, wenn nicht genügend Holz gefällt wird. Hin und wieder sieht er auf stolzen Rossen den Burgherren und seinen Troß vorüberziehen, wenn die stolzen Herren und Frauen zur Jagd reiten. Das muß wohl so sein. Das ist Schicksal oder Bestimmung, daß die einen jagen und reiten, während die anderen im Schweiße ihres Angesichts Holz hacken. Darüber hat Girsik seither nicht weiter nachgedacht. Aber heute ist dies plötzlich anders geworden. Hören wir, was der Dichter uns davon zu erzählen weiß!

Nach solcher Einstimmung könnte die Ballade geboten werden.

Girsik, der Holzknecht, wird uns vorgeführt wie einer, der bisher geschlafen hat. „Dumpf“ wird sein Herz genannt. Dreimal wird „sein dumpfes Herz“ in der ersten Strophe erwähnt: wie es ein Traum bewegt, der sich losringt, wie es ein Heiliges erlebt und aufschreit und wie es erlebt oder erschrickt vor dieser Melodie, vor diesem Aufschrei.

Aus dem Dionysischen, aus dem bildlosen Sturm und Drang, aus der Welt der Gefühle steigt das Apollinische, das Bildhafte, das Phantasiemäßig-Erschaute.

Girsik, der Holzknecht, wird in seiner Herzensnot, in seinem dunklen Drang zum Dichter. Wie der deutsche Bauer in „Des Braunschweigers Ende“, von Eulu von Strauß und Torneß, wie der russische Bauer in Richard Dehmels „Anno Domini 1812“ in Bildern reden und drohen, so droht auch dieser einfache Sohn des Volkes, dieser hörige Holzknecht, in Bildern, die seinem Lebenskreis entstammen.

Ein Vernichtungsdrang überkommt ihn plötzlich mit unwiderstehlicher Macht. Feuer will er in den Forst legen, daß alles, was ihn umgibt, alles, was ihm bisher Heimat und Arbeitsstätte gewesen, der Vernichtung anheimfällt.

Wie toll sollen die Raben in ihren Horsten krächzen, wenn die Flammen ihre Nester zerstören. Auch dieses Bild ist selbst wieder bildlich aufzufassen: die Raben in ihren Horsten, die Adeligen in ihren Burgen, fallen und verbrennen sollen sie alle

„und im Fallen neu entfachen
einen Glanz von tausend Tagen.“

Der Rausch der Revolution hat des Holzknechts Herz und Hirn erfaßt. Die gesunde Überlegung ist geschwunden. Ein Rasender, ein Sklave, der seine Fesseln gewaltsam sprengt, steht vor uns.

Man vergleiche diesen Holzknecht, den uns Oskar Wiener zeichnet, mit den Bauern Reders im „Armen Kunrad“ oder mit den Bauern Münchhausens im „Bauernaufstand“, und man wird finden: es fehlt ihm das Derbe, das

Deutsche, das Humoristische, das Nüchterne jener Revolutionäre. Er hat vielmehr etwas Asiatisches an sich, dieser Holznacht in seiner blinden Vernichtungswut. Er ähnelt stark dem indischen Amokläufer, der mit dem Kris in der Hand daherrast und tötet, was ihm entgegentritt.

Es mag uns auch fraglich erscheinen, ob der Holznacht in seiner Waldeinsamkeit von einem derartigen Vernichtungstaumel urplötzlich ergriffen wird oder ob nicht Massensuggestion in der Regel solche Erscheinungen hervorzurufen pflegt.

Doch derartige Zweifel sollen uns nicht hindern, Freude an den Schönheiten dieser kulturhistorischen Ballade — in gewissem Sinne könnten wir sie auch den sozialen und den psychologischen zuzählen — zu empfinden.

Schön ist, wie Oskar Wiener den scharfen Gegensatz zwischen dem seitherigen Zustand, dem dumpfen Hindämmern des Alltags und dem Erwachen kennzeichnet. Er erreicht dies — formal genommen — durch einen Wechsel der Rhythmen. Die ersten acht Verszeilen sind in Jamben, die folgenden in Trochäen geschrieben. Dadurch kommt — bei entsprechendem Vortrag — in die zweite, scharf abgegrenzte Hälfte des Gedichts ein atemloses Dahinbeugen, das verstärkt wird durch die mehrere Zeilen einleitenden „daß“ und „und“, während in der ersten Hälfte die dreimal wiederkehrende Satzform: „sein dumpfes Herz . . .“ gerade jenen Eindruck des deutschen Dahindämmerns in besonderem Grade erweckt.

Auch die Ähnlichkeit der klingenden Reime in der zweiten Hälfte des Gedichts „legen — lecken — regen — strecken“, „krachen — schlagen — entfachen — Tagen“ trägt mit dazu bei, das Stürmende, Drängende dieser phantastischen Bilder zu kennzeichnen, während in der ersten Hälfte klingende und stumpfe Reime von starker Gegensätzlichkeit des Klangs die einzelnen rhythmischen Reihen scharf voneinander abheben und die allmähliche seelische Entwicklung in ihrem stufenmäßigen Fortschreiten trefflicher kennzeichnen.

Karl Bulde: „Künstler.“

Tief gelehnt in seinen Prunkstuhl,
tief versunken in Betrachtung
eines frisch begonnenen Bildes,
in die Hand gestützt das Kinn,
saß Franz Hals, der große Meister.
Aus der langen, weißen Pfeife,
die die Linse quer dem Mund hielt,
melancholisch auf zur Decke
wölbte sich der blaue Rauch.

Hörst, es klopft. Es klopft zum zweiten,
klopft zum dritten, vierten Male.
Ob der unliebsten Störung
runzeln sich des Meisters Brauen,
und mit rückgewandtem Kopfe
schaut er zürnend nach der Tür.
Vor Franz Hals, den großen Meister,
tritt mit höflicher Verneigung,
hochgewachsen, heiterblickend,

sehr gemessenen Schritts ein Fremder.
Auf dem prallen Lederkoller
glitzert eine goldne Kette,
am Barett die Straußenfeder
wippt kokett bei der Verneigung,
und zwei lange Silbersporen
klirren einen frischen Gruß.
„Euer Name?“

„Edler Meister,
meine Pferde stehn im Gasthof,
denn mein Sehnen stand nach Haarlem
und nach Euch, Seigneur Franz Hals.
Meinen Namen Euch zu nennen
wehrt der Klang des großen Namens,
der in diesen Mauern schafft.
Namenlos komm' ich zu grüßen,
namenlos naht Eurem Namen
liebend sich ein heißes Herz.“

„Eure Wünsche?“

„Edler Meister,
meine Pferde stehn im Gasthof,
meine Pflicht ruft mich zur Heimat.
Um so kürzer meine Bittfrist.
Seltam kühn ist mein Begehren,
seltam kühn soll auch mein Dank sein
Edler Meister, malt mein Antlitz!“

In zwei große, kluge Augen
schauen starr des Meisters Blicke.
Doch er lächelt.

„Seht Euch, Fremder!“
Und der Meister holt geschäftig
Farbenkasten und Palette,
spannt geschäftig eine Leinwand,
steht dann reglos vor dem Fremden,
schaut mit großen, strengen Augen
sinnend, forschend, sehr nachdenklich
in das junge, stolze Antlitz.

Stille.

In dem Weingerank am Fenster
kreischen ein paar freche Späßen,
vor der Türe lärmten Kinder,
an der Zimmerwand bedächtig
tickt die alte Pendeluhr.

Stille.

Und ein Pinsel tanzt verwegen
von der Leinwand zur Palette
springt in raschen, festen Kurven,
ruht gemacht auf einem Punkte,
schwebt in sicherer Künstlerhand.

Stille.

Und des Fremden Augen
schauen starren Blicks zum Meister
und entschleiern ihre Seele,
langsam wandert der Nachmittag.

„Herr, erwacht aus Euren Blicken:
Euer Wunsch erwuchs zur Tat.
Danken muß ich Euch, dem Fremden,
eine schöne Schöpferstunde.
Tragt das Bild in Eure Heimat
und im Herzen tragt Franz Hals.“

Vor dem Bilde steht der Fremde,
reglos starren seine Augen:
„Meister, Eure Farben brennen,
Meister, Eure Linien leben,
und in Eurem Bilde leb' ich
Glücklicher, zum zweiten Male.
Meister, sprecht: ich seh' mein Antlitz
heut zum ersten Male wirklich,
sprecht, wo Eure Quellen rauschen,
nennt die Heimat Eurer Seele,
laßt mich das Geheimnis ahnen.“

Und der Meister hebt die Schultern,
und er spricht: „Ich bin Franz Hals.“

Sieh, da lächelt leis der Fremde:
„Seltam kühn war mein Begehren,
seltam kühn soll auch mein Dank sein.
Tief zum Westen sinkt die Sonne —
Meister, gönnt mir eine Stunde,
gönnt mir diesen zweiten Wunsch,
dem als dritter die Entschuldigung
für den zweiten folgen möge,
laßt mich Euer Antlitz malen!“

Wahrlich, wahrlich, seltsam kühn,
und der Meister lächelt spöttisch,
lächelt mit gesenktem Haupte,
„Ihr seid jung. Wohlan, es sei.“

„Also, wie Ihr steht dort, Meister,
mit der tiefgeneigten Stirne
und dem Lächeln um die Lippen,
halb verschwommen schon im Zwielicht,
also mal' ich Euer Antlitz.“

Und der Fremde greift geschäftig
Tuben, Zeichenstoch, Palette,
spannt geschäftig eine Leinwand,
und sein Blick umfaßt gewaltig
das gesenkte Künstlerhaupt.

Stille.

Aus dem Lindenbaum im Garten
wachsen sacht der Dämmerung Schatten,
singend kehren von den Feldern
heim die tagesmüden Bauern,
und im Weingerank am Fenster
zwickert eine schwarze Amsel.

Stille.

Und ein Pinsel zieht gelassen
und im feierlichen Schwunge
ernste, große, dunkle Linien;
dieses Lächeln heißt Verachtung,
diese Falte deutet Hochmut,
diese Stirn wölbt Künstlerehregeiz,
dieser Blick, er heißt Genie.

Stille.

Auf des Meisters weißer Stirne
liegt das Rot der Abendsonne,
kühlt in wundervollen Farben
den gesenkten Künstlerkopf.

Meister, wollt die Augen heben,
hebt sie gnädig Eurem Bildnis.
Danken muß ich Euch, dem Fremden,
eine schöne Schöpferstunde.“

Vor dem Bilde steht der Meister,
reglos starren seine Augen,
werden größer, immer größer.
Zitternd hebt er seine Arme,

breitet zitternd sie dem Fremden,
zitternd murmeln seine Lippen:

„Fremder, Großer, Allgewalt'ger,
woher kennst du meine Seele?“

Und der Fremde lächelt heiter,
neigt sich tief dem großen Meister,
reicht ihm lächelnd seine Rechte,
und er spricht:

„Ich bin van Dyck.“

Ein Stück Ästhetik. Ein Kapitel über das Wesen künstlerischen Schaffens und Gestaltens. Zugleich ein Ausschnitt aus der Kunstgeschichte. Zwei große Maler treten uns entgegen: Franz Hals und Anton van Dyck: Zwei Künstler, deren Eigenart historisch verbürgt ist, die sich nicht willkürlich ändern, nicht „umdichten“ lassen.

Franz Hals von Haarlem, der berühmteste Zeitgenosse und Konkurrent Rembrandts, gilt bekanntlich als der erste Vertreter des holländischen Stils. Er, der ausschließlich Bildnismaler war, befreite das Einzel- und Gruppenbild aus der sogenannten Photographiestellung. Er verstand es, das bewegte menschliche Gesicht darzustellen, den Augenblidsindruck festzuhalten. Nicht den der starren Maske, sondern den des durch Lächeln und Lachen, durch Schmunzeln und Grinsen, durch Keckheit und Übermut beseelten menschlichen Gesichts. Er erkannte den ästhetischen Reiz des Häßlichen. Mit Vorliebe entnahm er seine Modelle niederen Volksklassen. Nicht die blasse Vornehmheit, sondern das Derbe, das Robuste, die verwogene Männlichkeit zog ihn an. Doch indem seine Kunst diese Lebenserscheinung gestaltete, erfolgte zugleich ihre Verklärung.

Seine Technik paßte sich dieser Aufgabe naturgemäß an. Dem Spanier Velasquez verwandt, verstand es Franz Hals, mit breiten, blißartig auf die Leinwand gelegten Pinselstrichen den Augeneindruck wiederzugeben.

Sein wirtschaftliches Talent soll gering gewesen sein. Trotz großer Aufträge war der Künstler immer in Geldnöten und geriet nach einem leichtsinnigen Leben in Armut, so daß sich seine Vaterstadt Amsterdam seiner annehmen und ihn im Alter durch ein Gnadengehalt vor Mangel schützen mußte.

Franz Hals lebte von 1580—1666. Der Fläme Anton van Dyck war 19 Jahre jünger (1599—1641) und stand als Mensch wie als Künstler in starkem Gegensatz zu dem großen Holländer. Van Dyck bevorzugte nicht das Robuste und Derbe, nicht die Gestalten des Volks, die trinkfesten Männer und die schreienden Marktweiber. Van Dyck entnahm seine Modelle mit Vorliebe der eleganten, der vornehmen Welt.

Nachdem er sich in Italien unter Tizians mächtigem Einfluß Schliff und Schwung erworben hatte, kehrte er 1628 zurück und siedelte 1632 nach England über. Dort wurde der frühreife, empfindsame, stolze Mann der verwöhnte Hofmaler Karls I. Als solcher oblag ihm die Aufgabe, die hohe Aristokratie, die Lords, Herzöge und Grafen am Hofe von Whitehall zu porträtieren.

Dabei kam es ihm nicht auf die naturalistische Wiedergabe des Individuellen, sondern mehr auf die eigenartige Stimmung, auf das Eintauchen des Einzelnen in die Atmosphäre des Hoflebens an. Nicht das dramatisch Bewegte wie bei Franz Hals, sondern das lyrische Element dieser glatten Höflinge, dieser garten, ästhetischen Hofdamen suchte sein Pinsel in weicher Formgebung festzuhalten. Dadurch kommt eine gewisse Gleichförmigkeit in seine Werke. Doch mag gerade darin ein charakteristischer Ausdruck des ganzen nivellierenden Hoflebens jener Tage zu erblickt sein. Mit Recht nennt die Kunstgeschichte Anton van Dyck den größten Schüler Peter Paul Rubens (1577—1640).

Der Dichter Carl Bulcke führt die beiden großen Maler — Franz Hals und Anton van Dyck — in Amsterdam zusammen. Ob ein derartiges Zusammentreffen wirklich stattfand — möglich wäre es; doch weiß ich nichts davon. Ob sich die beiden Künstler in Wirklichkeit gegenseitig porträtierten — mir ist nichts darüber bekannt. Ich nehme also an: die eigentliche Hand-

lung, die das Gedicht erzählt, ist freie Erfindung. Ich kenne kein Bildnis des Franz Hals, das van Dyck gemalt hätte, und keines des van Dyck, das Franz Hals als Schöpfer erkennen läßt.

Schade, daß dem nicht so ist! Wir würden sonst die trefflichsten Anschauungsmittel für die Vermittlung des Bulckeschen Gedichts verwenden können. In meiner Bildersammlung finde ich das bekannte Selbstbildnis van Dycks, dessen Original in der Alten Pinakothek zu München hängt. Ferner ein Bild Karls I., eines seiner Kinder, das Porträt des Prinzen Wilhelm II. und seiner Braut, der blonden Maria Ruthwen. Von Franz Hals besitze ich u. a. das Bildnis des Wilhelm v. Henthuysen, das der Adriaens-Schützen, der Hille Bobbe, eines Admirals, der musizierenden Knaben.

Auch diese Reproduktionen könnten als Anschauungsmittel dienen. Aber — frage ich mich — kommt es beim Vermitteln dieses Gedichts überhaupt in besonderem Maße auf das real Gegebene an? Muß mir in erster Linie daran gelegen sein, die realen Umstände, denen die Handlung entwächst, geschichtlich getreu darzustellen? Ist der eigentliche Sinn dieser Dichtung nicht gerade in dem Umstand zu suchen, daß der Künstler anders „bildet“, anders gestaltet und porträtiert wie die reale Wirklichkeiten festhaltende photographische Platte?

Auch der Dichter Carl Bulcke schildert die Wirklichkeit nicht mit photographischer Treue. Er erzählt ja gar keine wirkliche Begebenheit, sondern eine erdichtete. Auch die beiden Künstler sind frei gestaltet. Wohl muß sich der Dichter, da es sich um historisch verbürgte Persönlichkeiten handelt, in mancherlei Hinsicht nach der Überlieferung richten. Aber er tut dies nicht in strenger Bindung.

Sehen wir uns das Gedicht darauf hin etwas genauer an:

Franz Hals ist der ältere Meister. Das stimmt mit der Wirklichkeit überein. Anton van Dyck besucht ihn auf der Durchreise. Als Kavalier, die Straußenfeder am Barett, die Silbersporen an den Reiterstiefeln. Auch dies könnte den historischen Tatsachen entsprechen. In jener Zeit, da van Dyck aus Italien nach der Heimat zurückkehrte. Damals war er 29-jährig, während Franz Hals bereits 48 Jahre zählte, und der Holländer konnte bei der Begrüßung des Flamen in ein „junges, stolzes Antlitz“ schauen.

Der Wirklichkeit wird ferner gerecht, was der Dichter über die malerische Technik beider Künstler sagt:

Der Pinsel, den Franz Hals führt,

„tanzt verwegen von der Leinwand zur Palette, springt in raschen, festen Kurven, ruht gemach auf einem Punkte, schwebt in sicherer Künstlerhand“.

Van Dycks Pinsel dagegen

„zieht gelassen und im feierlichen Schwunge ernste, große, dunkle Linien“.

Ob jedoch Franz Hals, wenn er frei wählen durfte, den Kopf eines Anton van Dyck zum Modell erkoren hätte, ist fraglich. Seine Lieblingsmodelle waren durchaus anderer Art.

Und ob van Dyck den Künstlerkopf eines Franz Hals sich ausgesucht hätte, ist nicht minder fraglich; denn seine zahlreichen Bildnisse entstammen einer durchaus andersgearteten Welt als jener, in der Franz Hals heimisch war.

Ob überhaupt Franz Hals sich dem jungen Kavalier jemals so präsentierte, wie ihn der Dichter schaut:

Als den großen Meister, der

„mit großen, strengen Augen sinnend, forschend sehr nachdenklich“

in des Fremden Antlitz schaut. Als den überlegenen Kömmer, der bei des Fremdlings Begehre spöttisch lächelt und das weißgestirnte Künstlerhaupt senkt:

„Dieses Lächeln heißt Verachtung, diese Falte deutet Hochmut, diese Stirn wölbt Künstlerehregeiz, dieser Blick, er heißt Genie.“

Auch dieses Bild, auch dieses Porträt zeigt ein Gemisch von Phantasie und Wahrheit. Auch dieses Bild ist im wesentlichen Dichtung.

Und doch möchte ich behaupten: Carl Bulcke gibt in seinem Gedichte eine höhere als die real-historische Wahrheit. Die beiden Künstler, die er schildert, sind für den Dichter nur Typen für das künstlerische Schaffen überhaupt. Sie veranschaulichen nur, was der Dichter aus eigenem Erleben heraus — auch der Dichter zählt ja zu den „Künstlern“! — über die Art künstlerischen Schaffens und Gestaltens zu sagen weiß:

Des Künstlers Blick haftet nicht an der Oberfläche. Er dringt tiefer. Er gibt nicht nur — wie der Photograph — die Außenseite der menschlichen Erscheinung. Er gibt in seinem Porträt zugleich des Dargestellten Seele. Er schaut mit Künstleraugen. Auch der Impressionist wählt aus; auch er betont, auch er hebt hervor; auch er schafft mit Künstlerhänden. Jeder Maler, jeder Künstler hat seine eigene „Technik“. Wohl gibt er Natur, aber Natur subjektiver Art: Natur, geschaut und geformt durch ein Temperament, durch eine Künstlerpersönlichkeit — Natur, erfaßt und gestaltet durch eine individuelle Künstlerseele.

Darum gibt der Künstler auch dort, wo er Natur zu geben sucht, mehr als Natur. Er gibt zugleich ein Stück seines eigenen Ichs, seiner eigenen individuell gearteten Persönlichkeit. Und deshalb vermag ein echter Künstler auch einem andern großen Künstler mehr zu sagen, als der andere aus eigener Kraft zu schauen und zu wissen pflegt. Jeder wahre Künstler öffnet seinen Mitmenschen — auch den Künstlerzeitgenossen! — die Augen für das, was nur er erstmalig zu sehen vermochte. Dadurch wird er zum Erzieher der gegenwärtigen und der nachfolgenden Geschlechter.

„Rembrandt als Erzieher!“ — Der Langbehnische Buchtitel ist zum Programm für die große kunstpädagogische Bewegung geworden. Auch Bulckes Gedicht erzählt von dieser Erzieherkraft des echten Künstlers. —

Für uns aber, die wir Bulckes „Künstler“ der Jugend vermitteln sollen, für uns handelt es sich zunächst um die Frage: ob derartige Gedankengänge, wie sie eben gekennzeichnet wurden, schon der Jugend erfassbar nahegebracht werden können. Dem zehnjährigen Kinde sicherlich nicht, wohl aber den Knaben und Mädchen der obersten Volksschulklasse und noch eindringlicher sechzehn- und achtzehnjährigen Schülern und Schülerinnen der höheren Schule. Darum würde ich Bulckes „Künstler“ den höheren Altersstufen vorbehalten.

Im Vergleich mit der gleichnamigen Dichtung Friedrich Schillers über „Die Künstler“ ist Carl Bulckes Gedicht der Jugend leichter erfassbar; denn

Bulcke erzählt und schildert in anschaulicher, breiter Epik, während Schiller seine Gedanken in der Technik des Dichterphilosophen zur Darstellung bringt.

An welcher Stelle des Lehrplans wäre das Gedicht einzustellen?

Alfred Lichtwark hat ein Buch über „Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken“ geschrieben, das weite Verbreitung gefunden hat. Der Stoff, den Bulcke gestaltet, ist darum heute nicht mehr so schulfremd wie vor zwanzig Jahren. Jeder kunstliebende Lehrer wird seinen Schülern während des Schuljahres dieses oder jenes hochwertige Kunstwerk vorführen. In der Zeit vor dem Kriege, als ich in München noch meine eigene Klasse führen konnte, ging ich alljährlich mit den Knaben in die Alte oder Neue Pinakothek und trachtete mit ihnen ein paar Bilder von Dürer, von Rembrandt, von Rubens oder van Dyck usw. Es waren Feiertunden für die Schüler wie für mich.

Wem die Gelegenheit, die Originale selbst zu besuchen, nicht gegeben ist, der hat doch Reproduktionen dieses oder jenes Bildes — es muß ja nicht gerade ein Porträt von Franz Hals oder von Anton van Dyck sein. Es können auch Porträtstudien von Menzel oder von Lenbach, von Thoma oder von Seibl oder einige der Künstlersteinzeichnungen von Karl Bauer zur Betrachtung gewählt werden.

Bei dieser Gelegenheit — der Stoff fordert ja geradezu auf, zu vergleichen! — halten wir eine Photographie daneben. Auch der Knabe erkennt ohne weiteres: der Künstler gestaltet anders als der Apparat. Wir suchen nun das Wesen des Unterschieds zu erfassen:

Ist die Photographie nicht naturgetreuer?

Ist das Kunstwerk nicht seelengetreuer?

Jeder Betrachter wird finden: So bis ins einzelne der Wirklichkeitserscheinung entsprechend, wie die Photographie es tut, vermag Menschenhand nicht darzustellen. Das zeigt sich besonders, wenn man ein Gemälde und eine Photographie auf mechanischem Wege vergrößern lassen würde.

Aber so beseelt, wie der Künstler es tut, kann kein photographischer Apparat die Erscheinung wiedergeben. Der Künstler gibt beim Porträtieren nicht nur das fremde, er gibt auch das eigene Ich. Er gibt es so, daß er selbst einem andern großen Künstler die Augen öffnen kann für eine neue Schönheit, die eben nur er zu entdecken vermochte.

Wie das zu geschehen pflegt, das ist eigentlich ein Geheimnis, das sich wissenschaftlich schwer erklären läßt. Es läßt sich nur gefühlsmäßig nach erleben — eben im Reiche der Kunst. Ein moderner deutscher Dichter — Carl Bulcke ist sein Name — hat uns ein schönes Gedicht darüber geschrieben. „Künstler“ nennt er es. Wir haben soeben auch ein paar Künstler in ihren Werken kennen gelernt. Die Namen, die Carl Bulcke nennt, sind nicht darunter gewesen. Aber im Grunde genommen ist das gleichgültig; denn jeder Künstler folgt den geheimen Gesetzen seiner Künstlernatur.

Wie sich dieser wunderbare Vorgang zu äußern pflegt, das sollt Ihr nun aus Dichtermund erfahren.

Und nun lasse ich die Bulckesche Dichtung in ihrer eigenartigen Melodie vor den Schülern vorüberauschen. Vor der Klasse hängen noch die Porträts,

deren Betrachtung wir uns eben hingegeben hatten. Die ästhetische Behandlung wird durch die dichterische abgelöst.

Auch unser Dichter, auch Carl Bulde, porträtiert. Er malt Franz Hals, er malt van Dyck — nicht mit dem Pinsel, wohl aber mit Worten, die uns schauen und fühlen lassen, wie die beiden Künstler aussahen und wie sie sich zu geben pflegten.

Unser Dichter liebt die starken Gegensätze: den reifen, auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Niederländer Franz Hals neben dem jungen, erst aufwärtsstrebenden Flamen van Dyck — die gegensätzliche Technik der beiden.

Carl Bulde malt die zwei „Künstler“ scheinbar mit der gleichen Technik: Das Gedicht ist in freien, reimlosen Strophen gebaut. Trochäischer Viertakt. In ihm läßt sich's behaglich und mühelos berichten. Herder hat seinen „Cid“, Schöffel seinen „Trompeter“ in diesem Versmaß geschrieben.

Bei näherem Zusehen aber entdecken wir gewisse künstlerische Feinheiten im Gleichmaß der Verszeilen sowie im Bau der Strophen: Dreimal wird „Stille“ geboten, sobald Franz Hals zum Pinsel greift und ihn in raschen, festen Kurven über die Landwand springen läßt.

Und abermals kehrt die „Stille“ dreimal wieder, sobald van Dyck in feierlichem Schwunge seine ernsten, dunklen Linien zieht. „Stille“ — des Künstlers Schaffen darf nicht gestört werden. Es bedarf der Ruhe und Sammlung. Es entquillt der Stimmung des Augenblicks. Wir merken, wie der Dichter durch diese Stimmung des Raumes und der Zeit zugleich des Künstlers Werk gestalten läßt: Während Franz Hals den Pinsel führt, kreischen in dem Weingerant am Fenster ein paar freche Späßen, vor der Tür lärmen Kinder — wer schaut im Geiste nicht die kreischenden Marktweiber, die becherstürzenden Männer, die musizierenden Knaben auf den Bildern des Amsterdamer Meisters?

Nun greift van Dyck zum Pinsel — da wachsen der Dämmerung Schatten, die tagesmüden Landleute kehren heim, und eine schwarze Amsel zwitschert am Fenster. Das ist nicht mehr Franz Hals'sche, das ist van Dyck'sche Stimmung — müde, melancholisch, träumerisch versonnen.

„Meister, Eure Farben brennen,
Meister, Eure Linien leben,
und in Eurem Bilde leb ich
Glücklicher, zum zweiten Male!“

ruft van Dyck vor dem farbenfrohen Bilde des Holländers, während dieser nicht die malerische Technik van Dycks bewundert, sondern dessen psychologischen Scharfblick und die Gabe, dieses Seelische im Bilde wiederzugeben.

Der Bulde'sche Franz Hals malt den Ausdruck des Lebens, der Bulde'sche van Dyck dagegen erfährt die Seele in ihren geheimen Tiefen und offenbart das dem gewöhnlichen Sterblichen bisher Verborgene. Jener malt den belebten Leib, dieser die verkörperte Seele.

„Und er spricht: „Ich bin Franz Hals!“ —
„Und er spricht: „Ich bin van Dyck!“ —

Wer ist der Größere von beiden? Unser Dichter brauchte die Steigerung. Der Seelenmaler gilt ihm wohl als der Gewaltigere. Ob dies der Wirklichkeit entspricht, mag dahingestellt bleiben. Wir haben es hier vor allem mit der Dich-

tung zu tun und müssen uns seinem Urteil beugen. Wir haben nicht das Recht, mit ihm über die historische Wahrheit zu rechten.

Ob Franz Hals, ob Anton van Dyck der größere Maler war — wer vermag's zu entscheiden? — Die Wertschätzung wechselt mit der Kunstrichtung, die gerade herrscht. Das können wir gerade in der Gegenwart erleben. Auch bei unseren anerkannten deutschen Meistern. Bald pries man Dürer als das größte Genie, bald Grünewald. Uns genügt: Jeder ist groß in seiner künstlerischen Eigenart. Und in dieser Eigenart ist er letzten Endes unvergleichlich.

Das wollte ja auch Carl Bulcke zum Ausdruck bringen mit seinem:

„Und er spricht: ‚Ich bin Franz Hals!‘“

„Und er spricht: ‚Ich bin van Dyck!‘“

Auch die beiden Künstler erkennen bei allem Selbstbewußtsein die gegenseitigen Vorzüge an. Einer erscheint dem andern wie ein unbegreifliches Wunder. Jeder sucht vergeblich des andern Schöpfergeheimnis zu enträtseln:

„Sprecht, wo Eure Quellen rauschen,

nennt die Heimat Eurer Seele,

laßt mich das Geheimnis ahnen!“

ruft van Dyck, und

„Fremder, Großer, Allgewalt'ger,

woher kennst du meine Seele?“

murmelt Franz Hals mit zitternden Lippen.

Sollen wir das Schöpfergeheimnis zu entschleiern suchen, da es die beiden großen Meister selbst nicht vermochten? Es würde ein vergebliches Bemühen bleiben. Auch uns muß genügen: Der das eine Wunder zu leisten vermochte, war Franz Hals — und der das andere bewirkte, hieß van Dyck. Auch wir müssen uns damit zufriedengeben, daß der Künstler im Kern seines Wesens unerklärbar ist und daß die Macht der Persönlichkeit ein Etwas bedeutet, das wir wohl anstaunen, aber nicht restlos erfassen können.

Es spricht ein stolzes Selbstbewußtsein aus den Sätzen: „Ich bin Franz Hals!“ — „Ich bin van Dyck!“ Darf der Künstler stolz und selbstbewußt sein?

Wir finden: er muß es sein, wenn er schöpferischer Künstler bleiben und nicht zum bloßen Nachahmer herabsinken will. Wir werden ihm den Künstlerstolz nicht als menschlichen Hochmut, sondern als künstlerische Charakterfestigkeit auslegen.

Werden wir nach dem Verklingen des Gedichts auch über derartige Gedanken mit den Schülern sprechen? — Ich sehe keinen Grund dafür, warum es vermieden werden müßte. Wir werden solche Gedankengänge, die zur Vertiefung führen, beschreiten und zugleich an der Hand der uns zur Verfügung stehenden Bilder fragen, ob auch den Schöpfern dieser Porträts Ähnliches glückte wie Franz Hals und van Dyck und ob wir imstande sind, zu erraten, welcher Art die Schöpferstunde war, der unsere Bilder ihre Entstehung verdanken.

Endlich: wie wohl Carl Bulcke dazu gekommen ist, sein Gedicht zu schaffen. Ich kenne den Dichter persönlich nicht näher. Aber ich denke mir: der schöne Gedanke, der seiner Dichtung zugrunde liegt, mag ihm beim Betrachten der

Kunstwerke eines Franz Hals und eines van Dyck gekommen sein. Die Freude an der starken Eigenart dieser Künstler und an ihrem technischen Können ließ auch ihm das Herz warm werden. Von einem derartigen Künstler porträtiert zu werden, das müßte glücklich machen. Das hieße in Wahrheit: „verewigt“ sein. Ein Künstler dieser Art und ein Photograph — welcher Gegensatz!

Wer porträtiert wird, der betrachtet das Bild mit starkem Interesse — die Photographie, mehr noch das Gemälde, das Werk eines großen Künstlers, und kritisiert — als Laie. Wie aber: wenn zwei große Künstler sich gegenseitig porträtieren würden?! Zwei Künstler von gegensätzlicher Art: Dürer und Grünewald — Velasquez und Murillo — Franz Hals und van Dyck?! Hätte nicht jeder in seiner starken Eigenart dem andern Eigenartiges zu sagen — Neues, Niegeahntes?

Aus ähnlichen Gedankengängen oder besser: aus einer Intuition derartiger Seelenbilder mögen sich die Gestalten der Dichtung losgerungen haben aus dem Schoß des Schöpferischen. Und indem wir das Thema gesprächsweise berühren, rühren wir zugleich an den Vorhang, der alles künstlerische Schaffen verhüllt, und begnügen uns mit bescheidenem Ahnen und Vermuten.

Entspricht die Form des Gedichts seinem Gehalt? Ein anderer Dichter hätte vielleicht eine andere Technik gewählt. Doch das ist mit des Künstlers Freiheit, daß er die Art des Ausdrucks verwendet, die am besten seiner Eigenart entspricht. Notwendig für das Zustandekommen eines hochwertigen Gedichts ist in dieser Hinsicht nur, daß Gehalt und Form sich decken. Das aber ist bei Bulkes Dichtung der Fall, und wir wollen uns ihrer freuen, ohne über gereimte und reimlose Verszeilen, über freie und gebundene Strophen weiter zu debattieren.

D. Weltkriegsballaden.

Im 2. Teil der „Epischen Dichtung“ zitierte ich Ad. Bartels Ausspruch, daß die Kunst Ernst Moritz Arnolds die gesamte Weltkriegslirik aufwöge. Das Urteil mag — objektiv genommen — zu hart sein; ein Stück Wahrheit aber enthält es doch. Die elementare Begeisterung der Freiheitskriege, der dichterische Schwung im Jahre 1813 waren größer als in den Jahren 1914—1918. Auch die Kriege 1864, 1866, 1870/71 haben außer Eilencrons „Kriegsromanen“ und ein paar lyrisch-epischen Gedichten wenig literarisch hochwertiges zu verzeichnen. An einer Riesenzahl von Kriegsgedichten hat es in den Jahren 1914—1918 sicher nicht gefehlt; doch die Spreu überwog den Weizen. Mit einer Verhöhnung des Ahlandschen „Ich hatt' einen Kameraden“ begann diese Weltkriegslirik, und was unsere Lesebücher, die während des Kriegs neu aufgelegt wurden, an Kriegsgedichten aufgenommen haben, das ist heute kaum mehr erträglich und wird bei einer abermaligen Neuauflage sicher auf Nimmerwiedersehen verschwinden.

Vor mir liegt z. B. E. Martins „Deutsches Lesebuch für Seminare und andere höhere Lehranstalten“. Der 2. Bd. bringt 16 Kriegsgedichte, und das letzte dieser Gedichte, das die Überschrift „Dem Kaiser!“ trägt und Max Beyer zum Verfasser hat, endet mit folgender Strophe:

„Nie ward ein Kaiser
auf den Schild gehoben,
so hoch wie Du
und so vom Volk verehrt! . . .

Zieh stolz Dein Schwert!
 Und jeder soll geloben,
 daß nie ein Sieger stolzer
 heimgekehrt!"

Mit einem bitteren Lächeln legen wir heute derartige und ähnliche Weltkriegs-
 gedichte aus der Hand.

Wie mag's gekommen sein, daß wir aus diesen Kriegsjahren so wenig literarisch
 Wertvolles haben? Daß wir kein Kriegslied besitzen, das dem „Prinz Eugen, der
 edle Ritter,“ an Volkstümlichkeit nahe käme? Keine Weltkriegsballade, die sich an
 soldatischem Geist und dichterischer Gestaltungskraft mit Liliencrons „Kampf um die
 Wasserstelle“ messen könnte? Mir scheint die Sache un schwer zu erklären sein. Die
 Besten unseres Volkes hatten anderes zu tun als zu dichten. Das Vaterland ver-
 langte die kriegerische Tat. Die Besten unseres Volkes standen draußen an der Front.
 Singen und Sagen! — Schön — aber erst laßt uns reine Arbeit machen! Erst laßt
 uns hier im Felde fertig werden! Die Besten unseres Volkes staken im feldgrauen
 Rod, und als der Krieg zu Ende ging, als sie draußen fertig waren, da lag ein
 Großteil von ihnen unter dem Rasen.

Andere, denen das Herz voll Begeisterung war, als sie ausrückten, fanden den
 streng militärischen Kommissbetrieb derart unzulänglich und verblödend, einen Teil
 der vorgefetzten militärischen Machthaber derart minderwertig, daß ihnen in ver-
 hältnismäßig kurzer Zeit alle Begeisterung vergiftet wurde, so daß sie nur noch
 Satire und Ironie für das allzu menschliche Getriebe — vor allem in der Etappe —
 übrig hatten.

Das endlich die Daheimgebliebenen, was insbesondere eine Anzahl Frauen an
 Kriegsgedichten, an Schilderungen möglicher und unmöglicher Fronterlebnisse ver-
 öffentlichten, das offenbarte in vielen Fällen eine so trasse Unkenntnis der Wirk-
 lichkeit, daß es nicht einmal stofflich vor der Kritik bestehen konnte.

Die große Sichtung der Weltkriegsliteratur ist noch nicht vorgenommen.
 Ich greife fünf Gedichte heraus, die im Hinblick auf die kriegerische Begeisterung,
 die aus ihnen spricht, eine Antiklimax darstellen: vom kampffrohen Todesmut bis
 zum kriegsmüden „Schrei“. So gesehen stellen die fünf Gedichte zugleich eine Art
 Kriegspychologie dar. Sie kennzeichnen die deutsche Seele, wie sie sich während
 der vier Jahre wandelte: vom Begeisterungsturm der Augustwochen 1914 bis zum
 Zusammenbruch 1918. Drei der Gedichte sind von Frontsoldaten geschrieben. Sie
 sind auf jeden Fall echt im Hinblick auf das kriegerische Erlebnis. Es ist übrigens
 bezeichnend für die seelische Einstellung des 20. Jahrhunderts, daß gerade die besten
 Weltkriegsgedichte nicht den kriegerischen Geist eines Arndt und Körner oder eines
 Schenkendorf offenbaren, sondern unkriegerischer, menschlicher oder menschheitlicher
 fühlen.

Der Lehrer, der diesen Gedichten gerecht werden will, darf diesen Umstand nicht
 übersehen. Es steckt mehr Reflexion in diesen Weltkriegsballaden als in den Frei-
 heitsliedern vor 100 Jahren. Selbst ein expressionistisches Gedicht wie Corrinths
 „Schrei“, worin doch vor allem jenes undefinierbare Gefühlsmäßige, das nach des
 Dichters Meinung die Massen ergriff und zwang, dargestellt werden soll, entbehrt
 des starken Eigengefühls, der Naturwüchsigkeit und verrät mindestens ebensoviel vom
 Ästheteten wie vom Dichter. Man könnte darüber streiten, ob derartige Dichtungen,
 wie sie der Expressionismus hervorbringt, jemals volkstümlich werden können und
 ob sie Aufnahme in einem Schullesebuch finden dürfen. Ich beabsichtige nicht, die
 Frage durch die Aufnahme eines Beispiels zu bejahen, sondern möchte daran nur
 veranschaulichen, wie darauf hingewirkt werden könnte, daß die expressionistische Dich-
 tung unserer Jugend mehr ist als bloß ekstatischer „Schrei“.

Hanns Heinz Ewers: „Drei Grafen Spee.“

Weit vom Osten her durch die unendliche See
 tragen drei gute Schiffe drei Grafen Spee.
 Der Vater auf der Scharnhorst, er ist Admiral.
 (Herz wie aus Erz. Augen wie blanker Stahl.)
 Auf der Gneisenau ein Sohn, Leutnant. Des Alten Blut.
 Weiß schon — was Pflicht ist. Weiß noch — was Übermut!
 Und auf der Nürnberg der dritte, der jüngste Spee;
 Jubel, lachender Leichtsin, Fährriech zur See.
 Der sang lachend ein Liedchen und taufte die Flotte,
 dem Ahnherrn zu Ehren, dem Briten zum Spotte,
 trank den letzten Wein, zerbrach den blanken Kristall —
 nannte sie „Deutsche Truhnachtigall“!

Don Japan her, weit über die große See,
 kam mit deutschen Schiffen Admiral Graf Spee,
 schwamm zum Süden hinab längs der Salpeterwüste,
 fand den Engländer unten an Chiles Küste.
 Faßte ihn fest. Hob die Sense und schnitt die Garben,
 pflückte den ersten Sieg zur See für die schwarz-weiß-roten Farben.

Bei den Falklandsinseln in wildem Wogenschwall
 sang ihr letztes Lied die deutsche Truhnachtigall.
 Sang es gut und voll aus manchen Kanonen,
 mußte doch herab zum Grunde, wo die Kraken wohnen.
 Wenn John Bull angreift, weiß er, sieben zu eins, seine Odds zu nützen,
 mehr in der Zahl, größer in Schiffen, viel stärker in den Geschützen.
 Und es sank die Nürnberg. Sant die Scharnhorst. Sant die Gneisenau —
 da weint heiße Tränen in Kiel manche deutsche Seemannsfrau.

Bei den Falklandsinseln tief im Grunde der See
 liegen drei deutsche Schiffe. Liegen auch drei Grafen Spee.

Düsseldorf am Rhein, die vielliebe Stadt,
 drei gute Grafen dem Lande gegeben hat.
 Der eine war ein Leutnant, der andere war Admiral,
 der dritte war Fährriech zur See auf der „deutschen Truhnachtigall“.
 Bei der Mariensäule, ganz nahe beim Rhein,
 hinter der Orangerie, versteckt unter wildem Wein,
 hebt sich über den Wassern das Schloß der Grafen Spee —
 und ein Dichter denkt: „Da ziehn ihre Seelen — drei Schwäne auf ein-
 samer See!“

Das historische Geschehnis, das Anlaß bot zu der vorstehenden Ballade, vollzog sich im November und im Dezember des ersten Kriegsjahres 1914. Eine Anzahl deutscher Kriegsschiffe konnte bei Kriegsausbruch nicht mehr die heimatische Küste erreichen und führte nun Krieg auf eigene Faust draußen im weiten Weltmeer. In heldenhafter Weise zeichnete sich besonders die Besatzung der Emden und der Anefcha aus.

Das erste regelrechte Seegefecht mit der englischen Seemacht aber lieferte Admiral Graf Spee am 1. November 1914 an der chilenischen Küste bei Coronel.

Von Ostasien kommend, hatten sich die beiden Panzerkreuzer Scharnhorst und Gneisenau mit den kleinen Kreuzern Leipzig, Nürnberg und Dresden vereinigt und waren an der Küste Chiles, bei Santa Maria auf die beiden englischen Panzerkreuzer Good Hope und Monmouth, sowie auf den kleinen Kreuzer Glasgow gestoßen. In dem darauffolgenden Seegefecht sanken die beiden englischen Panzerkreuzer; die Glasgow flüchtete. Auf deutscher Seite waren die Verluste außerordentlich gering.

England mußte die Scharte ausweihen, wenn sein Ruhm und sein Ruf nicht empfindlich geschädigt werden sollten. 38 englische Schiffe wurden ausgeschickt, das kleine deutsche Geschwader aufzustoßern und zu vernichten. Am 8. Dezember stieß der übermächtige Feind mit den Schiffen Spees, die mittlerweile die Magelhaensstraße durchfahren hatten, bei den Falklandsinseln zusammen. Nach fünfstündigem, heldenmütigem Kampfe sanken Scharnhorst, Gneisenau und Leipzig. Nürnberg und Dresden suchten zu entkommen. Der kleine Kreuzer Nürnberg wurde jedoch auf der Flucht eingeholt und von dem schnelleren und besser bewaffneten Gegner in den Grund gebohrt. Nur die Dresden konnte entkommen. Zweitausend tapfere Männer fanden in dem Kampfe den Tod, darunter Graf Spee, der Admiral, mit seinen beiden Söhnen.

Der Dichter ist ein Landsmann des Grafen. Hanns Heinz Ewers wurde 1871 zu Düsseldorf geboren und hat wohl in jungen Jahren das Schloß der Grafen Spee in Düsseldorf — „bei der Mariensäule, ganz nahe beim Rhein, hinter der Orangerie“ — oft gesehen. Vielleicht kannte er den Grafen und seine Söhne persönlich. Während des Weltkrieges war Ewers in Nordamerika interniert. Die Nachricht jedoch von der Heldentat seiner Landleute mag auch zu ihm gedrungen sein und mag ihn begeistert haben zu der Ballade „Drei Grafen Spee“.

Wir werden die Dichtung am besten dann bieten, wenn wir von den Aufgaben und Leistungen der deutschen Flotte während des Weltkrieges sprechen. Dabei werden wir auch das erste deutsche Seegefecht bei Coronel und die Vernichtung des kleinen Geschwaders durch eine mehr als vierfach überlegene englische Übermacht erwähnen müssen.

Eine einfache Faustskizze, die Südspitze Südamerikas, die „Salpeterwüste“ Chiles, die Falklandsinseln und die Durchfahrtsstraße darstellend, die Admiral Spee damals mit leeren Bunkern, mit nur halbgefüllten Munitionskammern, mit ungenügend ausgerüsteter Mannschaft passierte, um im Atlantischen Ozean plötzlich dem übergewaltigen Feinde gegenüberzustehen — eine einfache Zeichnung an der Wandtafel kann diese geographische oder strategische Situation leicht erklären.

Sind diese stofflichen Vorbedingungen erledigt, dann kann das Augenmerk der Dichtung als solcher zugewendet werden. Hanns Heinz Ewers schildert nicht nur einen historischen Vorgang; er schildert zugleich oder vor allem drei Menschen. Die drei Grafen Spee, der Vater und die beiden Söhne — der Admiral, der Leutnant und der Fähnrich — in ihrer Verschiedenheit wie in ihrer Blutsverwandtschaft — werden uns vorgeführt, und unsere Herzen schlagen ihnen entgegen, diesen prächtigen deutschen Männern.

Denn ein ganzer deutscher Mann ist jeder von ihnen, nicht nur der harte, pflichtbewußte Vater — „Herz wie aus Erz — Augen wie blanker Stahl“ — auch der Leutnant offenbart bereits „des Alten Blut“; auch er „weiß schon, was Pflicht ist“, wenn er auch nach rechter Leutnantsweise Sinn für übermütige Streiche und waghalsige Taten zeigt. Ein echter Spee ist auch der jüngste Sohn, der Fähnrich zur See. Lachend und singend erfüllt er, was die Pflicht gebietet, sorgte nicht für das Morgen, „trank den letzten Wein, zerbrach den blanken Kristall“ und taufte die kleine Flotte —

„dem Ahnherrn zu Ehren, dem Briten zum Spotte“ —
 „deutsche Truhnachtigall“ —

Den Namen hat er irgendwo und irgendwann einmal gehört — als Kadett in der Deutschstunde — er hat ihm gefallen und ist ihm im Ohr haften

geblieben; nun findet er praktische Verwendung dafür. Die drei Grafen gefallen uns. Aus den beiden jungen Spees würden auch einst Männer aus Erz und Stahl werden, wenn nicht das Schicksal es anders beschlossen hätte.

Kurz und bündig schildert der Dichter den Seesieg bei Coronel. Im Bilde schaut er den Kampf Spees gegen den englischen Vizeadmiral Craddock. „Unten an Chiles Küste“ fand er ihn — dem Dichter schwebt das Kartenbild vor — „faßte ihn fest“ —, man beachte die Onomatopoetik der Alliteration! — „hob die Senze und schnitt die Garben“: der erste deutsche Seesieg ist errungen.

Von der Zeit vom 1. November bis zum 8. Dezember erfahren wir weiter nichts. Der Dichter führt uns unvermittelt in den Kampf bei den Falklandsinseln. Das Schicksal läßt sich nicht wenden. „Wenn John Bull angreift“, wenn der Engländer den Kampf sucht, dann tut er es nicht ohne vorausgehende Berechnung. Auch der Kampf ist ein Geschäft, das richtig kalkuliert sein will. Das versteht der Engländer, er weiß, „sieben zu eins, seine Odds zu nützen“. Er versteht sich auf seinen Vorteil.

Was nützt da alle Tapferkeit! Der ungleiche Kampf mußte für die deutsche Truhtonachtigall tragisch enden. Sie sang ihr letztes Lied. „Sang es gut und voll aus manchen Kanonen.“ Nicht um Gnade flehend, kämpfend, feuernd bis zum Schluß sanken die wackeren Schiffe — hinab „zum Grunde, wo die Kraken wohnen“, die sagenhaften Seeungeheuer.

In der Schlußstrophe wiederholt der Dichter nochmals, was er uns bereits von den drei Grafen gesagt hatte; doch bringt er die drei prächtigen Menschen, die drei deutschen Helden in Beziehung zum deutschen Vaterland, zur deutschen Heimat.

„O Leipzig, freundliche Lindenstadt,
dir ward ein leuchtendes Ehrenmal!“

sang einst Ernst Moritz Arndt in der Schlußstrophe seiner Kriegsballade über „Die Leipziger Schlacht“. Hanns Heinz Ewers bedient sich einer ähnlichen Technik. Er preist nicht nur die Helden, er preist auch ihre deutsche Heimatstadt. Dort vor dem Schloß der Grafen Spee, dort steht er sinnend und sieht ihre Seelen den alten Bau umkreisen — „drei Schwäne auf einsamer See!“

Nicht weniger als fünfmal bringt der Dichter den Reim „See — Spee“, zweimal in der 1. und je einmal in der 2., 3. und 4. Strophe. Von diesen „drei Grafen Spee“ will er uns berichten. Das Herz ist ihm voll von Bewunderung und Liebe für ihr Edelmenschenantum. Nicht das historische Ereignis ist ihm die Hauptsache. Im Mittelpunkt seines Fühlens und Schauens stehen die drei deutschen Seehelden.

„Der eine war ein Leutnant, der andere war Admiral,
der dritte war Sähnrich zur See auf der ‚deutschen Truhtonachtigall‘.“

Eigenartig erscheinen die kurzen, elliptischen Sätze. . . Manche Stellen wirken wie im Telegrammstil gegeben. Der Weltkrieg kultivierte bekanntlich diese Kürze. Zuweilen sogar — wenn er nur noch mit Anfangsbuchstaben arbeitete — auf Kosten der Natürlichkeit und Klarheit. Immerhin können wir diese kurze Schürzung der Ewerschen Ballade als ein Mittel gelten lassen, zeitgemäß zu berichten und zu schildern.

Eigenartig wirkt ferner das Unregelmäßige und Willkürliche der Rhythmen. Sechstaktige Verszeilen wechseln mit vier- und fünf-, mit sieben-, acht- und neuntaktigen. Die erste Strophe umspannt zwölf, die zweite sechs, die dritte zehn, die vierte acht, wenn man überhaupt von strophischer Gliederung sprechen will. Die Zahl der zwischen den Hebungen liegenden Senkungen ist nicht minder wechselvoll und willkürlich. Das verleiht der Ballade etwas Freies, Ungebundenes, Unbekümmertes, etwas an gehobene Prosa Erinnerndes.

„O laßt den Sturm in euren Loden wühlen,
um frei wie Sturm und Wetter euch zu fühlen;
das Meer, das Meer macht frei!“

sang einst Georg Herwegh in seinem Aufruf für „die deutsche Flotte“.

Ob auch Hanns Heinz Ewers etwas von dieser Freiheit mit zum Ausdruck bringen wollte, als er den drei Grafen Spee seine Ballade widmete, wage ich nicht zu entscheiden. Die Wirkung, die das fertige Gedicht auf den Hörer hervorbringt, erinnert an jene Freiheit und zweifelsohne auch infolge der eben gekennzeichneten dichterischen Technik.

Walter Fleg: „Patrouille.“

Wir schreiten grau durchs graue Feld,
Blaunebel hüllt die falsche Welt.
Wir äugen, eh' wir schrittweis gehn,
und horchen in das Windeswehn.
Vor uns vielleicht am Waldesrand
liegt still am Abzug Hand und Hand,
liegt Feind an Feind im Holz versteckt,
von Strauch und Nebelrauch verdeckt,
und schwarzer Funkelaugen Gier
zählt still uns ab: Eins — zwei — drei —
vier —
Wir schleichen vor, gedeckt, geduckt . . .
Ein Zweiglein knackt . . . der Singer zuckt,
und Fuß und Fuß und Atem stoßt,
wir stehen still wie angepflockt . . .
Jetzt! — Jäh zerreißt der graue Rauch,
Rotlohe schlägt aus Strauch und Strauch!
Da liegt der Feind! Meldung zurück

ans Regiment! Will's Gott, mit Glück . . .
Achtung, Kam'rad! Und jeder liegt
langhin der Erde angeschmiegt.
Im Sprung zurück! Gedeckt, geduckt,
vom grauen Erdrauch eingeschluckt.
Am Waldrand hoßt der Tod und pfeift —
fühlst du, wie hart sein Atem streift?
Der feurigen Hornissen Schwarm
trägt Gier nach unserm Herzblut warm.
Es zischt vorbei an Ohr und Blick
in Holz und Stein mit klack und klack . . .
Sj . . . jim fährt's vorbei wie Messerschnitt.
Still gleitet eine Kugel mit,
die eine, die dir selber gilt,
die dir auf Herz und Leben zielt!
Ihr Flughauß löschst das liebe Licht,
die eine Kugel hörst du nicht . . .

Ein Kriegsgedicht von einem, der selbst mit draußen war. Walter Fleg ist im Jahre 1917 bei Eroberung der Insel Oesel gefallen, nachdem er in den Jahren vorher als begeisterter deutscher Soldat an verschiedenen Fronten gekämpft, gehofft und gelitten hatte. Daß der Dichter den Inhalt seines Gedichts selbst erlebt hat — wahrscheinlich nicht nur einmal, sondern öfters —, davon ist jeder überzeugt, der die „Patrouille“ in Erinnerung an die eigenen Erlebnisse draußen im Feld liest und sich an der Wahrheit der Flegischen Schilderung erfreut.

Was haben wir während der vier Kriegsjahre nicht alles an Schlachtenliedern und an Schlachtenbildern über uns ergehen lassen müssen? Den meisten merkte man auf den ersten Blick an, daß ihr Verfasser oder ihr Schöpfer kaum eine blasse Ahnung von der Wirklichkeit des Kriegslebens hatte, sondern nur

schrieb, was er daheim am Schreibtisch oder irgendwo in der Etappe sich ausgedacht und für den oder jenen Zweck zurechtgemacht hatte.

Walter Fleg zählt nicht zu diesen Kriegsdichtern. Er ist selbst Soldat vom Scheitel bis zur Sohle. Er hat seine Kriegsgedichte erlebt wie seiner Zeit Lilien-cron seine „Kriegsnovellen“.

Man hat heutzutage die Lust an den Kriegsdichtungen in weiten Kreisen des deutschen Volkes verloren. Man haßt den Militarismus. Nicht ohne Grund.

Aber ich glaube, es wird dereinst die Zeit kommen, da man von den niederziehenden Momenten absehen kann und den Blick mehr auf das Große und Gewaltige, auf das Heldenhafte richtet, das Deutschlands Armeen während der vier Kriegsjahre geleistet haben. Wer vier Jahre lang draußen an der Front gelegen, der weiß, was es heißt: vier Jahre Krieg führen. Wer vier Jahre lang im Schützengraben „durchhielt“ — nicht hinten in der Etappe bei irgendeinem Stab oder bei irgendeinem „Kommando“ — der weiß ein Liedlein zu singen von den leiblichen und seelischen Drangsalen jener Zeit.

Krieg und Kriegsart, moderne Kriegsführung, Kampfweise des Weltkriegs — derartige Fragen werden dereinst auch wieder in unseren Schulen zeitgemäß werden, einerlei, ob wir einen zweiten Weltkrieg oder einen ewigen Weltfrieden erhalten. Und die kommende Jugend wird der Kunde lauschen, wie wir einst nicht nur mit dem Ohr, sondern gleichzeitig mit dem Herzen gelauscht haben, wenn man uns erzählte von den Kriegserlebnissen unserer Väter.

Wenn ich die „Patrouille“ von Walter Fleg meinen Schülern bieten soll, so werde ich natürlich von meinen Patrouillenerlebnissen berichten: von den Patrouillen aus jener Zeit, da noch kein Drahtverhau und kein Schützengraben die gegnerische Stellung kennzeichnete; von meiner ersten Patrouille in den Vogesen im Spätherbst 1914, die den Zweck hatte, die gegnerische Stellung auszukundschaften und die Verbindung mit der Nachbardinivision herzustellen; von den zahlreichen Patrouillen, die ich in späteren Jahren führte, als der Bewegungskrieg bereits in den Stellungskrieg übergegangen war und das Vorgelände zwischen den beiden Drahtverhauen geradezu ein Tummelplatz für nächtliche Patrouillengänger geworden war.

Ich erzähle von den Gefahren, die ich dabei zu überstehen hatte, von den Zusammenstößen mit dem Gegner, von dem Glück und von dem Unglück einzelner Kameraden. Ich berichte, wie einer unserer Leute bei der ersten, ein anderer bei der 299. Patrouille fiel. Wir unterhalten uns von dem Zweck und von der Notwendigkeit solcher Streifereien, und am Ende gelangen wir zu der Frage: Wie es wohl einem zu Mute sein mag, wenn er sich in eine derartige Gefahr begibt. Ich habe im Felde die vielfache Erfahrung machen können, daß man in dieser Hinsicht kaum etwas Sicheres im voraus bestimmen kann, ja, daß man sich selbst erst kennen lernen muß, weil man in Friedenstagern nie in eine derartige Lage gerät. Ich habe jedoch meist erlebt, daß die ärgsten Maulaufreißer und Prahlhänse in der Stunde der Gefahr stille und behutsame Drückeberger wurden und daß die ernstesten, gesetztesten Willensmenschen auch hier sich als die Mutigsten und Verlässigsten erwiesen. Ich habe gefunden, daß ethische Qualitäten höher zu werten sind als bloße Technik und daß lang-

jähriger militärischer Drill keineswegs soldatische Tüchtigkeit — im höheren Sinne — verbürgt. Das habe ich als Zug- wie als Kompagnieführer immer wieder aufs neue erleben müssen.

Nun aber soll uns ein anderer der feldgrauen Kriegskameraden von seinen Patrouillenerlebnissen berichten. Ein deutscher Dichter war er; denn er ruht längst in fremder Erde. Als er sein Gedicht schrieb, da stand er noch mitten unter den Kämpfenden draußen an der Front. Sein Führer hatte ihm den Auftrag gegeben, mit einer Gruppe, mit acht Mann, vorzugehen und auszukundschaften, ob das Wäldchen vor ihnen vom Feind besetzt wäre; denn solange darüber keine sichere Auskunft zu erhalten war, konnte das Regiment nicht weiter marschieren. Nun wollen wir hören, wie es Walter Flex und seinen Kameraden bei dieser Erkundungspatrouille erging.

Der Vortrag des Gedichts verlangt ein starkes inneres Miterleben. Gleichzeitig die Fähigkeit der dramatischen Gestaltung. Die Ballade ist in der Form des Monologs gegeben. Was der Dichter, der Patrouillenfürher, fühlt und denkt, was er innerlich und äußerlich erlebt, das bringt der Dichter zum Ausdruck, und zwar in voller Anschaulichkeit.

„Wir schreiten grau durchs graue Feld,
Blaunebel hüllt die falsche Welt.“

Der Rhythmus erinnert an Friedrich Wilhelm Webers „Hunnen“ (vgl. „Epiische Dichtung“ 2. Teil!)

„Sie schleichen, wie der Nebel schleicht,
der nachts vom Moor zum Berge steigt.“

Solange das Schleichen und Horchen andauern, solange Auge, Fuß, Hand, Hirn und Herz sich in atemloser Spannung befinden, bleibt der Rhythmus der gleiche:

x ẋ x ẋ x ẋ x ẋ

In jähem Wechsel aber ändert sich dieser Rhythmus, sobald der feindliche Schuß die Lösung der Spannung bringt und das stille lauernde Dahinschleichen in ein wildes Vor- und Zurückhaften verwandelt:

$\begin{array}{l}
ẋ \quad | \quad ẋ \quad x \quad ẋ \quad x \quad ẋ \quad x \quad ẋ \quad | \\
\text{„Jetzt! — Jäh zerreißt der graue Rauch,} \\
ẋ \quad ẋ \quad x \quad ẋ \quad x \quad ẋ \quad x \quad ẋ \quad | \\
\text{Rotlohe schlägt aus Strauch und Strauch!} \\
ẋ \quad ẋ \quad x \quad ẋ \quad | \quad ẋ \quad x \quad x \quad x \\
\text{Da liegt der Feind! Meldung zurück} \\
x \quad ẋ \quad x \quad ẋ \quad | \quad x \quad ẋ \quad | \quad x \quad ẋ \quad | \\
\text{aus Regiment! Will's Gott mit Glück . . .} \\
ẋ \quad x \quad x \quad ẋ \quad | \quad x \quad ẋ \quad x \quad ẋ \\
\text{Achtung, Kam'rad! Und jeder liegt} \\
ẋ \quad ẋ \quad x \quad ẋ \quad x \quad ẋ \quad x \quad ẋ \\
\text{langhin der Erde angeschmiegt.“}
\end{array}$

Treffend ist das sprungweise Zurückgehen, das blitzschnelle Deckungnehmen gezeichnet. Realistisch wahr und gleichzeitig dichterisch, bildhaft geschaut:

„Am Waldbrand haßt der Tod und pfeift.“

Die Geschosse gleichen feurigen Hornissen. In Schwärmen kommen sie herangeschwirrt. Man beachte die Lautmalerei der in Holz und Stein einschlagenden Geschosse, ihr „wie Messerschritt“ am Ohr vorbeifahrendes Zischen.

„Still gleitet eine Kugel mit.“

Das ist durchaus eigenartig und doch typisch empfunden. Die Kugel selbst, die tödliche, sie „gleitet mit“ wie etwas Unwirkliches, wie etwas Geisterhaftes, Geheimnisvolles. Und die eine, die uns ins Herz dringt, deren Flughauch „das liebe Licht“ löscht, die eine Kugel, die uns den Tod bringt, die werden wir nicht hören. Eine Kugel, die wir hören, die wird uns nicht mehr gefährlich werden. Zu fürchten haben wir nur die noch nicht abgeschossenen. Das ist Trost und Drohung zugleich, wie das tägliche Leben des Frontsoldaten Trost und Drohung war und ein Herz verlangte, das auch in der drohenden Gefahr sich zu trösten und das aufwallende Blut zu bändigen wußte.

Die „Patrouille“ von Walter Flex ist impressionistisch und expressionistisch zugleich und beweist damit das in der Einleitung hierüber Gesagte.

In dem Buche „Menschheitsdämmerung“, das Kurt Pinthus herausgab (1920) und das eine Sammlung expressionistischer Gedichte oder, wie der Herausgeber es nennt, eine „Symphonie jüngster Dichtung“ enthält, ist zufällig eine Ballade über das gleiche Thema enthalten. Sie könnte im Anschluß an das eben behandelte Gedicht geboten werden, um zu zeigen, welche eigenartig konzentrierter Formen sich ein extrem expressionistischer Dichter bedient.

August Stramm: „Patrouille.“

Die Steine feinden
Fenster grinst Verrat
Äste würgen
Berge Sträucher blättern raschlig
gellen
Tod.

Auch August Stramm war Frontsoldat. Bei Ausbruch des Krieges zog er als Hauptmann der Reserve ins Feld und fiel am 1. September 1915 bei einem Sturmangriff seiner Kompanie an der Ostfront, nachdem er bereits über siebenzig Schlachten und Gefechte mitgemacht hatte. Kurt Pinthus rühmt dem Dichter nach, daß er seine Leidenschaft „vom Trugbild der Erscheinungen und Assoziationen“ loszulösen und „reines Gefühl zu donnernden Ein-Worten, gewitternden Einschlägen“ zu ballen vermochte.

Für sein Gedicht „Patrouille“ trifft diese Kennzeichnung nur teilweise zu. Die „Ein-Worte“ fehlen zwar auch hier nicht. Die Lösung vom „Trugbild der Erscheinungen und Assoziationen“ jedoch ist nicht in dem Maße vollzogen wie in andern Gedichten Stramms. Hier in der „Patrouille“ ist im Gegenteil das „Trugbild der Erscheinung und Assoziation“ geradezu Inhalt oder Stoff des Gedichts geworden.

Wir erfahren, wie dem Patrouillengänger zu Mute ist. Die Situation ist dieselbe wie in dem Gedichte von Walter Flex. Vorsichtig birschen die Leute vorwärts. Verstreut umherliegende Gehöfte, Büsche, Gemäuer kennzeich-

nen die abzustreifende Landschaft. Hinter jedem Felsblock, hinter jeder Mauer kann der Feind lauern:

„Die Steine feinden.“

Wer weiß, ob nicht hinter jenem Fensterladen ein Gegner mit gespannter Büchse steht:

„Fenster grinst Verrat.“

Alles ringsum, auch die Leblose, auch die untermenschliche Natur hat sich gegen dich verschworen, will dir grimmig an die Kehle springen:

„Äste würgen.“

Verdächtig ist jeder Laut; auch das leiseste Geräusch kann dir Verderben bringen. Gespannt ist jeder Nerv; denn es geht um Tod und Leben:

„Berge Sträucher blättern raschlig.“

Deckung, wenn dir dein Leben lieb ist! Jäh zerreißt der gellende Knall eines Schusses die Stille:

Die Sträucher, hinter denen sich der Feind bergen konnte, sie rascheln nicht nur, sie

„gellen
Tod.“

Ohne derartige Zwischenbemerkungen würden unsere Schüler den Inhalt dieses Gedichts wohl kaum zu erfassen vermögen. Daß sich diese sechszeilige Ballade an unmittelbarer Wirkung mit dem gleichnamigen Gedichte von Walter Flex nicht messen kann, ist wohl jedem erfahrenen Lehrer von vornherein klar. Ich würde sie darum auch nur im Anschluß an jenes Gedicht bieten, um nochmals das Unheimliche, das Ungewohnte der Stimmung in gedrängter, ungewohnter Form zum Ausdruck kommen zu lassen. Viel kommt dabei auf den gefühlsbetonten Vortrag an. Aus den vier ersten Zeilen muß der immer mehr sich steigernde Schauer klingen. Die fünfte Zeile „Gellen“ würde ich als onomatopoetischen Ausdruck für den Schuß hinausgellen, während die letzte Zeile „Tod“ dumpf und schwer das tragische Ende der „Ballade“ — falls man den Sechszweiler so nennen will — erzählt. Stramms „Patrouille“ ist unter den Gedichten der 288 Seiten zählenden Sammlung „Menschheitsdämmerung“ eines der besten und erträglichsten. Doch als ich es meinem Jungen, der zur Zeit das Gymnasium besucht, vorlas, da wunderte er sich über den Anspruch der sechs Zeilen, als Gedicht angesprochen zu werden. Nur als Einleitung zu einer noch zu gebenden Erzählung wollte er es gelten lassen. Ich glaube nicht, daß wir diesen Eindruck, den die expressionistische Ausdruckskunst bei unserer deutschen Jugend hervorzubringen pflegt, durch begeisterten Hinweis auf die geniale Neubildung „feinden“ oder „Berge Sträucher“ oder durch Bewunderung der fehlenden Interpunktion hinwegschwärmen oder hinwegdisputieren können. Ich halte es darum für richtiger, derartige Gedichte hin und wieder als Gegenbeispiele oder als Ergänzungen zu anderen Gedichten mit heranzuziehen, nicht aber um ihrer selbst willen unsern Lesebüchern einzuverleiben.

„Von den vielen, vielen Dichtungen dieser Generation werden fast alle mit den verebbenden Stürmen ihrer Epoche untergegangen sein,“ schreibt Kurt

Pinthus im „Zuvor“ oder im Vorwort seiner „Menschheitsdämmerung“. Wenn also sogar der Sammler dieser „Symphonie jüngster Dichtung“ den Eintagswert der expressionistischen Dichtung, bei der „die Qualität in ihrer Intensität beruht“, und ihren Radikalismus des Gefühls, der Gesinnung, des Ausdrucks, der Form betont, wenn sogar Pinthus den Expressionismus nur als Übergangerscheinung als „Ende und zugleich Beginn“, gelten läßt, so fühle ich mich nicht berechtigt, in diesem Ergänzungsbande eine größere Zahl extrem expressionistischer Dichtungen als Unterrichtsbeispiele heranzuziehen, da meine Ausführungen nicht nur für heute, sondern auch für gestern und morgen gelten möchten.

Heinrich Lersch: „Brüder.“

Es lag schon lang ein Toter vor unserm Drahtverhau,
die Sonne auf ihn glühte, ihn kühlte Wind und Tau.

Ich sah ihm alle Tage in sein Gesicht hinein,
und immer fühlt' ich's fester: Es muß mein Bruder sein.

Ich sah in allen Stunden, wie er so vor mir lag,
und hörte seine Stimme aus frohem Friedenstag.

Oft in der Nacht ein Weinen, das aus dem Schlaf mich trieb:
mein Bruder, lieber Bruder — hast du mich nicht mehr lieb?

Bis ich, trotz aller Kugeln, zur Nacht mich ihm genaht
und ihn geholt. — Begraben: — Ein fremder Kamerad.

Es irrten meine Augen. — Mein Herz, du irrst dich nicht:
es hat ein jeder Toter des Bruders Angesicht.

Als im letzten Viertel des Jahres 1914 der Bewegungskrieg erstarnte und zum Stellungskrieg überging, da sahen sich die Fronttruppen genötigt, Schutzmaßnahmen zu treffen, die plötzliche Angriffe und Überraschungen hinderten oder doch erschwerten. Von Flandern bis zu den Vogesen, von der Ostsee bis zu den Karpathen zog sich bald ein Doppellstreifen vielfach verschlungener Schützengräben, in denen die Tag- und Nachtposten ihre Aufstellung fanden, um unausgesetzt das Vorgelände und drüben die feindliche Stellung zu beobachten und der in der Nähe unter der Erde hausenden Feldwache oder dem nächsten Unteroffiziersposten Meldung zu erstatten, sobald sich etwas Verdächtiges zeigte.

Vor dem Graben zog sich ein dichtes Gewirr von Stacheldrähten von „spanischen Reitern“ und Drahtrollen hin, der sogenannte Drahtverhau. Riesige Mengen von Eisenmaterial waren nötig, um diesen Schutz herzustellen. Riesige Mengen von nicht verwendetem Material mußten wir den Feinden überlassen, als wir Mitte November des Jahres 1918 auf höheren Befehl hin die Front preisgaben.

Es war gefährlich, den vorderen Graben zu verlassen und sich in das zwischen den beiden Stellungen liegende Vorgelände zu begeben. An manchen Stellen war es überhaupt nicht möglich; denn vorgeschobene Postenstände waren dem Gegner so nahe gerückt, daß nur 40, 30 oder gar nur 20 oder 10 Meter zwischen den Gräben lagen und die Posten jedes Geräusch im feindlichen Postenstand deutlich hören konnten. Da lagen die Gewehre ständig schußbereit auf

dem Grabenrand und lugten durch die Schießscharte des stählernen Schutzhildes, jeden Augenblick bereit, ein sich zeigendes Ziel unter Feuer zu nehmen.

So still und friedlich sich dieses Schützengrabendasein oft untertags ausnahm, so aufregend und gefährlich wurde es während der Nacht. Da durchstreiften Lauerposten das Gelände zwischen den beiden Drahtverhauen, da wurden Sappen vorgetrieben, da stiegen Leuchtraketen in die Luft, da knatterten die Maschinengewehre. Die Nacht wurde zum Tage. Denn die Front war nur scheinbar starr und tot geworden. Unaufhörlich sannnen Freund und Feind darüber nach, wie sie dem Gegner Schaden zufügen, wie sie seiner Kampffront Abbruch tun könnten.

Der feindliche Drahtverhau wurde während der Nacht durchschnitten, Posten wurden überrumpelt, Feldwachen und Unteroffiziersposten wurden ausgehoben, Gefangene eingebracht. Nicht immer ging das glatt vonstatten. Es gab Tote und Verwundete bei den meisten derartigen Unternehmungen. Selbst dann, wenn die Sache glückte, war es nicht immer möglich, das von Scheinwerfern und Raketen taghell erleuchtete Vorgelände, das keinen Schutz mehr bot wie die Gräben, zu passieren und zurückzukehren in die eigene Stellung. Des öfteren mußte ich sogar erleben, daß meine Leute in der Aufregung und Unsicherheit die eigenen Kameraden beschossen, und mancher mußte auf solch tragische Weise sein Leben verlieren.

Mancher konnte auch nicht mehr eingebracht werden, sondern blieb liegen zwischen den beiden Stellungen — unbeerdigt, tagelang, wochenlang, ja sogar jahrelang.

Als ich im Sommer und Herbst des Jahres 1918 mit meiner Kompagnie einige Monate hindurch einen Frontabschnitt am Ormont in den nördlichen französischen Vogesen zu halten hatte, da lagen zwischen den beiden Stellungen noch tote Franzosen mit roten Hosen, gefallene Soldaten aus dem Jahre 1914, ohne daß es während der vier Kriegsjahre möglich gewesen wäre, sie zu bergen und zu begraben.

Von einem ähnlichen Ergebnis erzählt uns Heinrich Lersch. Er ist auch einer von denen, die gleich Walter Fleg und August Stramm selbst dabei waren, die ihre Kriegsgedichte aus eigenem Erleben heraus schrieben. Heinrich Lersch ist im Jahre 1889 geboren, und zwar als Sohn eines Arbeiters, eines Kesselschmieds in München-Gladbach. Er selbst wurde Fabrikarbeiter und geriet frühzeitig in die politische Bewegung. Er wurde Sozialdemokrat und lernte während seiner Wanderzeit das Elend der Proletarier auch in außerdeutschen Ländern, besonders in Italien, kennen.

Sein Herz gehörte den arbeitenden Brüdern. Doch sein Denken und Fühlen wurde nicht international. Im Kern seines Wesens blieb Heinrich Lersch ein Deutscher, und als der Weltkrieg ausbrach, da zog er im ersten Kriegsjahr mit hinaus, nahm als „gemeiner“ Soldat teil an der furchtbaren Champagneschlacht und kam im Sommer 1915 krank zurück in die Heimat. Lersch hat nicht den ganzen Krieg an der Front miterlebt. Die neun oder zehn Monate aber genügten, um ihn, den deutsch und christlich empfindenden Proletarier, aufs tiefste zu erschüttern und ihm Anregung und Inhalt für eine Reihe von Kriegsgedichten zu geben, die unter dem Namen „Herz, aufglühe dein Blut!“

erschienen sind und mit zu dem Eigenartigsten und Besten zählen, was die Weltkriegslyrik hervorgebracht hat.

Diese sachlichen und persönlichen Verhältnisse werden wir in der Einstimmung zu der Weltkriegsballade „Brüder“ berühren müssen, wenn wir das Gedicht dem tieferen Erfassen nahe bringen wollen. Die Situation, die militärische wie die individuell-persönliche, wird sich dann wie von selbst ergeben.

Wir sehen den Dichter Heinrich Lersch als Posten im Schützengraben stehen. Er ist einfacher Infanterist. Als Unteroffizier brauchte er nicht mehr Posten zu „brennen“, da wäre er Feldwachthabender oder Wachthabender eines Unteroffiziersposten. Vor seinem Postenstand jenseits des Drahtverhaus liegt ein Toter. „Schon lang“ liegt er da draußen an der Stelle, die keiner betreten darf, dem sein Leben lieb ist. Der Infanterist Heinrich Lersch kann dem Toten ins Gesicht sehen und entdeckt dabei eine Ähnlichkeit mit dem eigenen Bruder. Auch sein Bruder muß demnach Soldat gewesen sein. Lang hat er nichts mehr von ihm gehört. Er weiß nur, daß er auch an der Westfront — in der Nähe oder hier an dieser Stelle — kämpfte. Er kann vermißt oder gefallen sein. Er kann da draußen liegen vor dem Drahtverhau. Der Tote, dessen Gesicht dem Gesichte des Bruders ähnelt, er ist wohl gar der eigene Bruder!

Der Gedanke läßt den Infanteristen nicht mehr los. Er nistet sich ein in sein Denken und Fühlen, immer „fester“. Und wenn es wirklich der leibliche Bruder ist, dann kann er ihn doch nicht draußen liegen lassen in Wind und Wetter, dann muß er, der christlich-katholisch fühlende Heinrich Lersch ihm doch zu einem ehrlichen Soldatengrab verhelfen. Das fordert von ihm die Bruderliebe.

Der Gedanke und die ethische Forderung, sie rauben ihm den Schlummer. Er muß hinaus und muß den Toten hereinbringen und sollte es das eigene Leben kosten. In der Nacht führt er den Voratz aus. Er holt „trotz aller Kugeln“ den toten Bruder und begräbt ihn.

Dabei kann er sich jedoch überzeugen, daß es nicht sein Bruder, sondern „ein fremder Kamerad“ ist — ob ein Deutscher, ob ein Franzose oder ein Engländer, das verrät uns der Dichter nicht. Mit voller Absicht verschweigt er es; denn sein Sozialismus, seine Menschenliebe, sein Parteistandpunkt und seine Religion, sie heißen ihn in jedem Toten „des Bruders Angesicht“ zu erblicken.

Auch in jedem Lebenden? — Nein, dazu ist Heinrich Lersch zu sehr Soldat gewesen, wie seine Kampfgedichte, z. B. sein „Morgenangriff“ oder sein „Soldatenliedchen“ und sein „Soldatenabschied“, beweisen.

Aber er hat es verstanden, sich draußen in Blut und Dreck die ideale Seele reinzuhalten. Er ist nicht zur Bestie geworden, sondern dem bessern Selbst treu geblieben. Nur wer dies vermochte, war Soldat im höheren Sinn: Kämpfer für die geistigen Güter seines Volkes und der Menschheit.

Wer hat ein Recht, ihm diesen „Pazifismus“ vorzuwerfen, ihm, dem später verschütteten Frontsoldaten? Etwa jene, die „bis zum letzten Blutstropfen kämpfen und durchhalten“ wollten — auf irgendeiner Rednerbühne — mehrere hundert Kilometer hinter der Front? Ich denke: der Soldat im

Schützengraben, der in der Nacht freiwillig hinaussteigt und einen fremden toten Kameraden hereinholt, er hat ein Recht zu solchem „Pazifismus“ und beweist damit nichts gegen seinen Nationalismus, wohl aber für seine ideal-menschliche Lebensauffassung.

In diesem Sinne würden wir die „Brüder“ von Heinrich Lersch in ihrer schlichten Natürlichkeit auf unsere deutsche Jugend wirken lassen.

Kurt Corrinth: „Der Schrei.“

Aus tausend Stimmen werdenden Morgens erstand ein Schrei.

Wer hat ihn zuerst gehört? — keiner rief ihn herbei . . .

Oder wir hörten ihn alle zugleich — ja, so war es: alle zugleich . . .

Und der wuchs und wuchs — zu machtvollem Dröhnen . . . und Klang doch so zart und weich —

wuchs — wuchs — ward Gefühl — und Gestalt — eine Sonne, die dunkel durchhellte — wuchs — wuchs — ward Einigkeit — Allgegenwart — ward Welt . . .

Da konnten wir uns mit eins nicht mehr in die Augen sehen, fühlten mit eins all unsere harte Mannheit von hinnen gehen . . .

Waren wir einmal Männer? — ach, jeder von uns nun ein weinendes Kind . . .

jeder von uns nun so bang und so zitternd, wie nur verirrte Kinder es sind . . .

— und warfen aufschreiend die Hände

betend ins Morgenrot —:—

„— — Mach End, o Herr, mach Ende

mit aller unsrer Not . . .!!..“

Kurt Corrinth zählt zu den jüngeren Expressionisten. Adolf Bartels nennt ihn in seinem Buch über „Die Jüngsten“ „eine allerjüngste Sensation“ und bezeichnet seine dramatischen Werke als „ekstatische Visionen“. Ich kenne weder diese Dramen noch seine bisher veröffentlichten Romane. Ich las nur mit gemischten Gefühlen ihre schwülstigen Titel, z. B. „Bordell, ein infernalischer Roman in 5 Sprüngen,“ oder „Die Leichenschändung, ein Spiel vom wollüstigen Tod.“

Ich weiß auch nicht, ob Kurt Corrinth Kriegsteilnehmer, Frontsoldat war. Ich will es annehmen; denn seine expressionistische Ballade „Der Schrei“ erzählt von einem Fronterlebnis, von einer Art Panik, die Tausende erfaßte, die einst „Männer“ waren und nun auf einmal weinende, zitternde Kinder wurden.

Was Kurt Corrinth uns berichtet, entspricht nicht der realen Wirklichkeit, sondern ist Vision, Traum, Ekstase, Expressionismus. Wohl mag diesem „Schrei“ ein Wirklichkeitserlebnis zugrunde liegen; aber es war doch wesentlich anderer Art, als es der Dichter uns darstellt.

Wie war die Sache denn in Wirklichkeit bestellt? Der Krieg dauerte länger als vier Jahre. Man bekam die Geschichte satt. Die Leute werden mißmutig. Der lange, einförmige Stellungskrieg lähmte die Spannkraft. Die Begeisterung der ersten Kriegsmonate war längst verfladert und verschwelt. Kein Wunder, wenn man sich nach Frieden sehnte! Kein Wunder, wenn man wünschte, endlich wieder einmal Mensch sein zu dürfen, endlich wieder einmal da arbeiten zu können, wo Kulturarbeit geleistet wurde und nicht nur Vernichtung. Kein Wunder, wenn man sich nach Befreiung von dem „Stumpfsinn“, von dem „Schwindel“ sehnte, wie unsere Leute es nannten! Es war ein Fehler, den

Krieg so lange hinauszuzögern. Es war ein Frevel, auch im strategischen Sinn. Mit Familienvätern, die Frau und Kinder daheim haben, führt man keinen vier Jahre währenden Krieg, wenn man die Armee seelisch mobil erhalten will.

Ich kenne die Sache aus eigener Erfahrung. Ich stand selbst $4\frac{1}{4}$ Jahre lang bei der aktiven Truppe; unser Bataillon wurde während der letzten $2\frac{1}{2}$ Jahre überhaupt nicht mehr aus der vorderen Linie gezogen, und es vergingen oft viele Monate, in denen wir kein Frauen- und Kindergesicht, sondern nur feldgraue Gestalten, aufgewühlte Gräben und zerfetzte Wälder sahen. Ich kenne die Stimmung der Mannschaft, die „bei der schwachen Kost“ alles mögliche leisten sollte, und weiß, wie geslucht und gewettert, gebrummt und geknurrte wurde, wenn irgendein Herr vom Stabe mit dem Eisernen Erster auf dem sauber gebürsteten Waffenrock im Auto angerutscht kam und nach kurzer Umschau einen Befehl erteilte, von dem wir todsicher wußten, daß er sich nachher als verfehlt erweisen würde. Ich kenne diese Stimmung der Fronttruppen, der Kompagnieführer und der Zugführer, der Unteroffiziere und der Mannschaft nur zu gut. Ich kenne ihre Sehnsucht und ihre Sehnsüchte nach einem Ende des grausamen Spiels. Aber ich kenne nicht die Stimmung, die Kurt Corrinth in seinem expressionistischen Gedichte „Der Schrei“ zum Ausdruck bringt.

Waschlappen, Feiglinge, Drückerberger gab es freilich überall; aber sie waren in der Minderheit. Was im letzten Kriegsjahr aus der Heimat und aus der Etappe anrückte, was zwangsweise an die Front geschickt werden mußte, das war in der Regel nicht viel wert. Ausnahmen bestätigen ja nur die Regel. Aber der Kern der Truppen, vor allem die „alten Leute“, mit denen wir 1914 zusammen ausgezogen waren, die hielten tapfer aus, auch seelisch. Ich habe nicht erlebt, daß diese Männer wie weinende Kinder wurden und sich bang und zitternd gebärdeten, „wie nur verirrte Kinder es sind“. Ich habe nicht erlebt, daß alle, daß „jeder von uns“ den Mut verlor und aufschreiend die betenden Hände erhob: „Mach End', o Herr, mach Ende mit aller unfreier Not!“

Wenn ich auch von diesen Erfahrungen und Erwägungen aus Corrinths Gedicht skeptisch werte im Hinblick auf seinen realen Wahrheitsgehalt, so finde ich es doch trefflich geeignet, die Stimmung gewisser Volkskreise in Deutschland in der zweiten Hälfte des Weltkriegs gefühlsmäßig nacherleben zu lassen. Wie kaum eine zweite Weltkriegsballade schildert „Der Schrei“ dieses allmählich anschwellende Angstgefühl, dieses allmähliche Schwinden der Tapferkeit und des männlichen Mutes. Wie kaum in einem zweiten Gedichte werden uns hier die wachsende Verzagtheit, die suggestive Übertragung der Verzweiflung, das unmännliche Gewinsel und Gejammer weiter Volkskreise geschildert. Nicht in klaren, sonnenhellen Bildern, sondern in expressionistischem Fühlen und Schauen; „eine Sonne, die dunkel durchhellt,“ widersinnig, vernunftlos, mystisch, ekstatisch, verzücht, verrückt, im blinden Taumel beginnender Ohnmacht und Hilflosigkeit.

Wir sollen der deutschen Jugend auch solche Dichtungen bieten, nicht um sie dafür zu begeistern, sondern um ihnen daraus zu erklären, was sich mit prosaischen Worten gar nicht so eindrucksvoll klarmachen läßt: die furcht-

bare Wirkung der Massensuggestion während des Weltkriegs. Corrinths „Schrei“ kennzeichnet den Gegenpol der Hurrapolitiker, der chauvinistischen Kriegsverlängerer. Wie jedes Extrem so ist auch diese Stimmung ungesund, schädlich. Sie ist — auf unsere Fronttruppen übertragen und verallgemeinert — unwahr und undeutsch. Aber sie bleibt wahr in ihrer Deutung auf einen Bruchteil des deutschen Volkes. Diese Kennzeichnung sollten wir der deutschen Jugend nicht vorenthalten. Sie kann wie starke Medizin beitragen zur inneren Gesundung.

E. Soziale Balladen.

Hans Benzmann unterscheidet in seiner Schrift über die soziale Ballade drei Haupttypen: die Ballade der Vogelfreien, die Ballade von der Not und der Arbeit, die sozialpolitische Ballade. Auch drei Stilarten, die sich jedoch nicht mit den drei Typen decken, werden auseinandergehalten: die Chansonballade, der impressionistische Stil und der unbestimmbare individualistische Stil. Für die Gegenwart würde diese Einteilung kaum mehr genügen; denn auch viele Gedichte der Expressionisten sind sozialpolitischer Art, und das Aufrührerische, das Aktivistische und gleichzeitig Pathetische dieser Ausdruckskunst schafft sich eine Stilform, die sich nicht mehr den vorhandenen eingliedert, sondern einen eigenen Raum für ihre Individualität verlangt. Sechs Gedichte greife ich heraus aus der großen Zahl sozialer Balladen, sechs Gedichte, die — ähnlich wie bei der Auswahl der Weltkriegsballaden — ihrem Inhalte nach eine gewisse Steigerung zeigen und dabei zugleich eine Art seelischer Entwicklungsgeschichte veranschaulichen.

Vierordts „Handwerksburschen“ und Wildenbruchs „Großmutter Holzjammlerin“ schildern wohl schon Leben und Sterben des Armen, jedoch noch ohne ein Haßgefühl zu offenbaren. Von sozialpolitischem Einschlag kann hier noch nicht gesprochen werden. Schärfer treten die sozialen Gegensätze in Ada Christens „Balg“ und in Saars „Arbeitergruß“ hervor. Dem Stile nach gehören diese Balladen noch nicht der impressionistischen oder gar der expressionistischen Epoche an. Moderner — auch im formalen Sinne — sind die beiden letzten Gedichte: das „Lied des Steinklopfers“ von Hendell und Dehmels „Arbeitsmann“. Beide Balladen sind voll starker, verhaltener Leidenschaft. Sie schöpfen mehr aus dem Innern des Individuums. Sie streben nach psychologischer Durchdringung und Verfeinerung. Als soziale Balladen könnten von den bereits behandelten Gedichten auch Reders „Armer Kunrad“ (siehe 2. Teil der „Epiischen Dichtung“!), Münchhausens „Bauernaufstand“ und Wieners „Lied des Hörigen“ gelten.

Der vermittelnde Pädagoge, der an diese sozialen Balladen herantritt, wird sich fragen müssen: Was wollte der Dichter eigentlich? Wollte er die Not des Armen schildern? Wollte er ausgleichend wirken? Wollte er Parteipolitik predigen, die Gegensätze verschärfen, aufpeitschen, drohen? Oder wollte er zu innerer Einsicht auffordern? Je nach der Tendenz — sofern man überhaupt von Tendenz sprechen kann — wird auch des vermittelnden Lehrers Ziel und Absicht ihre Färbung erhalten. Auch dann, wenn des Dichters Absicht jener des Lehrers widerstreitet. In einem solchen Falle dürfte der Dichter wohl bekämpft, nie und nimmer aber umgedeutet oder gefälscht werden.

Heinrich Vierordt: „Die Handwerksburschen.“

Drei Handwerksburschen wandern auf der Rhön
in ei'gen Schneesturms stiebendem Gestöhn;

in Sommerstrohhut, fadenschein'gem Roß,
Selleisen um, zur Hand den Knotenstoß.

Der ein' ist Schneider, Schuster ist der zweit',
der dritt' ein Goldschmiedsjung in schäß'gem Kleid.

Rings öde Höhe, neblig, reifumgleißt;
kein Wegeweiser, der zu Menschen weist.

Kein Hundsgewell ringsum, kein Dörflerlicht —
Eisnadeln sprühen spritzend ins Gesicht.

Und dichter, dichter rieselt's, wirbelt's, schneit's,
die Pfade sind vom Schnee verweht bereits.

Der fürchtbar peitschende, der Höhenwind,
macht die Gesellen irr und wegeblind.

Erschöpft von langem Wandern, sinken sie,
um Rettung flehend, auf ihr brechend Knie.

Nur einen Augenblick zu kurzer Rast —
doch, ach, fest hält die Wildnis ihren Gast.

Schon tiefer nachtet's, und der Schneesturm jagt —
sie kommen nicht mehr auf, die Kraft verjagt.

Sie strecken sich, bereift von Flockenflaum,
und träumen sel'gen Heimatweihnachtstraum.

Horch! Ist's ein Schlitten, der die Hilfe bringt?
Ist es der Engel Thor, der Lieder singt?

Schon wandern sie nicht mehr auf wilder Rhön,
schon wallen sie auf lichten Himmelshöhn:

Sie müssen nicht mehr, wie Gesellen tun,
bei Tagesanbruch in die Werkstatt nun;

nicht essen mehr im Hinterstübchen drin
die magern Suppen der Frau Meisterin . . .

Der eine schneidert jetzt aus Äther lind
den blauen Mantel für das Christuskind.

Der andre wirkt aus Wolkenfegen gar
dem heil'gen Joseph ein Sandalenpaar.

Der dritte biegt ein Stück Kometenschweif
der Himmelskönigin zum Stirngoldreif.

Der soziale Charakter dieser Ballade findet Ausdruck in der Schilderung der Arbeit und der Mühseligkeit der Alltagsarbeit eines Arbeiters. Im Sommerstrohhut, im fadenscheinigen Rock, im schäbigen Kleid wandern sie durch das winterliche Gebirge. Im Hinterstübchen mußten sie „die magern Suppen der Frau Meisterin“ essen. Bei Tagesanbruch begann die Arbeit. Not und Plage, Entbehrung und Hunger waren die Begleiter ihres seitherigen Lebens. Menschen dieser Art kann der Tod zum Freunde werden.

Es klingt eine leise Klage aus solcher Kennzeichnung eines Handwerksburschendaseins — jedoch eine Klage ohne Groll und Bitterkeit. Der Grundcharakter der Ballade ist trotz der stillen Wehmut, die darüber liegt, doch ein versöhnlicher. Sozialpolitische Kampf Stimmung atmet dieses Gedicht Heinrich Dierordts nicht.

Es kann auch schon auf einer niederen Entwicklungsstufe, schon in der Mittelklasse der Volksschule, geboten werden. Ich pflegte das Gedicht da einzustellen, wo wir vom Klima und der Unwirtlichkeit des Rhöngebirges zu reden pflegten. „Schnee, Nacht, Nüsse, Nebel (nix, nox, nux, nebula) sind die besten Erzeugnisse der Rhön“, schrieben bereits die Römer bei Schilderung

dieses spärlich bevölkerten Gebirgstocks. Ich kenne die Rhön aus eigener Erfahrung, habe sie öfters durchwandert, auch in schneereichen Wintern zuweilen besucht und muß gestehen, daß ähnliche Fälle, wie sie das Gedicht schildert, besonders in vergangenen Jahrzehnten, nicht zu den Seltenheiten zählten. Wie leicht man sich auf der weglosen „Hohen Rhön“, auf jenem massigen Berg Rücken, der sich von der Wasserkuppe und dem Heidelberg aus nordwärts erstreckt, bei nebligem Wetter verirren kann, das habe ich einmal am eigenen Leib erfahren.

Von solchen persönlichen Erlebnissen würde ich ausgehen; doch nicht jeder, der Vierordts Gedicht den Schülern bieten möchte, kennt die Rhön aus eigener Anschauung. Da gäbe sich vielleicht Gelegenheit, bei Schilderung des Handwerksburschenlebens, der Walz, auch auf die Leiden und Gefahren hinzuweisen, die den mit dem „Selleisen“ und dem „Knotenstock“ dahinwandernden Gesellen bedrohen. Besonders die Gefahren einer Winterwanderung dürften erörtert werden, wobei das stoffliche Verständnis leicht angebahnt werden könnte.

Die Darbietung der Ballade könnte im Anschluß an eine derartige Einstimmung ohne weiteres erfolgen. Bei Kindern der Volksschule wäre dann auf klare Erfassung des Inhalts hinzuwirken; denn in den mannigfachen Beziehungen zwischen Wirklichkeit und Traumleben gründet ja zum Teil die Schönheit dieses Gedichts.

Zuerst werden uns die drei Handwerksgefallen vorgeführt: der Schneider, der Schuster, der Goldschmied. Die Gegend wird geschildert, die öde Höhe, der Schneesturm, die Erschöpfung der drei verirrtten Wanderer, ihre Rast und endlich ihr Traum. Dieser Traum rundet das Gedicht ab, und wir halten, um das kindliche Verstehen zu unterstützen, die Beziehungen sichtbar an der Tafel fest:

1.	2.	3.
Schneider	Schuster	Goldschmied
Äther, Himmelsblau	— Wolkenfegen —	Kometenschweif
blauer Mantel	— Sandalen —	Stirngoldreif
Christkind	— Joseph —	Himmelkönigin.

Diese Beziehungen und den Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Traum fühlend schauen zu lassen, das wird des vermittelnden Lehrers Hauptaufgabe bei der Behandlung dieser Ballade sein. Wirklichkeit in doppeltem Sinn: die momentane, die gegenwärtige Wirklichkeit, das Elend der verirrtten Wanderer, und die vergangene und künftige Wirklichkeit, die Armseligkeit des Lebens der drei Handwerksgefallen. Beide Wirklichkeiten läßt uns der Dichter erleben:

„In ei'gen Schneesturms stehendem Gestöhn“

wandern sie dahin,

„rings öde Höhe, neblig, reifungleibt;
kein Wegeweiser, der zu Menschen weist.“

Wer im Winter über die Rhöntuppen wandert, der kann sich nur nach den brusthohen Pfählen richten, die in Abständen von vierzig, fünfzig Metern aus dem Schnee ragen. Fehlen einige in der Reihe oder verhüllt sie der dichte Nebel, dann ist ein Verirren kaum vermeidlich; denn die Pfade liegen unter tiefem Schnee.

„Eisnadeln sprühen sprühend ins Gesicht.
Und dichter, dichter rieselt's, wirbelt's, schneit's.“

„Wegeblind“ werden die Gesellen durch Schneegestöber und durch den Höhenwind, den furchtbar peitschenden. Sie können nicht mehr weiter, sie brechen zusammen, „um Rettung flehend“, jammern und betend. — „Jesus, Maria und Joseph!“ — das in fränkischen Gauen bräuchliche Stoßgebet — entringt sich ihrem Munde.

Nur einen Augenblick wollen sie rasten. Sie wissen, es ist gefährlich, in Schnee und Kälte sich niederzusetzen. Rasch kommt der Schlaf über den Rastenden, der Schlaf, aus dem es kein Erwachen mehr gibt.

Aber die Müdigkeit ist stärker als der Wille. „Fest hält die Wildnis ihren Gast.“ Die Nacht bricht herein, und die drei Gesellen sitzen immer noch hinter dem schützenden Basaltblock, eng aneinander geschmiegt. „Sie kommen nicht mehr auf, die Kraft versagt.“ Sie Sinne schwinden ihnen. „Sie strecken sich“, und der Schnee streut seine Flocken über die Ruhenden. Sie aber schlummern und träumen.

„Sel'gen Heimatweihnachtsraum“ träumen sie, und was ihnen noch eben durch die Seele ging, der fromme Himmelsgedanke — „Jesus, Maria und Joseph“ — und was aus vergangenen Tagen im Unterbewußtsein ruhte, das wird nun lebendig, verschlingt und durchdringt sich und gewinnt Form und Gestaltung, verschieden je nach der Eigenart des Träumers und der Eigenart seiner Handwerkskunst.

„Auf lichten Himmelshöhn“ wallen sie, nicht auf den unwirklichen Höhen des Rhöngebirges; aus Himmelsblau, aus Wolken, aus Sternengold formen und werfen sie ihrer Hände Arbeit für die Himmlischen. Sie sind glücklich. Sie haben den rechten Weg gefunden aus Erdennot und Leid zu ewiger Himmelsfreude.

Schlicht, kindlich ist das Denken und Fühlen, das Träumen und Phantasieren der drei Gesellen. Dem entspricht auch die Form: zweizeilige, paarig gereimte Strophen mit stumpfem Ausgang der Zeilen; einfache, schlichte Sätze. Rhythmische Unregelmäßigkeiten nur leicht angedeutet. In der 2. Strophe kommt durch das „Selleisen“ (- ∪ ∪), in der 5. durch „Eisnadeln“ (- ∪ ∪) die schwertonige Silbe an den Eingang der Zeile zu stehen und bringt eine Art realistische Beweglichkeit in den gleichmäßigen Gang des Wanderns. Ähnlich in der Zeile:

$$\begin{array}{cccccccccccc} \acute{x} & | & \acute{x} & \acute{x} & \acute{x} & \acute{x} & | & \acute{x} & \acute{x} & \acute{x}\acute{x} & \acute{x} & | \\ \text{„Horch, ist's ein Schlitten, der die Hilfe bringt?“} \end{array}$$

Dem gleichmäßigen Dahinwandern entspricht auch die gleichmäßige Form aufeinanderfolgender Sätze und Satzteile, z. B. „kein Wegeweiser . . .“, „kein Hundsgewell . . .“ oder „Und dichter, dichter rieselt's, wirbelt's, schneit's“. „Ist's ein Schlitten . . .“ „Ist es der Engel Chor . . .“ „Schon wandern sie . . .“ „Schon wallen sie . . .“ usw.

Dies alles, das mühselige Dahinwandern, das langsame Hinüberdämmern, das selige Verträumen — unser Mitleid und unser Versöhntsein, es muß herauszuhören sein aus dem Vortrag des Lehrers und aus dem der Kinder, wenn die Ballade wirklich zum innerlichen Erlebnis werden soll.

Ernst von Wildenbruch: „Großmutter Holzsammlerin.“

Die Luft geht kalt, der Wind hinstreicht,
alt Mütterchen langsam nach Hause schleicht.
Eil dich, alt Mütterchen, eile!

Hat Reifig gesammelt im knarrenden Wald,
der Abend sinkt, die Nacht kommt bald,
der Korb auf dem Rücken drückt schwer,
drückt schwer,
doch die Kinder zu Hause, die hungert so
sehr,
eil dich, alt Mütterchen, eile!

Den zitternden Rücken zur Erde gebückt,
die starrenden Hände ineinander gedrückt,
sie hat sie mit dürftiger Schürze verhüllt,
denn der Winterwind heult und pfeift so
wild,
eil dich, alt Mütterchen, eile!

Da horch, da horch mit Schellengeklirr,
mit Pferdegetrappel und Peitschengegeschwirr
geht ein Schlitten vorbei, das Roß greift
aus,
„Säß ich drin,“ denkt die Alte, „bald wär
ich zu Haus.“

Eil dich, alt Mütterchen, eile!

Siehst nicht, wie der Himmel in Wolken sich
türmt?

Wie in Flocken es wirbelnd hernieder-
stürmt?

Es häuft sich der Schnee, es versinkt die Au,
rings wird es so düster, rings wird es so
grau,

eil dich, alt Mütterchen, eile!

Sie schleicht dahin mit wankendem Tritt,
es wächst ihr der Weg mit jeglichem Schritt,
ihr zitterndes Herz in die Augen ihr
schwillt,
ihr trocknes Auge in Tränen quillt,
eil dich, alt Mütterchen, eile!

Der Pfad ist verloren, der Weg ist ver-
schneit,
das heimische Dorf ist weit noch, gar weit;
doch den Kirchturm, von ferne kannst du
ihn sehn —

du Alte, du Alte, o bleibe nicht stehn,
eil dich, alt Mütterchen, eile!

Alt Mütterchen wandert nicht vor nicht
zurück,

die Heimat sucht ihr umnachteter Blick,
sie setzt sich langsam in weichen Schnee,
drückt das Haupt in die Knie, ihr wird so
weh,

eil dich, alt Mütterchen, eile!

Das Sternenheer beginnt seinen Lauf,
die Alte sitzt, sie steht nicht auf,
der Tod schreitet her übers schneeige Feld,
ihm gehört nun die schweigende schau-
dernde Welt,

fliehe, alt Mütterchen, fliehe!

Die Kinder zu Hause, die jammern so sehr,
die Alte stört es im Leben nicht mehr,
die Kinder schreien nach Brot, nach Brot,
alt Mütterchen hört's nicht, alt Mutter
ist tot.

Schlaf nun, alt Mütterchen, schlaf!

Ein Gedicht, das in stofflicher Hinsicht starke Ähnlichkeit mit der eben besprochenen Ballade Vierordts hat. Eine alte Frau, die im Walde Holz gesammelt hat, gerät auf dem Heimweg in einen Schneesturm, verliert den Weg, sinkt ermattet in sich zusammen und erfriert in einsamer Winteröde.

Das Soziale kommt in der Wildenbruchschen Ballade bereits stärker zum Ausdruck als in der Vierordtschen. Die Großmutter hat für ihre Enkelkinder zu sorgen. Wo ist die Mutter der Kinder? Tot — oder in der Fabrik? — Wir wissen es nicht. Wir erfahren nur, daß harte Not es ist, was die alte Frau hinaustreibt in den winterkalten „knarrenden Wald“. Nun schleicht sie langsam, die schwere Reifiglast auf dem Rücken, heimwärts zu den hungernden Kindern. Wir sehen sie dahinkeuchen. Der Dichter hat sie ja bis in die Einzelheiten klar und deutlich gezeichnet: Der zitternde Rücken ist zur Erde gebückt. Die frosterstarrten Hände preßt sie aneinander und sucht sie mit der „dürftigen“, mit der fadenscheinigen Schürze zu verhüllen. Wankend ist ihr Tritt, und die Tränen steigen ihr ins Auge. Die arme, alte Frau erweckt unser Mitleid. Wir würden ihr so gerne helfen. Aber wir können nicht.

Die in dem Schlitten sitzen, der sie plötzlich überholt, die könnten ihr

Beistand leisten. Das sind fröhliche, wohlhabende Leute, gehüllt in warme Pelze, wohlgesättigt und frei von Winter Sorgen. „Mit Schellengeklirr, mit Pferdetrappel und Peitschengeschwirr“ jagen sie vorüber an der alten Frau. Die sieht ihnen sehnsüchtig nach: „Wenn ich's doch auch einmal im Leben so schön haben könnte wie die Reichen, die Besitzenden!“

Sie wünscht vergeblich. Der Schneesturm überrascht die Alte. Der Abend bricht frühzeitig herein. Der verschneite Weg ist nicht mehr erkennbar. Junge Augen könnten den Kirchturm des Dorfes wohl noch finden. Großmütterchens „umnachteter Blick“ erkennt nichts mehr. Sie setzt sich nieder in den weichen Schnee. Sie drückt das schmerzende Haupt in die Knie. Das Bewußtsein beginnt ihr zu schwinden.

Da kommt einer gegangen übers schneeige Feld. Mit dem festen Schritt des Herrschers nähert er sich. „Ihm gehört nun die schweigende schauernde Welt.“ Ihm entrinnt nichts, was er zur Beute wählt. Alt Mütterchen vermag nicht mehr zu fliehen vor dem Allgewaltigen. Sie ergibt sich in ihr Schicksal. Sie hat ausgerungen und ausgelitten. Erdenleid und Erdenfreud, der Enkelkinder Geschrei nach Brot, das sie in den Wald hinaustrieb, das alles kümmert die alte Frau nun nicht mehr.

„Alt Mütterchen hört's nicht, alt Mutter ist tot.“

Und wir gönnen ihr die ewige Ruhe, den Frieden nach all dem Erdenjammer:

„Schlaf nun, alt Mütterchen, schlafe!“ —

Es ist eine soziale Ballade. Ein trauriges Gedicht, doch — gleich der Dierordtschen Ballade — ohne Haß und Anklage, ohne Parteipolitik.

Das Verständnis begegnet auch in der Volksschule keinerlei Schwierigkeit. Der Inhalt läßt sich durch ein paar Stichworte kennzeichnen:

1. Das heimkehrende Mütterchen — der Schlitten — der Schneesturm.
2. Das verirrte Mütterchen — der Tod.
3. Das sterbende Mütterchen — die verlassenen Kinder.

Die Behandlung des Gedichts wird am geeignetsten dann erfolgen, wenn im Winter für viele Familien die Frage der Holz- und Kohlenbeschaffung praktisch schwer zu lösen ist. Davon erfahren auch die Kinder so manches aus den Unterredungen der Eltern. Was tun, wenn das Geld fehlt, um das teure Heizmaterial zu kaufen? Wir reden von dem mühseligen Geschäft des Reisholz sammelns. Von der Schwierigkeit, das Holz auf dem Schlitten oder gar auf dem Rücken nach Hause zu schaffen. Manche Kinder berichten von eigenen Erfahrungen. Wenn aber ein Schneesturm kommt —? Wenn man den Weg verfehlt —? Und nun wollen wir hören, wie es einem alten Mütterlein ergangen ist, das im Walde Holz sammelte, um für die hungrigen frierenden Enkelkinder eine warme Suppe kochen zu können.

Das Gedicht kann nach dieser kurzen Einstimmung ohne Unterbrechung als Ganzes vorgetragen werden. Es ist volkstümlich, liedmäßig gehalten. Der immer wiederkehrende Warnruf

„Eil dich, alt Mütterchen, eile!“

zieht uns selbst als Zuschauer und Zuhörer, als Mitsorgende und Mitfühlende in den Kreis des Geschehens.

„Fliehe, alt Mütterchen, fliehe!“

„Schlaf nun, alt Mütterchen, schlafe!“

Durch die Verwendung dieses Refrains erweckt das Gedicht den Eindruck des Liedmäßigen. Ein Sänger trägt die Ballade vor, und die Hörer bekunden ihre Anteilnahme durch die Wiederholung dieser Endzeile der einzelnen Strophen. Man kann in der Klasse das Gedicht zur Abwechslung auch einmal in dieser Art lesen lassen, und man wird finden, daß die Kinder mit starker Gefühlsbetonung die Aufgabe des Chorus auszuführen pflegen.

Durch diese Endzeile mit dem abweichenden Rhythmus (X x | x x x | x x) — die vier vorausgehenden Zeilen der Strophe beginnen mit leichtbetonten Silben — wird die Ballade regelmäßig durchsetzt von eigenartigen Taktschlägen, die nicht nur den Schritt des heimwärtsstrebenden Mütterchens, die gleichzeitig den Gang der Ballade anfeuern und beleben bis zu dem höchstgesteigerten

„Fliehe, alt Mütterchen, fliehe!“

In der Technik zeigen beide Dichter — Vierordt und Wildenbruch — bei Behandlung des verwandten Stoffes — manche Ähnlichkeit. Es sei nur auf die zahlreichen Wiederholungen gleicher oder ähnlicher Wort- und Satzformen hingewiesen. Den Refrain haben wir bereits erwähnt mit seinem „Eil dich, eile!“ „Fliehe — fliehe!“ „Schlafe — schlafe!“ Auch Formen wie „drückt schwer, drückt schwer“, „da hörst, da hörst“, „rings wird es so düster, rings wird es so grau“, „du Alte, du Alte, o bleibe nicht stehn“ u. a. zählen hierher. Sie charakterisieren treffend das Schrittmäßige, unaufhörlich Vorwärtsdrängende des Geschehens und die aufsteigende Angst des todgeweihten Weibes wie unsere eigene innere Drangsal bei der Verfolgung ihres Schicksals.

Die erste Strophe ist dreizeilig, im Gegensatz zu allen übrigen, die sich aus fünf rhythmischen Reihen zusammensetzen. Warum der Dichter diese Form wählte, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Klang ihm der Refrain bereits im Ohr und konnte er ihn nicht früh genug bringen? Möglich. Wie die Dichtung vor uns steht, mutet diese Einleitungsstrophe wie eine kurze Kadenz an, die das Ganze mit ein paar Akkorden Stimmungsvoll einleitet und gleichzeitig die Tonart festlegt, aus der heraus die nun folgende Handlung sich gestaltet.

Im übrigen bedient sich weder Wildenbruchs noch Vierordts Ballade eines ausgesprochen modernen Stils, sondern erinnert in dieser Hinsicht noch ganz an die Balladengestaltung des 19. Jahrhunderts, wie wir sie im 2. Teil der „Epiischen Dichtung“ zur Genüge kennen lernen konnten.

Ada Christen: „Ein Balg.“

Die alte Frau hat ein hartes Gesicht,
doch fluge, sanfte Augen,
die wenig mehr beim Pfenniglicht
und nicht zum Weinen taugen.

Sie war ein Balg . . . als Findelkind,
verlass'ner als die Armen,
bat weder Herren noch Gesind
um Futter und Erbarmen.

Sie griff fest zu und schaffte stramm
wie ehrbar-ernste Leute,
daß sie nie Unverdientes nahm,
erfreut das Weib noch heute.

Sie zeigt auch jetzt mit Bauernstolz
ererbte Talersteine:
„Die sind mein unverbranntes Holz,
meine ungetrunkenen Weine . . .“

Die sind mein ungegeffenes Brot,
auf jedem steht geschrieben:
ein Alter ohne Schand und Not . . .
und was mir Gott schuldig geblieben.“

Die Dichterin Ada Christen oder Christine von Breden war die Tochter eines wohlhabenden Kaufmanns. Da der Vater Friderik wegen seiner Beteiligung an der 48er Revolution zu langer Kerkerhaft verurteilt wurde, verarmte seine Familie. Christine Friderik erlebte eine schwere, an Freuden arme Jugendzeit. Mit 15 Jahren ging sie zur Bühne. Später vermählte sie sich in erster Ehe mit einem ungarischen Stuhlrichter, in zweiter Ehe mit dem Industriellen von Breden in Wien. Die eigenen Erlebnisse mögen bei ihr das soziale Gefühl für Not und Elend der schwerarbeitenden Mitmenschen geweckt und großgezogen haben.

„Ein Balg“ ist die alte Frau gewesen, von der uns erzählt wird. Ein Findelkind, „verlassener als die Armen“. Doch in der Seele dieses elternlosen, armen Kindes lebt ein edler Stolz. Das Mädchen kann nicht betteln und bitten wie andere arme Leute. Sie will sich nichts schenken lassen. Sie will nichts „Unverdientes“ nehmen.

Was tun, wenn man sich in solcher Lebenslage befindet und solchen Lebensgrundsätzen huldigt? Da bleibt nur ein Mittel übrig: „arbeiten und nicht verzweifeln!“ Das tut die Verlassene:

„Sie griff fest zu und schaffte stramm
wie ehrbar ernste Leute.“

Sie hat sich ihren Unterhalt verdient, nicht erbettelt. Sie hat nie um Almosen, um Wohltaten gebettelt. Sie wollte nur, was ihr von Rechts wegen gebührte. Und daß sie solche Grundsätze nicht nur hegte, sondern auch im wirklichen Leben als Richtsätze einhielt, das blieb ihr Stolz zeitlebens. Sie ist nicht untergegangen im Leben. Sie hat es zu etwas gebracht.

„Sie zeigt auch jetzt mit Bauernstolz
ererbte Talerscheine.“

Ein Bauer ist in erster Linie stolz auf seinen Besitz. Nicht der ist der größte Bauer im Dorf, der dem Leibe oder dem Charakter nach der überragende ist, sondern der den größten Bauernhof, die meisten Morgen in der Flur und die schönsten Ochsen im Stall hat.

Die Alte aber bleibt sich bewußt, daß sie diesen kleinen Reichtum durch Entfagung, durch Mühe und Arbeit erworben hat. Sie hat sich den Bissen vom Munde abgespart, sie hat gehungert und gefroren, weil sie unabhängig und frei bleiben wollte. Eine andere mit weniger Stolz im Herzen hätte sich für den ehrlich verdienten Lohn etwas gegönnt. Sie aber hat gespart. Sie wollte im Alter nicht andern zur Last fallen. Und wenn sie nun das ersparte Gut, die „ererbten Talerscheine“ durch die harten Finger gleiten läßt, dann weiß sie im Rückblick auf die schwere Vergangenheit:

„Die sind mein unverbranntes Holz,
meine ungetrunkenen Weine.
Die sind mein ungegeffenes Brot.“

Jeden Genuß hat sie sich versagt. Sie ist hart gewesen gegen sich und härter

geworden von Jahr zu Jahr. Nun hat sie ein hartes Gesicht; denn das Lachen und die Fröhlichkeit hat sie längst verlernt. Auch das Weinen. Kurzfristig sind die Augen geworden, und „beim Pfenniglicht“ kann die Alte nicht mehr feinere Näharbeit machen wie in jüngeren Jahren.

Und doch trotz aller Härte gegen sich selbst ist sie nicht böse gegen andere geworden. Trotz des harten Gesichts hat sie „kluge, sanfte Augen“. Sie ist zufrieden. Sie hat ja gute Aussichten. Der Lohn für ein Leben voll Sorge und harter Arbeit kann nicht ausbleiben. Auf jedem ihrer Talerscheine steht geschrieben:

„ein Alter ohne Schand und Not . . .
und was mir Gott schuldig geblieben.“

Ist diese letzte Zeile eine Anklage gegen Gott? Gegen ihre Zeit? Wäre es nicht eher eine Anklage gegen unsere Zeit. Das Gedicht stammt aus der Zeit vor dem Weltkrieg, vor der Revolution. Könnten heute „erdarbte Talerscheine“ ein sorgenfreies Alter gewähren, „ein Alter ohne Schand und Not“? Wären sie nicht wertloses Papier geworden? In Wien, wo Ada Christen lebte, mehr wie anderswo.

Wir werden bei der Behandlung des Gedichts auch diese Frage streifen; doch wir werden nicht an ihr haften bleiben; denn die Dichterin denkt noch gar nicht an solche Möglichkeiten, wie sie die Zeitverhältnisse werden ließen. Wir werden vielmehr ein paar andere Fragen, die der Eigenart des Gedichts entspringen, in den Mittelpunkt der Erörterung stellen. Die Frage etwa: Ist ein solches Leben überhaupt des Lebens wert? — Die Antwort wird verschieden ausfallen. Die einen meinen, wenn das Leben köstlich war, dann ist es Mühe und Arbeit gewesen. Andere finden des Lebens Wert in des Lebens Freuden, nicht in der Entsjagung.

„Ihr habt mich besiegt,“ ruft Papst Paul den Mönchen der großen Karthause in dem bekannten Gedichte von Theodor Fontane zu, „aller Größe Keim, er heißt Entsjagung. Zieht heim!“ Wer hat recht, der Hedonist oder der Asket, der Freudengenießler oder der Freudenverschmäher? Wir mögen die Frage so oder anders beantworten, das eine wird unwidersprochen bleiben, daß wir Achtung, daß wir Respekt vor dieser alten Frau, vor diesem „Balg“ empfinden müssen. Weniger Mitleid als Achtung. Sie hat etwas Männliches an sich, diese tapfere Arbeiterin, die sich jeden Genuß versagt, um zeitlebens unabhängig bleiben zu können. Sie hat Charakter. Sie hat ihre festen Grundsätze und handelt danach mit aller Konsequenz.

Sie fastet sich mit Fasten und Entbehrung. Doch im Hintergrunde ihrer Seele glimmt ein Hoffen: die Hoffnung auf Einlösung jener Schuld, die ihr der Spender alles Lebensglücks einst auszahlen muß, wenn er gerecht bleiben will.

Sie ist auch ein Mensch mit menschlichem Glücksbedürfnis, und was sie freiwillig entbehrt, das muß ihr einst der Herrgott ersetzen — im Diesseits, in ihren alten Tagen, oder im Jenseits durch die ewige Seligkeit. Sie behandelt auch diese religiösen Fragen wie ein Geldgeschäft, wie ein mathematisch abzugleichendes Soll und Haben.

Ob diese Ansicht eine allgemeingültige Wahrheit oder ein Wahn ist? — Auch darüber könnten die Meinungen ausgetauscht werden.

Zum Vergleiche würde ich „Die alte Waschfrau“ von Adelbert von Chamisso heranziehen. Auch sie ist eine soziale Ballade und behandelt einen ähnlichen Stoff. Auch Chamissos Gedicht ist dem wirklichen Erleben des Dichters entnommen. Chamisso hat absichtlich das Interesse seiner Freunde auf die alte, 76 jährige Frau, die ihm die Wäsche besorgte, hingelenkt und aus freiwilligen Spenden 150 Taler sammeln können, die er ihr eines Tages überbrachte. Auch Chamissos Heldin hat zeitlebens Sorge und Entbehrung erdulden müssen und stand — trotzdem sie einst Mann und Kinder hatte — im Alter allein da. Hart ist sie freilich nicht geworden; „ihr war ihr heitrer Mut geblieben“.

Vergleichen wir beide Gedichte miteinander, so fällt uns vor allem die formale Verschiedenheit der Behandlung auf. In 20 Zeilen erzählt uns Ada Christen, wozu Chamisso 48 Zeilen braucht. Doch in den fünf vierzeiligen Strophen der Wienerin liegt ebenso ein ganzes Menschenschicksal eingeschlossen wie in den sechs achtzeiligen des Brandenburgers. Ada Christen offenbart nicht wie Chamisso ihre eigenen Gefühle in einer Schlußstrophe. Sie greift nur das Wesentliche heraus, sie schildert mit wenig Strichen, wie im Flug erhascht, impressionistisch: das Aussehen der Frau, ihre Vergangenheit, ihr Denken und Fühlen. Und doch, wir wissen eigentlich alles. Sollte uns irgend etwas fehlen, so steht es uns frei, dies Fehlende zu ergänzen. In dieser Kürze gründet zugleich die eigenartige Schönheit dieser sozialen Ballade.

Die Rhythmik des Gedichts ist schlicht wie der Inhalt. Nach der rhythmisch etwas aufgelockerten Eingangszeile folgen die drei- und vierfüßigen Jamben in gleichmäßiger Anordnung. Nur die Schlußzeile der vorletzten Strophe

 u u - | u - | u u - | u
 „meine ungetrunkenen Weine“

sowie die erste und letzte Zeile der Schlußstrophe

 u - | u - | u - | u u -
 „Die sind mein ungegessenes Brot“

 u - | u u - | u u - | u
 „und was mir Gott schuldig geblieben.“

weichen ab von dem Gleichmaß des gewählten Taktes, kennzeichnen jedoch gerade dadurch vorzüglich die seelische Erregung, welche die Alte durchzittert, wenn sie an das Entbehrte und an das Schuldiggebliebene denkt.

Es ist eine soziale Ballade, nicht frei von Bitterkeit, nicht frei von Klage. Doch Klage und Bitterkeit steigern sich nicht zum parteipolitischen Kampfruf gegen die bestehende Gesellschaftsordnung. Nicht die Menschen sind ihr etwas schuldig geblieben — denn Wohltaten wollte sie ja nicht, und ihr Verdientes bekam sie stets —, wohl aber Gott.

Ob diese Logik richtig oder falsch ist, könnte ebenfalls der Erörterung unterstellt werden; denn in Wahrheit formte und gestaltete sie selbst ihr Schicksal, und eben in diesem Erleben der eigenen Freiheit und Selbstherrlichkeit, so sehr auch die Entsagung mit hereinspielte, wurzelte ihres Lebens stolzes Glück.

Ferdinand von Saar: „Arbeitergruß.“

Dom nahen Eisenwerke,
beruft mit schwerem Gang,
kommt mir ein Mann entgegen,
den Wiesenpfad entlang.

Mit trozig finstrier Miene,
wie mit sich selbst im Streit,
greift er nach seiner Mühe —
Gewohnheit alter Zeit.

Es blickt dabei sein Auge
mir musternd auf den Rock,
und dann beim Weitererschreiten
schwingt er den Knotenstock.

Ich ahne, was im Herzen
und was im Hirn ihm brennt:
„Das ist auch einer,“ denkt er,
„der nicht die Arbeit kennt.

Lustwandelnd hier im Freien,
verdaut er üpp'ges Mahl,
indes wir darabend schmieden
das Eisen und den Stahl.

Er sucht den Waldeschatten,
da wir am Feuer stehn
und in dem heißen Brodem
langsam zugrunde gehn.

Der soll es noch erfahren,
wie es dem Menschen tut,
muß er das Atmen zählen
mit seinem Fleisch und Blut!“

Verziehen sei dir alles,
womit du schwer mich kränkst —
verziehen sei dir gerne:
du weißt nicht, was du denkst;

du hast ja nie erfahren
des Geistes tiefes Mühen,
du ahnst nicht, wie die Schläfen
mir heiß vom Denken glühn.

Du ahnst nicht, wie ich hämmre
und feile Tag für Tag —
und wie ich mich verblute
mit jedem Herzensschlag!

Das Gedicht entstammt dem verflossenen Jahrhundert. Ferdinand von Saar wurde 1833 zu Wien geboren, war erst österreichischer Offizier, später freier Schriftsteller und endete als schwerkranker Mann im Jahre 1906 durch Selbstmord. Sein „Arbeitergruß“ entstammt dem 19. Jahrhundert und ist doch wie kaum ein zweites Gedicht deutscher Zunge geeignet, die schwierigen sozialen Fragen unserer Tage im Sinne gerechten Ausgleichs zu lösen.

Die Fragen nach dem Wert und nach der Bewertung der Arbeit werden im Zeitalter der „Arbeitschule“ und der „staatsbürgerlichen Erziehung“ in jeder Schulgattung auftauchen und Antwort verlangen.

Jeder Deutsche muß heute Arbeiter sein. Unser Volk in seiner Bedrängnis kann keine Drohnen mehr brauchen. Adelige oder bürgerliche oder proletarische Nichtsteuer haben keine Existenzberechtigung mehr.

In vergangenen Zeiten, bei den alten Griechen, zur Zeit des französischen Sonnenkönigs, ja sogar noch heute in manchen Gesellschaftskreisen war und ist man anderer Ansicht. Darauf verwies ich im Einleitungsgeicht zum Arbeiterbände des „Deutschen Spielmanns“, als ich schrieb:

„In ferner Zeit, in fernem Lande,
da hielt man die Arbeit für eine Schande,
für ein Geschäft gewöhnlichster Art,
niederer Sklaven aufgespart.
Dergleichen Anstcht spuckt noch heute
bei einer gewissen Sorte Leute,
die gleich dem Volk der antiken Welt
die Arbeit für etwas Gemeines hält
bei einer „Nation der Denker und Dichter“.

Wie haß ich doch dergleichen Gesicht,
das mit hochmütigem Gesicht
herabblickt auf die „niedere Schicht!“

Von ähnlichen Betrachtungen könnte auch bei Behandlung der sozialen Ballade „Arbeitergruß“ ausgegangen werden, um gleich meinem „Deutschen Spielmann“ am Ende dieser Vorbesprechung zusammenfassend festzustellen:

„Arbeiter sein — wir alle müssen's,
Arbeiter sein — wir alle wissen's,
daß nur die Arbeit aus Not und Nacht
das deutsche Volk ans Licht gebracht,
daß nur ein rastloses Schaffen und Sinnen
uns eine Zukunft kann gewinnen
und daß nur der die Wahrheit bucht,
der unser Volk bei der Arbeit sucht.

Arbeit — zwar ist sie verschieden geraten,
trägt jeder seinen besonderen Spaten:
des einen Grabspat die Erde durchsticht,
der andere sein Werk gen Himmel richtet;
der eine die Arme sich müd muß renken,
der andre wird müd vom bloßen Denken;
doch wie auch verschieden der einzelne Fall,
Arbeiter, Arbeiter sind sie all!“ —

Vor der Revolution war es zuweilen geboten, die Menschenwürde des Handarbeiters zu betonen, besonders jenen Kreisen gegenüber, die sich als zu hochgeboren oder als zu gebildet für derartige „niedere“ Arbeit dünkten. Heute nach dem Umsturz, der auch einen Umsturz der Wertung brachte, ist die Lage eine andere. Heute finden wir in weiten Kreisen unseres Volkes eine Geringswertung der Kopfarbeit, der Geistesarbeit. Heute ist der Gebildete im Nachteil gegenüber dem Ungebildeten, und mit Recht sprechen wir von einem geistigen Proletariat, das Not leidet gegenüber dem Arbeiter, der sich durch Körperkraft und Handgeschicklichkeit seinen Unterhalt verdient.

Ferdinand von Saar führt uns in seinem „Arbeitergruß“ zwei typische Vertreter der beiden Arbeitergruppen entgegen. Er schildert sie in ihrem Gegensatz und in ihrer Verwandtschaft.

Der Fabrikarbeiter trägt einen schmutzigen Arbeitskittel. „Beruht, mit schwerem Gang,“ müde von der Arbeit kommt er auf dem Wiesenpfade daher. Nach Hause oder zur Schenke strebt er, um sich auszuraften und Kraft zu sammeln zu neuer Arbeit.

Der Dichter kommt ihm entgegen im sauberen, modischen Anzug. Des Kopfarbeiters Gang ist nicht müde und schwerfällig. Leicht und frei schreitet der feingekleidete Herr dahin. Auch er sucht Erholung und sammelt Kraft zu neuer Arbeit; aber er tut es auf andere, auf seine eigene Art.

Der Zufall führt die beiden zusammen. Der Arbeiter greift an seine Mühe. Er grüßt — aber nur, weil er es so von früher her — vielleicht vom Militär her — so gewöhnt ist. Er grüßt „mit trozig finstrier Miene, wie mit sich selbst im Streit“: Soll ich oder soll ich nicht? Sein Gruß ist eher eine Beleidigung als eine Ehrung. Musternd beguckt er den feingekleideten Spaziergänger, und im Weiterschreiten schwingt er den Knotenstock: Warte nur, Bursche, dir wollen wir das Faulenzen bald austreiben! Warte nur, bis der große Tag kommt!

Der Dichter ahnt, was in des Arbeiters Seele vorgeht. Er kennt dieser Leute Fühlen und Denken. Er ist ja der Proletarierdichter. Er ist ja einer der ersten deutschen Dichter, welche die Not der armen Volksklassen dichterisch gestalteten. Er hat den „Gesang der Armen im Winter“ geschildert; er hat den Ziegelarbeiter, den „Leiermann“, den Straßenhändler, die „Unglücklichen“ und ins Elend hinausgestoßenen besungen; er hat auf die scharfen „Kontraste“ zwischen Reichtum und Armut hingewiesen zu einer Zeit, da dieses Thema noch nicht zeitgemäß in der deutschen Literatur war.

„Oben ein Schwelgen in Hochgefühlen,
rosigste Träume der Kunst und des Ruhms —
unten aber, auf kantigen Pfühlen,
schwerstes Atmen des Menschentums“ —

lautet die Endstrophe eines seiner sozialen Gedichte. Ferdinand von Saar fühlt mit den Armen; er möchte dem Proletariate helfen; er arbeitet auf einen Ausgleich der schroffen Gegensätze hin. Er hat ja selbst am eigenen Leibe die Not des Arbeiters empfinden müssen. Als er im Jahre 1860 aus dem Heere trat, um als freier Dichter zu leben, da hatte er Jahre hindurch mit schwerster Not zu kämpfen. Nur durch fremde Hilfe konnte er vor dem Untergang gerettet werden. Damals verlernte er das fröhliche, sorglose Lachen. Eine gewisse Schwermut, eine pessimistische Grundstimmung klingen aus den meisten seiner Gedichte.

Davon weiß der Fabrikarbeiter, der dem Dichter auf dem Wiesenpfade begegnet, natürlich nichts. Er hält den Fremden für einen feingekleideten Müßgänger wie alle Bessergekleideten aus dem Bürgertum. Wahrscheinlich kommt der Faulenzer von einem üppigen Gelage, denkt sich der müde, hungerrige Eisenarbeiter, und nur um zu verdauen, geht er hier spazieren.

Und nun vergleicht er sein armseliges Los mit dem zusammenphantasierten des andern, und die wilde Wut kocht in ihm auf, jene Wut, die in politischen Versammlungen immer wieder aufs neue geschürt wurde und die in der Forderung gipfelt: keiner darf ein Vorrecht vor dem andern haben. Was dieser Müßiggänger jetzt genießt, das muß er später bezahlen „mit seinem Schweiß und Blut“. Das muß er uns bezahlen, uns, den Armen, die „in dem heißen Brodem“ der Essen „langsam zugrunde gehn“. Wir sind die Gläubiger; er ist der Schuldner.

Der Dichter ahnt diese Denkweise. Er liest Vorwurf und Drohung aus dem Blick und aus der Gebärde des Arbeiters. Er versteht diese Denkungsart, und weil er sie versteht, kann er verzeihen.

„Herr, verzeih ihnen! Sie wissen nicht, was sie tun!“ betete der Heiland am Kreuze. „Verziehen sei dir's gerne; du weißt nicht, was du denkst!“ ruft der Dichter seinem stummen Ankläger nach. Und nun vergleicht er seine Geistesarbeit mit der Körperarbeit des Fabriklers und hebt das Gemeinsame hervor, es gleichzeitig gestaltend zum dichterischen Bilde:

Auch der Dichter muß hämmern und feilen an seinem Werke Tag für Tag; auch er hat harte, heiße Mühen zu erdulden; auch ihm glühen die Schläfen vom Ansturm der Gedanken und Bilder, die in ihm emporsteigen; auch er geht langsam dabei zugrunde; auch er verblutet sich mit jedem Herzensschlag.

Von all diesen Dingen hat der Fabrikarbeiter keine Ahnung. Er sieht nur das Äußere seines vermeintlichen Gegners. Er kennt nur die eigene Arbeit. Er lebt nur sein engumschlossenes Dasein. Was nicht seiner Mühe gleicht, ist keine rechte Arbeit. Wer nicht beruht ist wie er, wer nicht Schwielen an den Händen trägt wie er, wer feingekleidet einherstolzisiert, ist in seinen Augen ein „fatter Bourgeois“, ein Faulenzer, ein Feind, der zur rechten Arbeit gezwungen werden muß. Arbeiter in seinem Sinn sind nur die Genossen, die Gleiches leisten, dulden und erhoffen wie er.

Wer hat recht von beiden, der Arbeiter oder der Dichter?

Die Frage ist nicht schwer zu lösen. Schon das Kind wird die rechte Antwort finden. Man braucht es nur an die eigene Arbeit zu erinnern, an seine Kopf- und Handarbeit, an die Arbeit in und außerhalb der Schule.

Schon das Kind wird entscheiden, daß keiner von beiden ein Recht hat, hochmütig auf den andern herabzuschauen. Schon das Kind kann finden, daß beide Genossen im besten Sinne des Wortes sind, Kameraden, die sich lieben, nicht hassen und befehlen müßten. Es gibt keine volle Gleichheit, weil die Natur selbst die starken Kontraste der Anlagen und Kräfte geschaffen hat. Es gibt keine volle Gleichheit, weil die Kultur verschiedene Forderungen stellt, die nur von dem einseitig Begabten und Gebildeten oder Geschulten in rechter Weise erfüllt werden können. Kommunismus in konsequenter Durchführung wäre härtester Zwang, Aufhebung aller persönlichen Freiheit, die Hölle auf Erden — kein Mittel der Verbrüderung. Der Dichter erweist seine höhere Bildung auch dadurch, daß er ohne persönlichen Groll die Denkweise des Arbeiters beurteilt. Der Dichter erweist sich dadurch als der freiere Geist, während der parteipolitisch fanatisierte Arbeiter den Blick nicht über die mit Brettern vernagelte enge Welt seines Parteiprogramms zu erheben vermag.

Dadurch zeigt Ferdinand von Saar, was unserer Zeit in erster Linie not tut: Verständnis der einzelnen Arbeitergruppen für die Arbeitsleistung der anderen. Nicht jede Arbeit ist hochwertig. Nicht jede Arbeit verdient die gleiche Entlohnung. Wer derartige Annatur und Ungerechtigkeit anstrebt, wirkt kulturvernichtend.

Nicht immer lassen sich Kopf- und Handarbeiter reinlich scheiden. War Dürer bei Fertigung seiner Schnitte und Stiche nicht gleichzeitig Handarbeiter im buchstäblichen Sinne des Wortes? Ist nicht auch Goethe — wenn wir an die technische Schreibarbeit seines Lebens denken — ein sehr fleißiger Handarbeiter gewesen?

Schenkt nicht zuweilen der Gedanke des Kopfarbeiters Hunderten von Handarbeitern Arbeitsgelegenheit und Arbeitsstätten?

In diesem Sinne sucht Saar mit seiner sozialen Ballade „Arbeitergruß“ zu wirken. Vermittelnd, versöhnend, ausgleichend. Mit voller Absicht bedient er sich für die Kennzeichnung geistiger Arbeit der Ausdrücke, die er der Fabrikarbeitsleistung entnimmt. Der Dichter ist kein Parteimann; er steht über den politischen Gegensätzen. Er betont vor allem das Gemeinsame. Gerade darum ist der „Arbeitergruß“ für unsere Zeit in ganz besonderem Grade geeignet, fehlt doch dem deutschen Volke zur inneren Erneuerung nichts mehr als die Geschlossenheit und Einigkeit.

Über die formale Seite der Ballade ist wenig zu sagen. Vierzeilige Strophen, drei Takte für jede Zeile, Jamben, nur die 2. und 4. Zeile gereimt — das ist ein altgewohntes Schema. Eine gewisse Eigenart gewinnt diese rhythmische Form nur dadurch, daß der Dichter einzelne Zeilen mit schwerbetonter Silbe beginnen läßt und so den Jambus in einen Trochäus verwandelt.

Zum Beispiel in der

1. Strophe:

- ˘ | ˘ - | ˘ - | ˘
„Kommt mir ein Mann entgegen —“

in der 2. Strophe:

— — — | — — — | — — — | — — —
 „Greift er nach seiner Mütze —“

in der 3. Strophe:

— — — | — — — | — — — | — — —
 „Schwingt er den Knotenstoß —“

in der 6. Strophe:

— — — | — — — | — — — | — — —
 „Langsam zugrunde gehn.“

Wer schärfer hinhört, wird fühlen können, wie die in dem Gedicht aufeinanderstoßenden Gegensätze auch durch derartige Unregelmäßigkeiten rhytmischer Art treffend gekennzeichnet werden, nicht nur durch den begrifflichen Charakter der Worte und Sätze.

Karl Hendell: „Das Lied des Steinklopfers.“

Ich bin kein Minister,
 ich bin kein König,
 ich bin kein Priester,
 ich bin kein Held;
 mir ist kein Orden,
 mir ist kein Titel
 verliehen worden
 und auch kein Geld.
 Dich will ich kriegen,
 du harter Ploßen,
 die Splitter fliegen,
 der Sand stäubt auf —

„Du armer Flegel,
 mein Vater brummte,
 „nimm meinen Schlegel!“
 und starb darauf.
 Heute hab ich Armer
 noch nichts gegessen
 der Allerbarmer
 hat nichts gesandt;
 von goldnem Weine
 hab ich geträumet
 und klopfte Steine
 fürs Vaterland.“

Karl Hendell, der 1864 zu Hannover als Sohn eines Rentiers geboren wurde und längere Zeit in der Schweiz lebte — nach seiner Verheiratung übersiedelte er nach Charlottenburg —, zählt zu den Dichtern, die sich bewußt in den Dienst der Revolution stellen. Bei ihm wird das Dichten nicht nur zu einer literarischen oder künstlerischen, sondern gleichzeitig zu einer politischen Tat. Seine Gedichtbücher, besonders das Bändchen „Neuland“, sind reich an sozial empfundenen und revolutionär gedachten Dichtungen. Die arme „Näherin im Erker“, die „kranke Proletarierin“, „Die Dirne“ und wie sie alle heißen mögen, die Enterbten, Gedrückten und von den besetzten Tischen der Menschheit Verjagten, werden uns geschildert in ihrem Elend und Jammer, in ihrer Verbitterung und in ihrem Haß.

Der gefesselte Prometheus reißt sich empor in wildem Trotz; denn der Tag seiner Erlösung ist nahe:

„Es wolk't sein Trotz, es blüht sein Hohn:
 ‚Du Weihrauchsauger auf dem Thron!
 Es wolk't sein Hohn, es blüht sein Trotz:
 ‚Ich lache des Schmarohergotts.
 Da drunten in der Menschen Hut,
 wie wallt, wie wächst die emsige Glut!
 Wie lecht aus dem verfernten Pfuß!
 sie schon empor zu deinem Stuhl!
 Die Flamme hungert, lodert, lechzt,
 das Gold zerschmilzt, der Sessel ächzt.
 Dein morsches Faulbett bricht entzwei —
 Sieg, Feuer, Sieg! O Mensch, sei frei!“

Von solcher Prometheusstimmung ist in dem „Liede des Steinklopfers“ noch

nichts zu finden. Hier versinkt und ertrinkt der Mensch noch ganz in Elend und Trostlosigkeit. Sein Groll kann sich nur an harten Steinbrocken austoben. Er ist noch machtlos. Was nützt, was hilft alles Aufbäumen! Stärker als des Menschen Wille ist sein Schicksal, der Wille der Götter in jener noch nicht entgötterten Welt.

„Das Lied des Steinklopfers“ ist in der Form des Monologs geschrieben. Der Steinklopfer erzählt zunächst, was er alles nicht ist: „kein Minister, kein König, kein Priester, kein Held“ — und was er darum nicht besitzt: „keinen Orden, keinen Titel, kein Geld“. Als ich noch ein kleiner Junge war und dies oder das anstellte, was nicht nach Wunsch der Eltern war, dann rief mir der Vater in seinem Zorn zu: „Wenn du so weiter fährst, dann kannst du einmal Steinklopfer werden.“ Mein Vater hatte in jener Zeit die Belieferung der Staatsstraßen mit Basaltschotter übernommen und sah sich darum genötigt, eine Anzahl Steinklopfer in Dienst zu stellen. Es war eine buntzusammengewürfelte Gesellschaft, was da jeden Samstagabend angerückt kam, um den Wochenlohn in Empfang zu nehmen. Ohne Schimpfen und Protest ging es fast nie ab; denn neben den Fröhlichen und Zufriedenen standen die Verbitterten und Grollenden, die nie genug Geld bekommen konnten und über den Straßenwärtler schimpften, der ihre Anweisungen falsch ausgestellt haben sollte.

Besondere Achtung hatten wir Kinder nicht vor diesen Steinklopfern. Auch keine Lust, dereinst diesen Beruf zu wählen und in Sturm und Wetter draußen auf freier Landstraße hinter einer zusammengeflückten Strohwand, mit einer häßlichen Schutzbrille auf der Nase, tagaus, tagein Steine zu klopfen. Wir wußten: eine derartige Arbeit leistet nur, wer nichts Besseres, nichts Besonderes zustande bringt.

Wie hart die Basaltsteine waren, wie gefährlich die abspringenden Splitter werden konnten, davon zeugten die schwielen Hände, die verschrammten Gesichter. Das tagelange Klopfen in sitzender oder in gebückter Stellung, das mußte den Rücken krumm, die Glieder müd und ungelentig werden lassen. Nein, es war kein begehrenswertes Dasein, das Leben eines Steinklopfers.

Ähnlich mag wohl auch Hendells Steinklopfer in der Jugendzeit gedacht haben. Als der Vater den kleinen Jungen mitnahm, damit er ihm bei der mühseligen Arbeit helfen möge, da wird das Unangenehme dieser Beschäftigung auch ihm bald klar geworden sein. Als er die anderen Menschen auf der Landstraße dahin wandern sah, frei und leicht, in schönen Kleidern, während er im Staub und Schmutz des Steinhaufens seinen Taglohn erhämmern mußte, da wird er ähnliche Vergleiche angestellt haben wie der Arbeiter im „Arbeitergruß“ von Ferdinand von Saar. Statt des Knotenstoßes schwang er den Schlegel und ließ seinen Groll und seine Wut an den Steinen, an den harten „Blöcken“, aus.

Das Iyrisch-einleitende Gedicht gewinnt in der zweiten Strophe epischen Charakter, es wird zu einer eigenartigen Ballade. Wir erfahren des Steinklopfers Lebensgeschichte. Wie im Mittelalter der Sohn den Beruf des Vaters weiterführen mußte, so muß auch hier der Sohn des Vaters Steinschlegel übernehmen und weiterhämmern. Die harte Not zwingt ihn dazu. Er ist ein ungelerner Arbeiter. Er weiß und kann nichts anderes als Steinklopfen.

Der Vater hat wohl gefühlt und erkannt, daß er dem Jungen ein schweres Schicksal hinterläßt. „Du armer Flegel“ nennt er ihn und stirbt. Sein Sklavendasein raubte ihm Zeit, Kraft, Wille und Mittel, für den Sohn besser sorgen zu können, als er es getan. Kann ihm der Sohn einen Vorwurf machen? Nein — denn er selbst wird einst ähnlich sterben und Gleiches vererben wie der Vater.

Dies ist ja das Schlimmste, daß es trotz aller Plagen, trotz aller Mühe nicht aufwärts gehen will. In der dritten, in der Schlußstrophe, kommt der Dichter auch darauf zu sprechen.

Hungrig, ohne einen warmen Morgentrunk, ohne einen Bissen Brot im Leibe schuftet der Steinklopfer weiter. „Der Allerbarmer hat nichts gesandt!“ Wie bitterer Hohn klingt das Wort in seinem Munde. Von goldenem Weine hat er geträumt; doch kein Tropfen davon wird seine Lippen nehen; zeitlebens muß er Steine klopfen — „fürs Vaterland!“ Abermals empfinden wir den grimmigen Hohn, der in diesen Worten liegt.

Kann er seinen Gott, kann er sein Vaterland noch lieben? Muß er nicht bei einem derartigen Leben gottlos und vaterlandslos werden? Muß er nicht aus innerster Notwendigkeit heraus auf den Umsturz der bestehenden Verhältnisse hinarbeiten? — Es liegt Revolutionsstimmung in den sozialen Gedichten Henschells.

Früher — vor der deutschen Revolution — hätte man kaum wagen dürfen, diese Ballade der schulpflichtigen Jugend zu bieten. Heute liegt kein Wagnis mehr darin. Die Fragen, die hier auftauchen, gehören ja mit zur staatsbürgerlichen Erziehung und müssen erörtert werden. Wenn der Dichter dabei mithelfen kann, so werden wir ihn willkommen heißen.

Der Steinklopfer, der ungelernete Arbeiter, wird auch im Freistaate kein Minister, kein König, kein Priester, kein Held werden. Orden und Titel wird er kaum verliehen erhalten; aber ein menschenwürdiges Dasein, eine Entlohnung, die ihn vor dem Verhungern bewahrt, kann auch er fordern.

Die Sehnsucht nach Ruhe und Erholung, nach seelischer Erhebung, nach Schönheit und Genuß, sie lebt in jeder Menschenbrust und heischt Befriedigung, wenn nicht Haß und Neid, Verbitterung und Kampfstimmung lebendig werden und auf den Umsturz hindrängen sollen. Schon aus egoistischen Erwägungen heraus müßten die bessergestellten Gesellschaftsklassen dafür Sorge tragen, daß auch dem Arbeiter, auch dem letzten Steinklopfer, ein menschenwürdiges Dasein gesichert wird; denn jeder Arbeiter ist seines Lohnes wert, und jede ehrliche Arbeit darf unsere Achtung verlangen.

Von der eigenartigen Form des Gedichts haben wir bereits gesprochen. Dem gewohnten Balladenstil entspricht das „Lied des Steinklopfers“ nicht. Das epische Geschehen findet Ausdruck in der Form des Monologs. Es ist mehr innerlich als äußerlich und beschränkt sich auf die Mittilstrophe. An der Eingangsstrophe gefällt uns, wie die Primitivität des Denkens in der einfachen, gleichmäßigen Form der Sätze Ausdruck findet. Die Schlußstrophe hingegen gestaltet dichterisch. So setzt der Steinklopfer nicht die Sätze; so spricht der Dichter. Und doch auch hier bewundern wir den inneren Reichtum bei stärkster Einschränkung der äußeren Mittel.

Wie Hammerschläge fallen diese kurzen Verszeilen in unser Ohr. Originell wirkt auch das Reimschema: die Bindung der 4. Zeile an die 8., die reimlose 2. und 5. Zeile und die Bindung der 1. an die 3., der 5. an die 7. Zeile.

Es liegt eine eigenartige Unruhe, eine suchende Nervosität, etwas Unzufriedenes, Unbehilfliches, Schwankendes und Tastendes in dieser Form — ein wirkungsvoller Gegensatz zu der Kürze und Treffsicherheit der einzelnen Sätze. Derselbe Gegensatz, der auch zwischen den idealen Hoffnungen und Wünschen und der grausamen Realität des Steinklopferdaseins zu finden ist.

Die Schönheit des Gedichts aber gründet auch in diesen formalen Kontrasten, sofern sie Ausdruck für das dahinter webende Seelische sind.

Richard Dehmel: „Der Arbeitsmann.“

<p>Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind, mein Weib!</p> <p>Wir haben auch Arbeit, und gar zu zweit, und haben die Sonne und Regen und Wind, und uns fehlt nur eine Kleinigkeit, um so frei zu sein, wie die Vögel sind: nur Zeit.</p>	<p>Wenn wir Sonntags durch die Felder gehn, mein Kind, und über den Ähren weit und breit das blaue Schwalbenvolk blitzen seh'n, o dann fehlt uns nicht das bißchen Kleid, um so schön zu sein, wie die Vögel sind: nur Zeit.</p>
---	--

Nur Zeit! wir wittern Gewitterwind,
wir Volk.

Nur eine kleine Ewigkeit;
uns fehlt ja nichts, mein Weib, mein Kind
als all das, was durch uns gedeiht,
um so kühn zu sein, wie die Vögel sind.
Nur Zeit!

Auch Dehmels Gedicht „Der Arbeitsmann“ ist gleich dem eben besprochenen „Lied eines Steinklopfers“ von Hendell voll von Revolutionsstimmung. Wir bringen es vielleicht am geeignetsten dann in den Unterricht, wenn wir von den Ursachen des Umsturzes, von den Gefühlen und Hoffnungen der Arbeiterschaft vor der großen Revolution sprechen. Bei der Erweckung jener Gefühlswelt in der Darstellung der deutschen Jugend von heute kann Richard Dehmels „Arbeitsmann“ willkommene Hilfe leisten.

Wie im „Lied eines Steinklopfers“, so wird uns auch hier scheinbar ein Monolog gegeben. In Wahrheit ist es eine Ansprache. Zwar spricht nur der Vater, der Arbeiter; aber bei ihm sitzen sein Weib und sein Kind. An diese beiden Zuhörer wendet er sich mit seinen Prophezeiungen und Verheißungen.

Wir sehen sie, die drei, wie sie „in dumpfer Stube beisammen sind“. Der Vater ist eben zurückgekehrt aus der Fabrik, müde und hungrig; auch die Mutter hatte tagsüber schwer zu arbeiten, und der Vater beginnt, nachdem sie ihr kärgliches Abendessen zu sich genommen haben, zu erzählen von dem, was ihm das Herz erfüllt, von dem, was ihn aufrechterhält im harten Kampf ums Dasein.

An die Frau wendet er sich zunächst mit seinen Worten. Den eigenen Besitz zählt er auf: ein Bett, ein Kind und Arbeit, „gar zu zweit“, das ist ihnen eigen. Nicht nur der Mann, auch die Frau hat Gelegenheit, Geld zu verdienen. Und dann gehört ihnen, was allen Menschen gehört und woran sich alle freuen dürfen: Sonne, Regen und Wind. Was fehlt uns noch, „um

so frei zu sein, wie die Vögel sind?" „Nur eine Kleinigkeit“: „nur Zeit“. Mit andern Worten: die Freiheit fehlt uns, um frei und glücklich zu sein. Wir sind gebunden an unsere Alltagsarbeit vom frühen Morgen bis zum späten Abend. Und kommen wir abends müde und abgespannt nach Hause, dann haben wir keine Zeit mehr, um etwas zu treiben, was uns in eine andere, in eine höhere Welt führen würde. Wir sind die gefesselten Lohnsklaven. Wir haben auch keine Kraft mehr nach einem langen, harten Arbeitstage die Schwingen zu entfalten zu einem Höhenflug. Wir bleiben gefesselt in der Tiefe.

Aber wir werden frei sein, wenn wir „nur Zeit“ gewinnen — „nur Zeit“.

Und nun steigt in dem erzählenden Vater die Erinnerung auf an einen Tag, an dem sie Zeit hatten, die Erinnerung an einen arbeitsfreien Sommersonntag. An sein Kind wendet sich der Erzähler; denn eine Wanderung durch die sommerliche Ährenflur, das ist ein Erlebnis, so recht nach dem Herzen des Kindes. Über dem wogenden Getreidemeer blitzen die blauen Schwingen der auf- und niederschließenden Schwalben. Das ist schön, das ist herrlich. So schön sind die Menschen nicht in ihrem schlichten Kleid. Es haftet ihnen zu viel von dem harten Werkeltag an. Auch der freie Sonntag kann die Spuren nicht ganz verwischen. Du möchtest ein schöneres Kleid haben, mein Kind. „Das bißchen Kleid“, das ist es nicht, was uns fehlt. Das bedingt nicht den großen Unterschied. „Nur Zeit“ brauchen wir, „nur Zeit“, „um so schön zu sein, wie die Vögel sind“.

Die Frau, die Arbeiterin, die Genossin des Mannes, sie fühlt den harten Zwang; ihr verheißt er die Freiheit.

Das Kind, das noch nicht hart arbeiten muß, es fühlt die Häßlichkeit des Arbeiterdaseins; ihm verheißt der Vater die künftige Schönheit.

In der letzten Strophe aber wendet er sich an beide. Er selbst fühlt sich als Sprecher für viele, als Vertreter einer Masse, eines Volkes. „Wir wittern Gewitterwind, wir Volk!“ Eine prächtige Alliteration! Das Volk bläht die Müstern, es ahnt das Kommende, das Gewitter, das aufsteigt am politischen Himmel.

Aber wann, wann wird der große Tag kommen, der dem Volke Freiheit und Schönheit bringt? Wie lange wird der gegenwärtige Zustand noch währen?

„Nur eine kleine Ewigkeit!“

Eine Ewigkeit für den, der hofft und wartet, eine kleine Ewigkeit nur für den, der die Sache von höherer Sinne aus betrachtet.

Und erklärend wendet sich der Vater an Weib und Kind, ihnen zu sagen, daß ihnen nur fehlt, was sie bisher selbst geschaffen, gehegt und gepflegt haben für die andern, für die Reichen, die Mächtigen. Wenn einmal der Tag kommen wird, da unserer Hände Arbeit und die Arbeit anderer Hände Gemeingut aller sein darf, wenn wir den gerechten Anteil an unserer Arbeit erlangt haben, wenn wir nicht nur für die andern, wenn wir auch für den eigenen Bedarf schaffen und werfen dürfen, dann werden wir nicht mehr die Gefesselten, die Häßlichen sein; dann wird das Gefühl des Gedrücktseins schwinden; dann werden auch wir so kühn sein wie die Vögel. Dann, wenn die „Zeit“ gekommen ist.

Es klingt eine wunderbare, eigenartig geheimnisvolle Melodie durch dieses Dehmelsche Gedicht. Wir haben hier zweifelsohne eine Dichtung von hohem Kunstwert vor uns. Das zeigt sich auch schon rein äußerlich in der originalen Form. Drei Strophen enthält das Gedicht, entsprechend der dreifachen Ansprache an „mein Weib“, „mein Kind“, „mein Weib, mein Kind“. Doch wunderbar ist die innere Zusammengehörigkeit auch formal zum Ausdruck gekommen:

Der Refrain „Nur Zeit!“ bildet die Schlußzeile jeder einzelnen Strophe. Die 3. Strophe nimmt ihn gleichzeitig auch wie ein donnerndes Echo in die Einleitungszeile mit auf. Und weiterhin klingt dieser Reim auf „Zeit“ in zwei weiteren Zeilen, der 2. und 4. jeder einzelnen Strophe, nach — „zuzweit“ — „Kleinigkeit“, „breit — Kleid“, „Ewigkeit — gedeiht“ —, so daß in der Tat das ganze Gedicht geradezu getragen wird von diesem immer wiederkehrenden Reimklang und seiner eigenartigen Stimmung. In ähnlicher Weise wirkt es, daß die 1. und die 3. Strophe den gleichen Reim „Kind — Wind — sind“, „Kind — sind“ enthalten, so daß das ganze Gedicht insgesamt — trotz seiner 21 Zeilen — nur drei Reimklänge enthält: „... eit“, „... ind“ und „... ehn“; denn die beiden Zeilen „Mein Weib“ und „Wir Volk“ stehen — mit voller Absicht — reimlos zwischen den übrigen rhythmischen Reihen.

Diese starke formale Bindung wird noch erhöht durch konsequentes Festhalten an dem einmal gewählten Bilde von den Vögeln:

1. Strophe:

„Um so frei zu sein, wie die Vögel sind.“

2. Strophe:

„Um so schön zu sein, wie die Vögel sind.“

3. Strophe:

„Um so kühn zu sein, wie die Vögel sind.“

Die gleichmäßigen Reime, Bilder und Satzformen verleihen dem Gedichte nicht nur seine wunderbare innere Geschlossenheit; sie erinnern in ihrem gleichmäßigen Rhythmenschwung zugleich an den Flügelschlag, an das Auf- und Niederschweben, Hin- und Widerschwingen der Vögel, von deren Freiheit, Schönheit und Kühnheit sie uns künden.

Wir wundern uns nicht darüber, daß gerade dieses Gedicht Dehmels bereits mehrfache Vertonung gefunden hat. Es singt und klingt ja bereits vor jeder Vertonung. Es trägt seine Melodie und seine Harmonisierung in kaum zu überbietender Reinheit und Stärke bereits im Strophenbau und in den kunstvoll verschlungenen Reimen. Und es besitzt die Kraft, Angelegenheiten, die im gewöhnlichen Leben nur in hitzigen, parteipolitischen Kämpfen der Lösung entgegengeführt werden, ins ideale Reich der Dichtung zu heben und zu adeln, getreu dem dichterischen Grundsatz Richard Dehmels:

„Was Natur in trüben Bächen
still durch Tier und Menschheit gießt,
Dichtermund will's heilig sprechen,
bis es klar zur Gottheit fließt.“

F. Psychologische Balladen.

Wie stark in der neudeutschen Ballade das Streben nach psychologischer Vertiefung ist, das haben wir bereits an den meisten der in diesem Buche behandelten Gedichte bemerken können. Einzelne der politisch-historischen und kulturhistorischen Balladen konnten geradezu als psychologische Balladen angesprochen werden.

Auch viele Unterrichtsbeispiele des ersten und zweiten Teils der „Epiſchen Dichtung“ befaßten ſich mit psychologiſch gerichteten Balladen. Es ſei u. a. erinnert an Bürgers „Wilden Jäger“, Herders „Herr Olof“, Goethes „Erkönig“, Rückerts „Büblein, das überall hat mitgenommen ſein wollen“, Lenaus „Poſtillon“, Mörikes „Schön Rothraut“, Kellers „Schlafwandel“, Hebbels „Haus am Meer“, Storms „Frühlingsnacht“ uſw. In all dieſen Balladen wird verſucht, eigenartiges menſchliches Seelenleben zu erfaffen und zu geſtalten. Ein epiſches Geſchehnis bietet Anlaß und Mittel dazu.

Man könnte jedoch auch umgekehrt vorgehen: Eine psychologiſche Tatſache, die der Wiſſenſchaftler mit logiſchen Mitteln beſchreiben und erklären würde, kann veranſchaulicht, verbildlicht werden. In dieſem Falle iſt nicht das äußere Geſchehnis das Primäre, ſondern das innere, das ſeeliſche Erlebnis, für das der Dichter ein Symbol, ein Gleichnis, eine Allegorie braucht.

Das dichterisch gewaltigſte Beiſpiel aus der neueren Zeit iſt Friedrich Niezſches „Zarathuſtra“. So verſchieden Friedrich Rückerts Denke-, Gefühls- und Geſtaltungsweiſe auch von der des Dichterphilosophen Niezſche verſchieden ſein mag, ſo verſucht doch Rückerts „Parabel“ (ſiehe 2. Teil der „Epiſchen Dichtung“ S. 359) bei aller Nüchternheit und hausbackenen Erklärung etwas Ähnliches: die Symboliſierung eines ſeeliſchen Geſchehens durch ein ſinnenfälliges Bild. Auch „Der goldene Tod“ von Ferdinand Avenarius (ſiehe 1. Teil der „Epiſchen Dichtung“ S. 154) und „Der törichte Jäger“ von Guſtav Falke bringen Allegorien, Symbole, Verbildlichung ſeeliſcher Tatſachen: des ſchrankenloſen Begehrens, des nie geſättigten Glücksſtrebens oder — wie Prinz Schönaiſch-Carolath's „Sommerfeſt“ — der gefühlsmäßigen Todesahnung.

Einen Schritt weiter geht Carl Spitteler, wenn er dieſes Seelenleben begrifflich ſpaltet, in Verſtand, Vernunft, Gefühl, Wille zerlegt und dieſe durch begriffliche Analyſe gewonnenen Seelenbeſtandteile perſonifiziert und wie Einzelpersönlichkeiten ſprechen und handeln läßt. Oder wenn Kurt Corrinth in ſeinem „Schrei“ aus Millionen Einzeſeelen eine Maſſenſeele zuſammenballt und dieſes Naturhafte, Pantheiſtiſche wie ein Individuelles agieren läßt.

Die Ausweitung des Individuellen zum Allmenſchlichen, des Irdiſchen zum Koſmiſchen iſt ein Zug, der in beſonderem Maße der modern-expressioniſtiſchen Dichtung eigen iſt. Als koſmiſche Ballade könnte — dem Stoff, nicht der Form nach — auch Carl Spittelers „Tote Erde“ (vgl. 1. Teil der „Epiſchen Dichtung“ S. 173) gelten.

Mit Recht wies einer meiner Kritiker darauf hin, daß derartige Gedichte für die Volkſchuljugend zu hoch gegriffen ſind. Nur psychologiſche Balladen in einfacher und ſchlichter Darſtellungsart — wie z. B. Falkes „Törichter Jäger“ — könnten für die Oberklaſſen der Volkſchule in Frage kommen. Spittelers allegoriſche Dichtungen oder gar die ſchwer verſtändlichen „Schreie“ mancher Expressioniſten erfordern ein psychologiſch geſchultes Publikum, wie es unter günſtigen Umſtänden nur in den Oberklaſſen der höheren Schule zu finden iſt. Jede unnatürliche Verfrühung könnte nur verbildend wirken.

Emil Prinz Schönaiſch-Carolath: „Sommerfeſt.“

Ins helle Land das Bergſchloß droht,
es rauschen von ſeinen Zinnen
die Seidenfahnen leuchtend rot,
Trompeten ſchmettern drinnen.

Die ſchöne Braut am Söller ſteht:
„Hilf, Mutter, ſpähn in die Runde“

„Mein Kind, der Staub in Schwaden geht,
im Dorfe bellen die Hunde.“

„Ach Mutter, ich ſah den Tod als Gaſt
Er kam um Feſtesmitten,
vom roten, flatternden Fahnenamast
geloßt, herbeigeritten.

Die knöchernen Glieder erzumtarrt
und wölfifch witternd nach Beute“ . . .

„Mein Kind, dich hat ein Traum genarrt,
genieße das lachende Heute.

Den Toten gönne das finſtre Reich,
ſie fordern Seelenmetten,
dich aber umſchlingen voll und weich
des Lebens Roſenketten.“

„Siehſt, Mutter, den Reiter du ſprengen im
Hag,

gefolgt von ſchnappenden Doggen?“

„Ich ſehe nur flimmern den Nachmittag
und im Windſtoß wogen den Roggen.“

„Ach, Mutter, der grinſende Tod ſprengt an
auf klappernden Roſſeſchufen“ . . .

„Mein Kind, dich täuſcht ein Brauſen im
Tann

und des Türmers Stundenrufen.“

Es ſtürzen die Gäſte den Goldpokal,
die Blicke lachen und flammen;
da fliehet die ſchöne Braut zum Saal,
erbleicht und bricht zuſammen.

Auffchreien Herren wie Geſind',
zum Tor die Gäſte drängen,
das Schloß wird leer; der Sommerwind
ſingt in den öden Gängen.

Es ragt, von brütender Schreckenslaſt
erſtarrt, das Schloß aus den Eiben;
die Fahnen ſenken ſich halbmaſt,
der Abend brennt in den Scheiben.

Der Totentanz — ein beliebtes Thema von alters her. Der Volksmund kennt es — „Hüte dich, ſchön's Blümelein!“ — und zahlreiche deutſche Dichter und Künſtler haben es von alters her in ihrer Art zu geſtalteten geſucht. Es ſei nur erinnert an Ludwig Uhlands „Schwarzen Ritter“, an Geibels „Cita mors ruit“, an Ludwig Finkhs „Liſelore“, an Eichendorffs „Kehraus“ oder an die Bilder Holbeins und Rethels.

Schönaiſch-Carolath ſchildert die Todesahnung der jungen Braut am Tage ihres Hochzeitſeſtes. In der ſprachlichen Einkleidung lehnt ſich der Dichter an Goethes „Erlkönig“ an. Wie dort das Geſpräch zwiſchen Vater und Sohn, ſo haben wir hier das Geſpräch zwiſchen Mutter und Tochter: zwiſchen der gefunden, realiſtiſch fühlenden und denkenden Frau und zwiſchen der krankhaft erregten, ahnungsvollen Braut.

Gibt es Ahnungen, gibt es Todesahnungen, die in Wahrheit künftiges vorwegnehmen? Sind derartige Dinge nur Hirngespinnſte? Illuſionen oder Halluzinationen? — Unſere Zeit iſt ja wieder einmal in beſonderem Grade geneigt, derartige Fragen ernſthaft zu erörtern und wiſſenſchaftlich zu löſen? Auch in der Einſtimmung zu Schönaiſch-Carolaths „Sommerfeſt“ könnte von ſolchen Problemen geſprochen werden.

Oder von dem Tode ſelbſt: wie raſch und unvermutet er zuweilen den Menſchen überfällt, mitten im Feſttrubel, am vollen Tiſch des Lebens — und wie ſchwer er ſich zuweilen erbitten läßt, Erlöſung von langen Leiden zu bringen. Was iſt erwünſchter: von des Todes Ankuſt vorher zu wiſſen oder unvermutet von ihm beſucht zu werden? Was iſt grauſamer: ein jähes Scheiden oder ein jahrelanges Siechtum?

Heute wollen wir ein Gedicht kennen lernen, in dem uns erzählt wird, wie der Tod an einem Tage, an dem man ihn am wenigſten erwartete und doch geahnt oder vermutet hatte, zu Gaſt gekommen iſt.

Nach ſolcher Vorbereitung kann das Gedicht ſofort als Ganzes geboten werden.

Der Dichter arbeitet mit ſtarken Kontrasten. Er ſchildert zunächſt das laute, farbenfrohe Feſt. Ein Hochzeitſeſt wird gefeiert auf dem Bergſchloß. Braut und Bräutigam ſißen lachend und ſcherzend beim Maſſl. Trinksprüche

werden von den Gästen ausgebracht, Trompeten schmettern, und von den Sinnen wehen roteidene Fahnen. Alles ist Lust, Freude, Jubel, Glück.

Ein unbestimmtes Gefühl legt sich der schönen Braut plötzlich schwer aufs Herz. Sie erhebt sich und verläßt die fröhlichen Menschen. Sie tritt hinaus auf den Söller und späht umher. Die besorgte Mutter ist ihr gefolgt. Sie kennt ihre Tochter; sie weiß in ihren Zügen zu lesen. Sie hat die geheime Angst bemerkt, die in den Augen der Jungfrau lag, und steht nun neben ihr, zu erkunden, was die schöne Braut aus dem fröhlichen Schwarm getrieben haben mag.

Abermals treten uns nun in der Unterhaltung von Mutter und Tochter die Gegensätze entgegen.

Die Mutter soll helfen, in der Runde umherzuspähen. Sie kann nicht finden, daß etwas Besonderes zu sehen oder zu hören ist, da unten im Dorf oder auf der Landstraße. Staubig ist es; denn der Regen ist seit Wochen ausgeblieben. Und im Dorf bellen die Hunde — wie immer. Wozu da spähen?

Nun berichtet die Braut von ihrer Ahnung: Sie hat den Tod als Gast gesehen. Die roten Fahnen haben ihn angelockt. Er kann des Lebens lachende Lust nicht sehen ohne Neid. Er kommt herangeritten — wie ein Ritter, wie einer der Gäste — doch

„Die knöchernen Glieder erzumstarrt
und wölflisch witternd nach Beute.“

Die Mutter sieht in dieser Angst der Tochter, in diesen Todesahnungen nur Folgen der ungewohnten Aufregungen des Tages. Narrische Träume — weiter nichts! Unsinn, an einem so fröhlichen Tag von düsteren Gedanken die Festfreude sich rauben zu lassen:

„Genieße das lachende Heute!“

Das ist der Mutter Grundsatz: „Laß die Toten und störe nicht ihr finstres Reich! Du aber lebst in einer andern Welt.“

Die Tochter läßt sich nicht beruhigen. Ihre Angst wächst. Nun sieht sie ihn bereits, den fürchterlichen Reiter. Drüben im Hag sprengt er mit seinen Hunden. Das Hundegebell von vorhin, es schallte nicht aus dem Dorfe.

Die Mutter sieht klarer. Sie sieht den wogenden Roggen und darüber das flimmernde Sonnenlicht; vom reitenden Tod kann sie nichts bemerken.

Die Tochter aber hat ihn nicht nur gesehen; sie hört ihn auch und seines Rosses klappernde Hufe. Ihre Angst erreicht den Höhepunkt. Wohl versucht die Mutter, sie abermals aufzuklären: „Was du hörtest, war der Wind im Tannenwald und des Türmers Stundenruf.“ Doch schon entflieht ihr die Jungfrau. Zum Saale eilt sie. Dort sind Menschen, die sie retten können. Doch auf der Schwelle des Saales erbleicht sie und bricht zusammen.

Man eilt ihr zu Hilfe. Der Bräutigam kniet an ihrer Seite. Er horcht an ihrer Brust. Umsonst; das Herz hat aufgehört zu schlagen.

Das frohe Fest ist jäh gestört worden. Abermals bewegt sich der Gang der Handlung in starken Kontrasten: Wo eben noch lautes Leben war, da ist es plötzlich leer und öde geworden. Wo eben noch die roten Freudenbanner

wekten, da hängen jetzt die Fahnen „halbmaß“, wie es Sitte ist, wenn der Tod zu Gaste kam.

„Es ragt, von brütender Schreckenslast
erstarrt, das Schloß aus den Eiben“ —

wie ein steingewordenes Entsetzen über das unerhörte Geschehnis starren die Schloßmauern aus dem Grün der Baumwipfel, und die Strahlen der untergehenden Sonne spiegeln sich in den Scheiben.

Wie froh hatte nicht der Tag begonnen, und wie traurig mußte er enden! —

Ich nenne das „Sommerfest“ eine psychologische Ballade; denn was uns darin erzählt wird, ist seelisches Geschehen, dichterisch gestaltet in Form einer epischen Handlung. Daß diese Handlung in vergangene Tage, in ein Bergschloß verlegt wird, tut ihrer typischen Bedeutung keinen Eintrag. Der Fall könnte sich täglich, stündlich wieder ereignen. Er könnte jedem von uns begegnen — gestern, morgen, heute — jetzt hier in der Klasse.

Kein Mensch weiß, wann, wie und wo ihn der Tod überraschen wird. Ich habe Euch hier zwei Bilder mitgebracht. Von Alfred Rethel stammen sie, einem berühmten deutschen Maler. „Der Tod als Freund“ und „Der Tod als Würger“ hat er sie genannt. Nun seht Euch die beiden Zeichnungen an und sagt mir, welches am besten zu unserem Gedicht passen würde!

Mehr der Erklärungen zu geben, würde mir bei dieser Ballade als Fehler erscheinen. Das Gedicht soll vor allem gefühlsmäßig erfaßt und aufgenommen werden. Die wissenschaftliche Stellungnahme zu dem Problem der Ahnungen überlassen wir dem Psychologen und Physiologen oder dem Psychiater. Wir wollen uns damit zufrieden geben, wenn das Grauenhafte des Geschehnisses an die Herzen der jugendlichen Hörer klopft, sie leise erschütternd und mahnend.

Auf die Form des Gedichts, das in vierzeiligen Strophen geschrieben ist und durch die wechselnde Zahl der leichtbetonten Silben zwischen den 4 oder 3 Hebungen der Zeile dem wechselnden und kontrastierenden Inhalt sich natürlich anschmiegt, braucht nicht näher eingegangen zu werden. Daß zum Beispiel in der vorletzten Strophe — im Gegensatz zu allen übrigen — zwischen je zwei schwerbetonten Silben nur eine leichtbetonte steht, entspricht dem Inhalte dieser Strophe, der Leere und Öde nach dem verrauschten fröhlichen Treiben. Doch genügt es, wenn der rhythmische Kontrast im lebensvollen Vortrag des Lehrers und der Schüler zum Ausdruck kommt, wodurch der dichterische Genuß mehr verbürgt wird als durch wissenschaftliche Zergliederung der technischen Formen.

Gustav Salke: „Der törichte Jäger.“

Er zog hinaus, das Glück zu fangen,
und jagte mit erhitzten Wangen
bis in den späten Abendschein.
Umsonst, es war ein schlimmes Jagen,
er kehrte müde und zerschlagen
in seine warme Hütte ein.

Da saß in schlichtem Werkelkleide
dem wilden Jäger schier zum Leide,
am Herde eine stille Magd.
Sie reichte ihm den Trunk, den Bissen
und ging zu Hand ihm, dienstbeflissen,
wie es dem müden Mann behagt.

Sie hatte still sich eingefunden
und ungefragt, vor Jahr und Stunden,
und ihre Treue nahm er hin.
Heut saß sie blaß zu seinen Füßen;
er ließ sie seinen Unmut büßen,
das flücht'ge Wild lag ihm im Sinn.

„Und muß ich mich zu Tode heßen,
es soll mein heißes Herz ergößen,
rief er und rief sein letztes Wort
und kehrte grollend ihr den Rücken
und setzte über Traumesbrücken
die Jagd nach seinem Wilde fort.“

Am Morgen, eh' die Vögel girrten,
erwacht' er. Seine Blicke irrten
schlaftrunken über Bett und Wand
und hin zum Herd. Da stand im Scheine
des Feuers, bleich am weißen Steine,
die Magd, ihr Bündel in der Hand.

„Wohin? Was treibt dich?“ — „Laß mich
wandern,
mein Dienst gehört jetzt einem andern,
leb wohl, ich kehre nicht zurück.“
Schon stand sie draußen an der Pforte,
er hört nur noch die Abschiedsworte:
„Vergiß mich nicht, ich war das Glück.“

Von einem Jäger will uns der Dichter erzählen, von einem Jäger, der das Glück erjagen wollte. „Von einem Glücksjäger.“

„Der törichte Jäger“ lautet die Überschrift, die Gustav Falke seinem Gedichte gibt.

Warum wohl „Der törichte Jäger“?

„Das Glück läßt sich nicht erjagen.“ Man kann wohl Hirsche, Rehe, Hasen, Gemsen, Raubvögel u. ä. Getier erjagen — schießen oder fangen — aber das Glück . . . ?

Wenn ein Jäger nichts findet, wenn er nichts erjagen kann und ohne Beute heimkehrt, dann wird an solchen Tagen nicht gut mit ihm zu verkehren sein? „Dann ist er verärgert, mißmutig. — Dann läßt er seinen Zorn an seiner unschuldigen Umgebung aus.“

Ist das nicht ebenfalls töricht?

Nun wollen wir hören, was uns der Dichter über seinen törichten Jäger zu sagen weiß.

Nach dieser kurzen Einstimmung kann Gustav Falkes Ballade ohne weiteres dargeboten werden, und zwar als Ganzes ohne irgendwelche Zergliederung. Erst nachdem der epische Inhalt den Hörern vermittelt worden ist, kann man die Klärung der Situation und der Handlung versuchen.

Die Ballade zerfällt zeitlich in zwei Hälften: in das Geschehnis am Abend und in das Geschehnis am Morgen. Dazwischen liegt die Nacht, die der Dichter mit zwei Verszeilen erledigt:

„Und setzte über Traumesbrücken
die Jagd nach seinem Wilde fort.“

Auch während des Schlafs — auch im Traumleben — bleibt er der „törichte Jäger“.

Wir überdenken zunächst in gemeinsamer Betrachtung, was uns der Dichter über den Abend in der Jägerhütte berichtet. „Müde und zerschlagen“, ermattet vom „schlimmen Jagen“, beutelos kommt der Jäger heim. Draußen im Walde, an den wilden Berghängen ist es rau und unwirtlich. Hier in seiner „warmen Hütte“ könnte er sich nach der tagelangen Anstrengung ausruhen; hier könnte, ja hier müßte er sich glücklich fühlen.

Denn hier in seinem traulichen Heim findet er trotz aller Armut mehr als vier kahle Wände und ein Ruhelager. Hier wartet seiner ein treues,

liebevolles Weib, eine „stille Magd“, die ihm ergeben ist und alles für ihn bereit hält, was dem „müden Mann“ Behagen — Glück — bringen könnte. Vor Jahren war sie — eine Fremde, Unbekannte — zu ihm gekommen und hatte ihm gegeben, was Frauenliebe und -güte spenden kann. Er hatte es hingenommen, das unverdiente Glück, ohne sich des Glücks überhaupt bewußt zu werden, ohne Lohn, ohne Dank, ohne Gegenliebe. Sein heißes, ruheloses Herz verlangte nach anderen Schätzen. Diese stille, bescheidene Magd, dies arm-selige Daheim, das alles war ihm zu alltäglich, zu nichts sagend. Dies alles war für ihn eine Selbstverständlichkeit, die man keines Blickes zu würdigen brauchte. Viel weniger noch des Dankes.

Der wilde Mann läßt die stille Magd „seinen Unmut büßen“. Weil ihm das Jagdglück nicht hold gesinnt war, ist er unhold gegen die Spenderin des häuslichen Glücks. Er fährt sie rauh an, er behandelt sie in einer Art, die kränken und verletzen muß, in einer Art, die es dem feinfühligem Weibe fortan unmöglich macht, bei dem Undankbaren, bei dem Roßen zu bleiben.

Wär sie von gleicher Art wie er, es wäre zu einer heftigen Auseinandersetzung gekommen. Doch sie, die Feinergartete, schweigt. Bläß sitzt sie zu seinen Füßen, ohne ein Wort zu erwidern. Doch gerade diese stumme Klage erbittert den Wilden mehr als laute, erregte Beschuldigung. Er liebt den stummen Vorwurf auf ihrem bleichen Gesicht, aus ihrem traurigen Blick, und sein Troß erwacht mit erneuter Heftigkeit: „Ich lasse mir nichts dreinreden in mein Tun und Treiben. Auch nicht durch Augen, die in Tränen schwimmen, auch nicht durch blasse Weiberminen.“

„Und muß ich mich zu Tode hegen,
es soll mein heißes Herz ergöhen!“

Er wirft sich nieder auf sein Lager, schimpfend und grollend, bis der Schlaf ihn neuerdings in sein Wahnland, in sein Jagdgebiet, führt und hegt.

Wenn der Mensch nach wilden Stürmen sich endlich zum Schlummer niederlegen kann und erfrischt und gekräftigt am Morgen erwacht, dann sieht er die Welt mit anderen Blicken an. Dann fällt ihm die Nebelbinde von den Augen; dann schwindet sein Wahn, und ein Erkennen dämmert ihm plötzlich auf: das Wirkliche, das Wahre, es offenbart sich in seiner nüchternen, in seiner realen oder in seiner edlen, in seiner idealen Einfachheit und Schlichtheit. Dieses seelische Erlebnis, das wir alle aus eigener Erfahrung kennen, das gestaltet der Dichter in den beiden letzten Strophen.

Der wilde Jäger erwacht aus seinem Schlummer. Schlaftrunken irren seine Blicke über Bett und Wand. Sie suchen die stille Magd und finden sie am Herde stehend. Reisefertig. Abschiedsbereit: „Ihr Bündel in der Hand.“

Ein Erkennen dämmert in ihm auf und eine Ahnung des Verlustes, der ihn bedroht.

„Wohin? Was treibt dich?“ — Erstaunt, angstvoll fallen die Fragen von seinen Lippen. Sie offenbart ihm, daß sie nicht länger bleiben kann. Sie geht zu einem andern, zu einem Würdigeren. Niemals mehr wird sie zurückkehren. „Vergiß mich nicht, ich war das Glück.“ Dies Abschiedswort hört der törichte Jäger erst, nachdem sie schon draußen steht „an der Pforte“ — nach-

dem das Glück bereits verschwunden, gegangen, vergangen ist. Ist er deswegen — dieser verspäteten Erkenntnis wegen — ein „törichter Jäger“? Daß die stille Magd, daß die schlichte Häuslichkeit sein Glück sind, das hat er nicht erkennen können. Erkennen konnte er nur, daß sie sein Glück waren. Erkennen konnte er sein Glück erst dann, als es bereits auf Nimmerwiedersehen verschwand.

Nun wissen wir, warum der Dichter seinen Jäger einen törichten, einen Toren, nennt: Draußen in der Ferne jagte er seinem Glücke nach, und daheim am Herde saß es. Er aber sah es nicht, sondern verjagte es. Erst als es zum Wiedergewinnen zu spät war, erkannte er den unersehblichen Verlust. Erst dann wurde der Blinde sehend.

Ob die Geschichte wohl wahr ist? Buchstäblich kaum. Und doch enthält sie eine tiefe Wahrheit. Ja, wir können sie geradezu typisch für die Menschenwelt nennen: Wir alle sind törichte Jäger. Wir alle pflegen das Glück anderswo als in der schlichten Alltäglichkeit unseres Lebens zu suchen, zu erhoffen, zu erträumen. Wir jagen nach Ehre, Gold und Gut und übersehen dabei, was uns das Schicksal an wirklichem, an wahrem Glück bereits beschied hat. Wir erkennen dieses Glück als Glück erst dann, wenn wir es verlieren sollen oder bereits verloren haben.

Gustav Falke ist nicht der erste und nicht der einzige Dichter, der diesem Gedanken dichterische Gestalt verlieh. Der Gedanke lebt auch in Goethes „Faust“, und er wird lebendig in jedem faustischen, d. h. in jedem deutschen Menschen. Es bedarf dazu keiner tiefgehenden philosophischen Erörterungen; das Erleben kennt auch der schlichte Mann im Volke.

Als im August 1914 die deutsche Landwehr eingezogen wurde, da veröffentlichte Ludwig Thoma im „Simplizissimus“ ein kleines Gedicht:

Landwehrmanns Abschied.

„Es war net groß und war net viel,
 doch, seh'st d' das bissel Glück aufs Spiel,
 na woast du's erst,
 daß's um und auf doch alles war,
 und waar's damit auf oamal gar,
 um wie viel daß du ärmer werst.
 An Hausa Kinda, trocknes Brot
 und bei da hart'n Arbet d' Not,
 an andern waar's leicht z'weng.
 Mir aba dunkt's mit oamal groß,
 das bissel Glück, und laß i's los,
 da werd's mir unterm Brustlaß eng.“

Es sind zwei grundverschiedene Menschen, die ihr Glück lassen müssen, Falkes Jäger und Thomas Landwehrmann — so verschieden wie die beiden Dichter selbst, der norddeutsche Lyriker und der altbayerische Kernmensch Thoma. Doch ihre beiden Gedichte offenbaren die gleiche Wahrheit: die ganze Größe unseres Glücks erkennen wir immer erst dann, wenn wir es aufgeben müssen.

„Gib mir den letzten Kuß!“

läßt Ludwig Thoma im gleichen Jahre seinen Landsturmmann beim Abschied sagen,

„was wir einander waren,
wir haben's recht erfahren,
weil ich nun scheiden muß.“

Im Anschluß an derartige Vergleiche können wir auch den Schülern die Gewissensfrage vorlegen: Seid auch Ihr törichte Jäger? Könnt auch Ihr Euer Gegenwartsglück nicht erkennen? Werdet auch Ihr die Schönheit der Kinderzeit, die Freuden und Reize des Schullebens, der Knaben- und Mädchenjahre erst erkennen, wenn alles bereits entschwunden ist? Oder seid Ihr klüger als Salkes törichter Jäger?

Was uns an Salkes „törichtem Jäger“ besonders gefällt und ergreift, das ist nicht nur die allgemein-menschliche, die typische Bedeutung des Inhalts, das ist in gleichem Maße die edle Schlichtheit der Form. Sechs gleichmäßig gebaute Strophen — jambischer Viertakt, Paarreim und umarmender Reim, vier klingende und zwei stumpfe Ausgänge — fast ganz frei von Abweichungen im Rhythmus. Nur die Zeilen „Rief er und rief sein letztes Wort“ und „Schlaftrunken über Bett und Wand“ lassen die erste Silbe schwerer betonen und bringen dadurch etwas Verhaltenes, Gehobenes in den gleichmäßigen Fluß des Verlaufs, ganz dem Inhalte gerade dieser Stellen entsprechend.

Die Verhältnisse, die der Dichter schildert, sind einfach, fast ärmlich. In einer Hütte spielen sie sich ab. Dem entspricht die einfache, schlichte Form. Das Glück selbst ist etwas Edles, Ideales, Göttliches. Die schlichte Magd erscheint bei aller Ärmlichkeit doch wie eine verkleidete, verkannte See. Wie sie beim Abschied „im Scheine des Feuers, bleich am weißen Steine“ steht, da enthüllt sich auch dem verblendeten Jäger ihr wahres Wesen. Edel bleibt der Dichter in seiner Sprache auch da, wo er den rauhen, undankbaren Jäger und sein rohes Verhalten kennzeichnet. Edel und gewählt, ungewohnt und bilderreich auch in der Schilderung des Alltäglichen:

„Da saß in schlichtem Werkelfleide,
dem wilden Jäger schier zum Leide,
am Herde eine stille Magd.“

Wie der Stil des schlichten Volksmärchens mutet es an, wenn der Dichter in solcher Art das Glück kennzeichnet.

„Rief er und rief sein letztes Wort“ —

was kennzeichnet nicht die Wiederholung des Wortes „rief“? Das aufgeregte, streitbare Wesen des Enttäuschten, sein ungeduldiges Auftrumpfen, seinen törichten Trotz der stillen Magd gegenüber.

„Und setzte über Traumesbrücken
die Jagd nach seinem Wilde fort“ —

ein wunderbares Spiel der Phantasie: die Brücke, die hinüberführt aus dem Wachzustand in die Welt des Traums, sie wird zugleich zum Gegenstand, zum Bestandteil des Traumes selbst: auf ihr sehen wir das flüchtige Wild und dahinter den Jäger mit gezücktem Speer.

Wie fein der Dichter es versteht, bei aller Regelmäßigkeit der rhythmischen Form doch einen Wechsel zum Ausdruck zu bringen, das erkennen wir, wenn wir die vorletzte Strophe mit den vorausgehenden vergleichen. Die Verszeilen

fließen nicht mehr in ungestörtem Fluß dahin. Sie werden zerbrochen, halbiert, gedritteilt. Wir hören das erschrockene Herz des zur Erkenntnis erwachten Jägers pochen aus diesen stockenden, zerrissenen Verszeilen. Erst der Schluß führt uns zurück zum gewohnten Fluß, der nur in der letzten Zeile noch einmal kurz verhält:

„Vergiß mich nicht“ --

um dann unaufhaltsam dahinzueilen:

„— ich war das Glück.“

Karl Spitteler: „Das Herz.“

<p>Es kam ein Herz an einem Jahrestage vor seinen Herrn, zu weinen diese Klage: „So muß ich Jahr für Jahr denn mehr verarmen!</p> <p>Kein Gruß, kein Brieflein heute zum Er- warmen!</p> <p>Ich brauch' ein Tröpflein Lieb', ein Sönn- chen Huld.</p> <p>Ist mein der Fehler? ist's der andern Schuld?</p> <p>Hab' jede Güte doch mit Dank erfaßt und auf die Dauer niemand je gehaßt. Noch ist kein Trauriger zu mir gekommen, der nicht ein freundlich Wort von mir ver- nommen,</p>	<p>wer weiß es besser, wie man Gift vergibt? Wer hat in Strömen so wie ich geliebt? Doch dieses eben schmeckt so grausam schönöde:</p> <p>Da, wo ich liebte, grinst die leerste Öde.“</p> <p>An seinem Schreibtisch waltete der Herr, schaute nicht auf und sprach von ungefähr: „Ein jeder wandle einfach seine Bahn. Ob öd, ob schönöde, ei, was geht's dich an? Was tut das Feuer in der Not? Es sprüht. Was tut der Baum, den man vergift? Er blüht. Drum übe jeder, wie er immer tut. Wasch deine Augen, schweig und bleibe gut.“</p>
--	--

Ein Stück gereimter Psychologie oder besser: ein Stück gereimter Ethik. Verwendbar nur in den Oberklassen unserer höheren Schulen. Besonders geeignet für die Oberklasse einer Lehrerbildungsanstalt.

Der alte Streit um eine Kernfrage der Ethik klingt an. Warum soll der Mensch Gutes tun? Aus Pflicht? Aus Freude am Guten? Um des Guten willen? Um der guten Folgen willen? Aus Freude an der Schönheit des Guten? — Kant, Schiller, Fichte, sie und andere haben sich um die Lösung dieser Frage bemüht, und jeder von ihnen hat eine von den andern abweichende Antwort gefunden.

Darf überhaupt bei der guten Tat unser Gefühl eine ausschlaggebende Rolle spielen? Ist nicht — nach Kant — der gute Wille das einzig Gute in der Welt? Entspringt aber — nach Wundt — nicht alles Wollen dem Gefühlsmäßigen? Ist nicht das Fühlen nur eine Vorstufe des Wollens und Handelns?

Darf oder muß das Herz bei sittlichen Entscheidungen gefragt werden?

Auch Karl Spitteler gibt Antwort auf diese alte Streitfrage der Moralphilosophen. Doch tut er es nicht in gelehrten Auseinandersetzungen, sondern wie ein echter Dichter in der Form eines Bildes, einer Erzählung. Was sich in Wahrheit nur im Bezirk untörperlichen, unräumlichen Lebens vollzieht, das verkörpert der Dichter. Die verschiedenen Äußerungsweisen der Seele werden verselbständigt, personifiziert und in menschliche Beziehung zueinander gesetzt.

Ein Herz kommt an einem Jahrestage zu seinem Herrn und beklagt sich

weinend. Wer ist dies Herz, wer ist sein Herr? Wir selbst, jeder aus uns ist der Herr des eigenen Herzens. Wir alle haben Jahrestage des Herzens; wir alle haben Stunden, in denen wir uns fragen, ob wir denn wirklich glücklich sind, ob unseres Herzens Wünsche erfüllt wurden oder unerfüllt geblieben sind.

Und immer wieder werden wir finden: Es fehlt noch dies und das am vollen Lebensglück. Es fehlt vor allem der Mitmenschen Dank und Liebe. Was haben wir nicht alles getan, was Dank und Anerkennung verdient hätte! Wir waren die Schenkenden, die Tröstenden, die Vergebenden und Verzeihenden. Mit Recht durften wir erwarten, daß man uns Gleiches mit Gleichem vergelten würde. Doch vergeblich.

„Da, wo ich liebte, grinst die leerste Öde.“

Vergeblich haben wir auf einen Gruß, auf ein warm und herzlich gehaltenes Brieflein, auf „ein Sönnchen Huld“ — nicht auf eine große Strahlensonne, nur auf ein „Sönnchen“! — gewartet. Umsonst war unser Hoffen. Muß dies nicht erkältend wirken? Muß uns dies nicht den Geschmack am Wohltun, die Lust zu jeder edlen Tat rauben?

So klagt unser armes liebedurstiges und immer wieder betrogenes Herz seinem Herrn: dem intellektuell erwägenden Ich, dem Verstande, der Vernunft, dem nach Grundsätzen handelnden Wollen, seinem „Herrn“, der am Schreibtisch sitzt und es nicht der Mühe wert findet, dem Klagenden ganze Aufmerksamkeit zu schenken. Er hat Notwendigeres, Wichtigeres, Höheres zu erledigen, als auf die Klagen eines törichten Menschenherzens einzugehen.

Doch nun, nachdem das Herz seinen ganzen Jammer vor ihm ausgeschüttet, nun läßt sich der vielbeschäftigte Herr endlich herbei, seinen Rat und sein Urteil oder seinen Befehl zu erteilen.

„Was tut das Feuer in der Not? Es sprüht.

Was tut der Baum, den man vergift? Er blüht.“

Ist das Herz gut, dann wird es Gutes tun, unbekümmert darum, ob es Liebe und Huld dafür erntet. Es wird Gutes tun, weil es muß. Denn würde es Gutes tun um der Folgen, um des Nutzens, um der Glückseligkeit willen, dann wäre es gar kein gutes Herz, dann wäre es nicht altruistisch, sondern egoistisch gerichtet.

Es kommt letzten Endes auch gar nicht darauf an, daß das Menschenherz glücklich wird durch Vergeltung und Belohnung.

„Ob öd, ob schönöde, ei, was geht's dich an?“

Nicht der Eudämonismus kennzeichnet — nach Spitteler — das Wesen des Guten.

„Ein jeder wandle einfach seine Bahn!“

Was dein besseres Ich dir befiehlt, das gilt es zu erfüllen, nicht, was dein Glücksbedürfnis heischt.

„Drum übe jeder, wie er immer tut.

Wasch deine Augen, schweig und bleibe gut!“

Wärst du noch ein rechtes Menschenherz, wenn du nicht mehr tun wolltest,

was des Herzens Art ist? Lieben und vergeben, dankbar sein und verschenken, unbekümmert um der andern Herzen Gegenliebe und Gegendank.

Was an diesem Gedicht in erster Linie reizvoll wirkt, das ist sein psychologisch-Charakter. Es macht uns Freude, einen Stoff, der sonst nur in wissenschaftlicher Art behandelt wird, hier dichterisch gestaltet zu finden. Diese Personifizierung seelischer Vorgänge — auch Saltes „wilder Jäger“ gibt ein Beispiel dafür — läßt die abstrakte Materie konkreter erscheinen und dient gewissermaßen zur Veranschaulichung übersinnlicher Vorgänge.

Ein weiterer Reiz dieses Gedichts liegt in den ungewohnten Wort- und Satzformen, wie sie der große Schweizer Dichter zu prägen pflegt. Auch diese kurze psychologische Ballade ist reich daran. Ich greife nur einige heraus, wenn ich zitiere:

„ein Tröpflein Lieb“, „ein Söhnchen Huld“ —
 „Wer weiß es besser, wie man Gift vergibt?“
 „Doch dieses eben schmeckt so grausam schmöde:
 da, wo ich liebte, grinst die leerste Öde.“
 „An seinem Schreibtisch waltete der Herr.“

Derartige Wort- und Satzformen sind keineswegs hochtrabend. Im Gegenteil: sie greifen hinein in die reale Welt, in die nächste Alltagsumgebung und holen dort ihre Bilder. Und doch gewinnen die Gedichte Spittlers vielleicht gerade darum eine eigenartige Weihe. Nicht mit Unrecht hat man ihn den griechischsten der modernen Dichter genannt. Wie die Hellenen versteht auch er es, Übersinnliches zu versinnlichen, Geistiges zu verkörpern und körperhaft zu verdeutlichen und eine Welt, die in uns ein schemenhaftes Dasein lebte, hinauszuprojizieren in die Welt des Sichtbaren und Greifbaren.

Die Form, in der „Das Herz“ gegeben ist, ist schlicht und einfach, ohne jede Künsterei. Das Gedicht zerfällt in zwei deutlich voneinander geschiedene Teile: in die Klage des Herzens und in das Urteil des Herrn. Der jambische Fünftakt ist fast durchwegs beibehalten. Nur an drei Stellen finden wir kleine Abweichungen. In der Schlusszeile der ersten Hälfte, in

„da, wo ich liebte, grinst die leere Öde“

müßte das einleitende „Da“ eine Betonung erhalten ebenso wie das einleitende „Wasch . . .“ in der Schlusszeile des Gedichts, desgleichen in der Zeile

„Schäute nicht auf und sprach von ungefähr . . .“

Durch diese Unregelmäßigkeiten erhält das Gedicht drei eigenartige Zäsuren, die den gleichmäßigen Gang der Erzählung wirkungsvoll zergliedern und ihm abermals einen Reiz verleihen, den wir ungern missen würden.

Zu raten wäre noch, dem Gedichte nach erfolgter Darbietung nicht allzuviel erläuternde Worte anzufügen, sondern darauf hinzuwirken, daß es gelernt und im Gedächtnis behalten wird. So mancher wird die stolze, bittere Wahrheit sich später im Leben tröstend zurufen können:

„Drum übe jeder, wie er immer tut:
 Wasch deine Augen, schweig und bleibe gut!“

G. Humoristische Balladen.

Die humoristische Ballade möge den Abschluß vorliegender Beispielsammlung bilden. Daß gerade diese Gattung der Ballade in besonderem Grade kindertümlich ist, bedarf wohl kaum des Nachweises. Unsere Lesebücher sind reich an humoristischen Gedichten. Ein gesundes Empfinden hat Sorge dafür getragen, daß bei Auswahl der einzelnen Stücke die humoristischen nicht zu kurz gekommen sind. Die drei Teile meiner „Epiſchen Dichtung“ enthalten ebenfalls eine bunte Reihe humoristischer Balladen: Gülls „Pelgemärtel“ und Reinicks „Schlafenden Apfel“, Seidels „Träume“ und Baumbachs „Das lange Band“, „Der rechte Barbier“ von Chamisso und „Die Geschichte von Goliath und David“ von Claudius, „Die Heinkelmännchen“, „Das grüne Tier und der Naturkenner“ von Kopisch, „Dom Büblein, das überall hat mitgenommen sein wollen,“ von Rückert.

Wenn wir die Namen dieser Dichter vergleichend überschauen, so werden wir finden: die besten Kinderdichter sind es, die hier in Frage kommen: Güll und Reinick, Kopisch und Rückert — gerade ihres Humors wegen waren sie in besonderem Grade geeignet, für die Jugend zu dichten.

„Nichts ist so kümmerlich, so kleinlich und so kläglich,
das nicht Humor und Witz dir machen noch erträglich,“

schrieb Friedrich Güll unter seinen „Leitstern auf der Lebensfahrt“.

In diesem Bande sollen zur Ergänzung noch drei Balladen betrachtet werden, die mir in besonderem Maße geeignet erscheinen, den Abschluß zu bilden. „Paddn Singal“ von Brandes erinnert in mancher Hinsicht an den „Goliath“ von Claudius, mit dem der 2. Teil der „Epiſchen Dichtung“ begann, und die „Ballade in U-Dur“ zeigt den Dichter, der den 3. Teil einleitete und gewissermaßen als Marke zwischen der älteren und der neueren Balladendichtung steht — Detlev von Liliencron — von einer neuen Seite. Kernstoßs Gedicht endlich wurde nicht nur seines Humors, sondern auch seiner Form wegen aufgenommen. Der Vollständigkeit halber möge auch eine solche Dichtung mit zur Behandlung kommen.

Der Lehrer, der humoristische Balladen vermittelt, muß selbst Humor im Leibe haben. Seine Unterrichtsstunde muß lustig werden. So stilwidrig es wäre, eine heroische Ballade oder eine Weltkriegsballade in die Stimmung eines Kasperltheaters zu tauchen, so stilwidrig wäre es, bei Behandlung humoristischer Gedichte strengpädagogische Stirnfalten zur Schau zu tragen und kindliches Lachen vom disziplinären Gesichtspunkte aus zu unterdrücken. „Der Humor ist keine Gabe des Geistes, er ist eine Gabe des Herzens!“ betonte Ludwig Börne 1825 in seiner „Denkrede auf Jean Paul“, diesen großen deutschen Humoristen. Das Wort gelte auch dem Lehrer; denn nicht sein Verstand, sondern sein Herz, sein kinderfrohes Lachen und Scherzen, wird den Humor des Dichters zu neuem Leben erwecken.

Wilhelm Brandes: „Paddn Singal.“

Paddn Singal war von Riesenart,
sechs Ellen flog sein schwarzer Bart,
seine Säuste waren wie Tonnen groß,
einen Mastbaum führt' er als Wurfgeschöß,
so ein Kerl war Paddn Singal!

Nun wuchs ein Hüne im Schottenland,
der hörte von Singals starker Hand;
da wollt' er proben allsogleich,
wer fester sei auf Stof und Streich,
er oder Paddn Singal.

Und als er stapfte durch den Sund,
Paddn Singal juht am Ufer stund
und maß von ferne Klipp und Klar,
daß der Fremdling zehn Schuß größer war,
noch größer als Paddn Singal.

Da lies er heim in jähem Schred:
„O Shana, birg mich im Versted!
Von Schottland kommt ein Kerl daher,
wie ein Berg so groß — ich fürchte sehr,
der sucht den Paddn Singal!“

Ins Bette Fingal froch,
 Frau Sjana türmte die Kissen hoch;
 wie aus dem Hedenjack die Maus,
 so guckte die Nase nur heraus,
 die Nase von Paddn Fingal.

Indem so schob der Schotte herein,
 an den Balken rührte sein Scheitelbein,
 und er schnob und wischte sich den Schweiß
 und rollte die Augen wild im Kreis:
 „Wo steckt der Paddn Fingal!“

„Tut leise, Fremder, und tretet sacht,
 daß Paddns Kindlein nicht erwacht!
 Denn wenn es schrie und Fingal käm,
 für Euch kein gutes End es nähm.
 nicht spaßen tut Paddn Fingal!“

Der aber erhob sein Siegesgeschrei,
 da kamen die Nachbarn rings herbei;
 die staunten den großen Fingal an,
 der den langen Schotten gejagt vondann,
 den tapfern Paddn Fingal!

Von einem Fingal, von einem Sin Mac Coul, einem mächtigen Kriegsfürsten, berichtet die Geschichte. Im 3. Jahrhundert nach Christus habe er seinen Sitz in Selma gehabt, sei Herrscher von Kaledonien gewesen und habe gegen die Römer, gegen die Schweden, gegen die Bewohner der Orkney-Inseln und gegen die Iren Kriege geführt. Von der Fingalshöhle auf der Hebrideninsel Staffa berichtet die Sage, daß sie von Riesen erbaut und dem Helden Fingal zum Palaste bestimmt worden sei.

Uns interessieren bei Behandlung der humoristischen Ballade „Paddn Fingal“ von Wilhelm Brandes diese historischen und sagenhaften Unterlagen nicht sonderlich. Für das Verständnis des Gedichts mögen ein paar geographische Gesichtspunkte einbezogen werden, so die Tatsache, daß Kaledonien von Schottland durch den kaledonischen Kanal getrennt wird, durch den „Sund“, den der lange Schotte durchwatzen mußte. Eine einfache Wandtafelsskizze erklärt mit wenig Strichen die örtliche Situation. Es mag ferner darauf hingewiesen werden, daß der Name Paddn eine Abkürzung des Namens Patrik darstellt, des Schutzheiligen der Irländer.

Im übrigen werden wir uns bei Darbietung dieser Ballade wenig durch historische, geographische und ethnologische oder ethnologische Erörterungen das frisch-fröhliche Genießen versalzen, sondern die ganze Geschichte mehr wie einen lustigen Schwank aus dem Leben der Urzeit, aus jenen Tagen, da man die körperliche Kraft und Leibeslänge noch höher wertete als heute, bieten.

Die Ballade erinnert in vieler Hinsicht an den „Riesen Goliath“ von Claudius (vgl. 2. Teil der „Epischen Dichtung“) und kann wie dieser schon in der Volksschule geboten werden. Ich weiß aus mehrfacher Erfahrung, welchen Spaß Knaben wie Mädchen gerade diesem Gedichte entgegenbringen, wenn man es ihnen entsprechend nahe bringt.

Bevor wir das Gedicht darbieten, sprechen wir von der Stärke des Menschen, von der Stärke einzelner Jungen. Wer ist der Stärkste unter Euch? Wie habt Ihr das herausgefunden? Wie pflegt Ihr das zu „erproben“? Wir

Doch wie sie warnte mit Wort und Wink,
 der Schotte neugierig ans Lager ging:
 o heiliger Patrik, wie ward ihm da,
 als er die Nase ragen sah,
 die Nase vom Paddn Fingal!

„Beim Pfeifer, der vor Moses blies,
 welch heidenhafter Nasenspieß!
 Ist das sein Babn, wie Ihr sagt —
 ein Narr, wer's mit ihm selber wagt:
 nicht wart ich auf Paddn Fingal!“

Und er trollte davon mit scheuem Blick
 und stolperte durch den Sund zurück;
 fast war ertrunken der gute Held,
 dieweil in der Eil er die Surt verfehlt,
 so lief er vor Paddn Fingal!

sprechen von Ringkämpfen, von englischen Boxkämpfen, von den Kämpfen der Vorfahren, von Turnieren aus der Ritterzeit, von den Holmgängen der altnordischen Völker, von den Wettspielen unserer Jugend.

Das ist zweifellos ein Thema, das höchstes Interesse findet. Irgendein überragender Held ist in jedem Ort zu finden, irgendeiner, der unbefleglich erscheint. Wer kennt ihn nicht? Jeder kennt ihn, den lokalen Herkules. Wie schaut er aus? Wir lassen uns das eine oder das andere Kraftstücklein berichten.

Und nun wären wir endlich so weit, daß wir von jenem andern erzählen könnten, der noch ein ganz anderer „Kerl“ war, der noch viel gewaltiger aussah in jener Zeit, da noch leidhaftige Riesen auf der Erde umhertrampelten.

— Und

„Paddy Singal war von Riesenart . . .“

Ich trage die beiden ersten Strophen vor. Ich schildere — mit den entsprechenden Gesten — 1. den starken Paddy Singal, 2. den kampflustigen Schotten. Nach der zweiten Strophe lasse ich eine Pause eintreten. Bevor ich weiterfahre, muß ich mir klar darüber sein, ob die Situation richtig erfaßt ist: Paddy Singal ist der Stärkste auf seiner Insel. Der Schotte ist der Stärkste in dem südlicher liegenden Land, das durch einen Meeresarm von Kaledonien getrennt ist. Wie mag der Schotte ausgesehen haben, der es wagte, mit Paddy Singal zu kämpfen, zu bogen und zu fechten? Wollen wir hören!

Und nun erfahren wir 3. die Ankunft des langen Schotten, 4. die Flucht Paddy Singals. Wieder schieben wir eine kleine Pause ein. Die Handlungsweise Paddys ist den Kindern durchaus verständlich. Sie bereitet ihnen Spaß. Sie ist ja ganz dem kindlichen Wesen entsprungen. Auch dieser gewaltige Riese ist in seinem Fühlen und Handeln ein Kind. Er läuft heim und versteckt sich hinter der Schürze seiner Mutter oder seiner Frau. Er hat Angst, der riesige Held. Nun wollen wir weiter hören, wie es ihm erging.

Die folgenden Strophen können ohne Zwischenbemerkung geboten werden: 5. die List der Frau, 6. der Schotte vor dem Bett, 7. die Flucht des Schotten, 8. der Siegesjubel. Auch unsere Kinder jubeln und lachen. Sie staunen nicht den tapferen Paddy Singal an; aber sie haben ihren Spaß an ihm. Er ist nicht mehr der unheimliche Riese; er ist ihnen menschlich näher gerückt. Er ist eine Art Hans-Kasperl für sie geworden. Er hat ja auch äußerlich Ähnlichkeit mit diesem Lieblingshelden unserer Kinder:

„Beim Pfeifer, der vor Moses blies,
welch heidenhafter Nasenspieß!“

Der Kontrast zwischen der äußeren Erscheinung und dem Seelenleben der beiden Riesen wirkt komisch. Wie Urtiere werden sie gezeichnet, übermenschlich, riesenmäßig, schraubend und schweigend:

„Indem so schob der Schotte herein,
an den Balken rührte sein Scheitelbein,
und er schnob und wischte sich den Schweiß
und rollte die Augen wild im Kreis“ —

Und nun — mit allen Registern unserer Stimmenkraft — hinausgebrüllt:

„Wo steckt der Paddy Singal?“

Zwei Riesen sind es und doch zwei Babys, zwei kleine Kinder. Riesenleiber haben sie und doch nur kleine, zappelige Kinderherzen. Auch der Schotte kriegt es ja plötzlich mit der Angst zu tun und trollt und stolpert eilig davon.

„Er hatte Knochen wie ein Gaul
und eine freche Stirn
und ein entsetzlich großes Maul,
doch nur ein kleines Hirn.“

Was Claudius hier von seinem Goliath erzählt, das gilt auch von dem „langen Schotten“.

„Fast wär' ertrunken der gute Held,
dieweil in der Eil er die Furt verfehlt.“

Wir gönnen ihm die Niederlage, weil er der Größere und der eigentliche Angreifer war. Wir gönnen dem kleineren Riesen seinen Scheinsieg, wie wir dem tapferen Hans-Kasperl seine Siege über Tod, Teufel und Gendarm gönnen.

Dabei wird es uns nicht schwer fallen, auch bei unseren Kindern das Verständnis dafür zu wecken, wer eigentlich der Sieger war.

Nicht der kleinere und nicht der größere Riesenmensch, nicht die beiden Prahlanse und Schreihälse sind die Sieger, sondern Frau Shana, die Listige, die Schlaue, die rasch zur Tat Entschlossene. Sie, nicht Paddy Singal, hat den langen Schotten ins Bodshorn getrieben; sie, nicht der „Kerl“ mit den Tonnenfüßen, hat den schottischen Riesen verjagt. Paddy Singal hat nur seine ungeheure Nase, seinen „heidenhaften Nasenpieß“, zur Verfügung gestellt. Seine ragende Nase war nur ein Kampfinstrument für den Witz der prächtigen Frau Shaja. Mit drolligem Nachdruck betont der Dichter diesen Umstand:

„Wie aus dem Hedensack (Hede = Werg) die Maus,
so guckte die Nase nur heraus,
die Nase von Paddy Singal“ — oder:
„O heiliger Patrit, wie ward ihm da,
als er die Nase ragen sah,
die Nase von Paddy Singal!“

Wir freuen uns auch dieses Umstands, daß der Geist den Körper besiegte, daß rohe, sinnliche Kraft die Segel streichen muß vor überlegenem Witz, vor Klugheit und List und verfehlen nicht, die Kinder anzuregen, die Anwendung dieser Lehre auf das eigene Tun und Treiben zu versuchen. Über die Form der Ballade werden wir auf dieser Stufe nicht viele Worte verlieren. Wir können darauf hinweisen, wie geschickt der Dichter es versteht, jede Strophe mit „Paddy Singal“ zu beenden und dadurch den komischen Helden immer wieder an der Nase hervorzuziehen, als wollt er sagen:

„Schaut ihn an — so ein Kerl ist Paddy Singal!“

Von besonderer Wirkung ist auch der wechselnde Rhythmus dieser Schlußzeile, 3. B.

1. Strophe: ẋ ẋ ẋ x ẋ x ẋ x
2. " : ẋ x x ẋ x ẋ x
3. " : x ẋ x x ẋ x ẋ x
11. " : x ẋ x ẋ x ẋ x u.ä.

doch glaube ich, daß die Altersstufe, der ich das Gedicht geboten wissen möchte, noch nicht reif ist für derartige rhythmisch-technische Fragen, so daß es genügt, wenn der Lehrer sie in seinem lebensvollen Vortrag praktisch zu lösen versucht.

Ottokar Kernstoß: „Der weise Abt.“

Von zweien burjenknechten
will ich jetzt heben an,
die zu sant Trudbert möchten
im kloster herberg han.
„Wie nennstu dich? Woher der fart?“
So tet den ersten fragen
der abt, herr Eberhart.

„Ich heiß Jörg Immerborge.
Mein Vater, der ist todt.
Mein Mutter heißt frau Sorge,
mein Schwester Liebenot.
Beim wirt hans Schmal in Hungertal,
da lag ich im quartiere.
Mit habedank ich zal.“

Der abt sprach: „Dich soll bringen
mein diener Gibbescheid
in meinen Hof Sattlingen
im Dorfe Schnabelweid.
Dort zapf dir bier Marg Stilldendurst,
und Mählin Süßdenmagen,
lab dich mit speck und wurst.“

Verholen raunt zum ersten
der ander solche wort:
„Um speck und bier von gersten
kam ich nit an diß ort.
Ich will noch prassen heute nacht
bei Malvasier und braten.
Gib acht, wie man das macht!“

„Gen Compostell ich walle,
hub an der schalk mit list.
„Groß sündler sind wir alle,
nah ist der endekrist.
Und sind ich wo ein heilthum an,
dort fehr ich ein, zu beten,
so brünstig als ich kann.“

Da rief der abt: „Wir haben
zum endekrist noch weit,
dieweils so frumme knaben
im lande Schwaben geit.
Nach würden wölln wir dich empfan
und dir daß gunst erzeigen,
dann deinem Reiskepan.“

„herr prior, nimb und füre
ins münster den sogleich.
Schleuß hinter ihm die türe
und ab die schlüssel zeuch,
auf daß er still sein herzbegier
mit büßen und mit beten
drei stunden oder vier.

Und tragt alsdann gelüsten
sein leib nach trant und speis,
laß ihm ein muostoch rüsten
von lindem hirsegreiß.
Und anstatt bier von gerste tu
ihm sanfte milch kredenzen
von untrer frömmsten kuh.“

Ottokar Kernstoß ist bekannt geworden durch seine Mitarbeit bei den „Fliegenden Blättern“. Wer kennt sie nicht, die von Hermann Vogel-Plauen illustrierten Balladen und Lieder, die später zum großen Teil gesammelt in dem Bändchen „Aus dem Zwingergärtlein“ erschienen!

„Frau Aventure, du zartes Weib,
mein Herzgespiel, mein Leidvertreib,
du süße Märenfinderin —
was du mir gabst, nimm's wieder hin!“

lautet die Widmung darin.

Das klingt nach altdeutscher Romantik, nicht nach moderner Dichtung, nach Naturalismus oder nach Expressionismus. Kernstoß ist kein Dichter moderner Prägung. Als Chorherr des Stiftes Vorau und als Pfarrer in Felsenburg (Steiermark) schuf er sich seine eigene Welt. Ein Stück Mittelalter, deutsch und fromm, tatensfroh und verträumt, bevölkert von stolzen Rittern und fahrenden Sängern, von holden Edelfräulein und frommen Nonnen, von Scholaren und Klausnern, ersteht aus seinen Gedichten. Es ist heute nicht jedermanns Geschmack, derartige Dichtungen, die einmal eine Zeitlang Mode waren, zu

lesen. Wir kennen Paul Hensers Urteil über die sogenannte „Buzenscheiben-Inrit“. Aber ich glaube, es wäre falsch, alle Gedichte dieser Art in Bausch und Bogen zu verwerfen. Und es wäre falsch, die Freude unserer Jugend an der poetischen Verklärung deutscher Vergangenheit unbeachtet zu lassen.

Darum greife ich eine humoristische Ballade Kernstoßs heraus; denn unter all denen, die sich bemühten, in der Sprache vergangener Jahrhunderte zu uns zu reden, unter all denen, die aus innerer Neigung und Anlage heraus die Poesie des deutschen Mittelalters in Balladen und Liedern gestalten, ist der Pfarrer von Selsenburg einer der fernigsten und sympathischsten geblieben.

„Von zweien bursenfnechten
will ich jetzt heben an“ —

von zwei Studenten will er anfangen zu erzählen, von zwei fahrenden Scholaren, wie sie im 15. und 16. Jahrhundert von Schule zu Schule zogen und sich unterwegs durch Fecchten und Stehlen den Unterhalt erwarben. Dabei bemüht sich Kernstoß, in der Sprache jener Zeit zu berichten. Gleich dem Lateiner schreibt er nur die Eigennamen mit großem Anfangsbuchstaben und liebt es, humorvolle Neubildungen zu bringen, die der ganzen Erzählung einen lustigen Beigeschmack verleihen.

Die beiden Scholaren kehren im Kloster zu Sankt Trudbert ein. Dort führt Abt Eberhart das Regiment und läßt die Gäste vor sich kommen. Er fragt sie nach ihrem Namen und nach ihrer Herkunft aus und erhält zweierlei Aufschluß: Der eine der beiden Studenten ist ein frischer Bursche, der kein Hehl daraus macht, wie schlecht es ihm bisher ergangen ist, wie er mit der Sorge, mit der lieben Not und mit dem Hunger zu kämpfen hatte, weil er vaterlos sich durchs Leben schlagen muß. Was man ihm borgt, was man ihm schenkt, das kann er nicht zurückzahlen und nicht vergelten. Nur danken kann er dafür. Das ist alles.

Gerade dieses frische, offene Geständnis und die humorvolle Art, in der es abgegeben wird, gefallen Herrn Eberhart. Vielleicht hat er in jungen Jahren Ähnliches erlebt, und sein gutes Herz drängt ihn, den armen halbverhungerten Schlucker einmal ordentlich satt zu machen. Das Kloster ist ja reich. Ringsum in den Dörfern liegen seine großen Höfe, auf denen Landwirtschaft und Viehzucht getrieben und Bier gebraut wird für des sterblichen Leibs Gedeihen. Dahin läßt er Jörg Immerborge, den fröhlichen Spaßmacher, bringen, damit er dort seinen Schnabel weide, seinen Durst stille und den Magen fülle. Wir freuen uns dieser Entscheidung und wünschen dem hungrigen Jörg ein rechtes Sattwerden im Klosterhofe Sattlingen.

Der andere Student ist anderer Art. Schweinespeck und Berstenbier, das kann ihm nicht genügen. Er ist ein Feinschmecker, ein Schleckermaul. Er möchte Wein — Malvasier — und Braten, und er glaubt es besonders schlau anzustellen, wenn er sich für einen richtigen Betbruder ausgibt. Er erzählt vom „endekrist“, vom Antichrist, der nahe ist, vom baldigen Weltuntergang, und daß er sich deshalb auf einer Wallfahrt nach Spanien, nach Compostella, befindet und unterwegs, wo immer er ein „heilthum“ — eine Kirche oder eine Kapelle — antrifft, einkehrt zu brünstigem Gebet.

Einen frommen Pilger wie ihn, den muß man anders bewirten wie einen leichtsinnigen Studenten, den muß man würdiger empfangen, dem muß man „baß Gunst“ — bessere Gunst — erzeigen als seinem Reisegenossen.

So denkt der Schalk mit List; aber er hat seine Rechnung diesmal ohne den klugen Wirt gemacht. Herr Eberhart, der Abt, durchschaut des Burischen Scheinheiligkeit, seine Frömmelei, seine Verstellungskunst, und mit dem gleichen Humor, mit dem er auf den Wiß des ersten einging, behandelt er nun den zweiten Scholaren. Er läßt ihn drei oder vier Stunden in die Kirche sperren, damit er dort „sein Herzbegier“ mit Büßen und Beten stille. Wir gönnen dem Frömmeler die Buße und gönnen ihm am Ende auch das linde Hirsenmuß und die Milch der „frömmsten Kuh“.

Auch unsere deutsche Jugend gönnt den beiden Studenten das wohlverdiente Schicksal; denn nichts ist ihr verhaßter als ein unwahres, scheinheiliges Gebaren, besonders dann, wenn es egoistischen Absichten entspringt. An Menschen solcher Art ist ja unsere Zeit in besonderem Maße reich. An Anwendungsbeispielen wird es leider nirgends fehlen. Darum erachte ich Kernstoffs Ballade „der weise abt“ in besonderem Grade zeitgemäß trotz ihres altertümlichen Gewandes.

Die stilistische wie die rhythmische Form ist charakterisiert durch ein Nebeneinanderlaufen gleicher oder ähnlicher Gestaltungsweisen. Man beachte die inhaltliche Gliederung:

- | | | |
|---|-------------------------|---|
| (| 1. Des Abts Frage. |) |
| | 2. Des Ersten Antwort. | |
| | 3. Des Abts Bescheid | |
| | 4. Des Zweiten Plan. | |
| | 5. Des Zweiten Antwort. | |
| | 6. Des Abts Bescheid. | |

Als Pendant hierzu die rhythmische Gliederung der einzelnen Strophe:

u - u - u - u - u	a	}	1. Stollen	}	Aufgefang
u - u - u - u - u	b				
u - u - u - u - u	a	}	2. Stollen		
u - u - u - u - u	b				
u - u - u - u - u	c	}	Abgefang.		
u - u - u - u - u	c				
u - u - u - u - u	c				

Im Zusammenhang des Inhaltlichen und des Formalen liegt ein geheimer Reiz dieses lustigen Gedichts. Es klappt alles, es geht alles so ganz nach Wunsch, ohne Hemmung, ohne inneren und äußeren Widerstand, wie es eben gehen muß, wenn man mit reinem Behagen und fröhlichem Schmunzeln zu der Erkenntnis kommen soll: „Ehrlich währt am längsten“; denn „Lügen haben kurze Beine“.

Detlev von Liliencron: „Ballade in U-Dur.“

Es lebte Herr Kunz von Karfunkel
mit seiner verrunzelten Kunkel
auf seinem Schlosse Punkpunkel
in Stille und Sturm.

Seine Lebensgeschichte war dunkel,
es murmelte manch Gemunkel
um seinen Turm.

Täglich ließ er sich sehen
beim Auf- und Niedergehen
in den herrlichen Ulmenalleen
seines adligen Guts.

Zuweilen blieb er stehen
und ließ die Federn wehen
seines Freiherrnhuts.

Er war just hundert Jahre,
hatte schneeschloßweiße Haare
und kam mit sich ins Klare:
Ich sterbe nicht.

Weg mit der verfluchten Bahre
und ähnlicher Leichenware!
Hol sie die Gicht!

Werd ich, neugiertrunken
ins Gartengras hingekunten,
entdeckt von dem alten Halunken,
dann grunzt er plump:

Töw, Sumpfhuhn, ich will di glieds tunten
in den Uhlenpfuhl zu den Unken,
du schrumpfliger Lump.

Einst lag ich im Versteck
im Park an der Rosenhecke,
da kam auf der Ulmenstrecke
etwas angemufft.

Ich bebe, ich erschrecke:
Ohne Senje kommt mit Geblecke
der Tod, der Schuft.

Und von der andern Seite,
mit dem Krüdstock als Geleite,
in knurrigem Geschreite,
kommt auch einer her.

Der sieht nicht in die Weite;
der sieht nicht in die Breite,
geht gedankenstärker.

Hallo, du kleine Mücke,
medert der Tod voll Tücke;
hier ist eine Gräberlücke,
hinunter ins Loch!
Erlaube, daß ich dich pflücke,
sonst hau ich dich auf die Perücke,
oller Knaftertkoch.

Der alte Herr, mit Grimassen,
tut seinen Krüdstock festfassen:
Was hast du hier aufzupassen,
du Uhu du!

Weg da aus meinen Gassen,
sonst will ich dich abschrammen lassen
zur Uriansruh!

Sein Krüdstock saust behende
auf die dürrn, gierigen Hände,
die Knöchel- und Knochenverbände:
Knicksknucksknacks.

Freund Hein schreit: Au, mach ein Ende,
au, au, ich lauf ins Gelände
nach Haus schnurstracks.

Noch heut lebt Herr Kunz von Karfunkel
mit seiner verrunzelten Kunkel
auf seinem Schloß Punkpunkel
in Stille und Sturm.

Seine Lebensgeschichte ist dunkel,
es murmelt und raunt manch Gemunkel
um seinen Turm.

Als ich vor etwa 15 oder 16 Jahren Detlev von Liliencron um die Überlassung seiner „Ballade in U-Dur“ für einen meiner deutschen Spielmannsbände ersuchte, da schrieb er mir zurück, diese Ballade sei nur ein Uff, ein lustiger Scherz, er schätze sie nicht besonders hoch ein, ich möchte mir etwas anderes auswählen. Ich bestand trotzdem darauf, gerade diese Ballade zu erhalten, und würde heute nicht anders handeln. Sie soll auch den Abschluß unserer vorliegenden Sammlung bilden.

Daß die Geschichte ulkig ist, nimmt ihr nach meinem Gefühl nichts an Wert. Ich freue mich vielmehr, für einen Stoff, der sonst nur tragisch gedeutet und schwerblütig erfaßt wird, ein lustiges Gedicht zu wissen, das dem alten Thema eine neue Seite abgewinnt.

Schon die Überschrift wirkt lustig:

„Ballade in U-Dur“.

Gibt's so etwas? Wir kennen ein A-Dur, ein B-Dur, ein Es-Dur, ein Cis-

Dur usw., aber kein „U=Dur“. Was will der Dichter mit diesem „U=Dur“ sagen? Wir brauchen nur die erste Strophe zu lesen, und wir können erkennen, daß nur der Klang des Vokals „U“, das dumpfhohle, das aus der Tiefe, aus dem Grab, aus der Unterwelt heraufstehende „U“ es ihm angetan hat; denn die ganze erste Strophe schwelgt ja geradezu in U-Klängen: „Kunz von Karfunkel“, „verrunzelte Kunkel“, „Punkpunkel“, „Sturm — Turm“, „dunkel“, „es murmelte manch Gemunkel“ — es ist in der Tat eine Ballade in „U=Dur“!

Gleich Börries von Münchhausen hat auch Detlev von Liliencron Freude an altadeligen Herren, an ihrer Eigenart und an ihren Schrullen. Der alte Herr Kunz von Karfunkel ist ein Sonderling. Er ist stolz auf seinen „Freiherrn“, stolz auf sein adeliges Gut und lebensfrisch trotz seiner schneeschloßweißen Haare und trotz seiner hundert Jahre.

Er sieht noch überall selbst nach dem Rechten; er geht noch täglich aus, den Krückstoß in der Rechten, und schnauzt an, was ihm in die Quere kommt. Auch Detlev von Liliencron, der als Knabe zuweilen unbefugterweise in den Schloßgarten von Punkpunkel eindringt und im Gartengras herumliegt, wird von dem alten Herrn in derber Art angesprochen:

„Töw, Sumpfhuhn, id will di glieks tunten
in den Uhlenpfuhl zu den Unken,
du schrumpfliger Lump!“

Aber böse ist es nicht gemeint; denn der Knabe läßt sich durch die härbeißige Art des alten Freiherrn nicht verschrecken, sondern kommt immer wieder „neugiertrunken“ zu seinem Lieblingsplatz an der Rosenhecke.

Dort erlebt er eines Tags das unglaubliche Schauspiel, von dem er in seiner „Ballade in U=Dur“ berichtet.

Herr Kunz von Karfunkel hat den Beschluß gefaßt, nicht zu sterben. Er will bleiben, was und wie er ist. Bahre und ähnliche Leichenware können ihm gestohlen werden; er will nichts damit zu tun haben. Da begegnet ihm eines Tags auf seinem allgewohnten Spaziergang der Tod, „der Schuft“. Ohne Sense kommt er daher. Die hat er irgendwo stehen lassen; aber er fühlt sich mächtig genug, mit dem alten Freiherrn, mit dem „ollen Knasterknoch“, fertig zu werden. Doch wie er die Hände gierig ausstreckt, sein Opfer abzuwürgen, da klopft ihm der alte Herr mit dem Krückstoß so gewaltig auf die Finger, auf „die Knöchel- und Knochenverbände“, daß „Freund Hein“ sich aus dem Staube macht.

Das ist schon lange her. Der Dichter ist inzwischen zum Mann herangewachsen — leider hat ihn inzwischen selber der Tod geholt — doch

„noch heut lebt Herr Kunz von Karfunkel
mit seiner verrunzelten Kunkel
auf seinem Schlosse Punkpunkel
in Stille und Sturm.
Seine Lebensgeschichte ist dunkel,
es murmelt und raunt manch Gemunkel
um seinen Turm.“

Auch durch diese Ballade „murmelt und raunt manch Gemunkel“, was „dunkel“ bleiben muß, wenn die Ballade wirklich wie eine „Ballade in U-

Dur“ im Sinne des Dichters wirken soll. Der Lehrer, der sein Wörterbuch oder sein Lexikon hervorholt, um zu erforschen, was „Karfunkel, Kunkel, Punt-punkel“, was „töw, gliëfs, Uhlenpfuhl, schrumpelig, angemufft, Knasternoch, Uriansruh“ u. ä. Wörter bedeuten, und dann versucht, den Schülern diese Begriffe logisch zu erklären, er wird dieser Ballade nicht gerecht werden.

Mit voller Absicht hat Liliencron Wortformen geprägt, die sich überhaupt begrifflich nicht ganz verdeutlichen lassen, sondern die gefühlsmäßig, gewissermaßen musikalisch, erfaßt und genossen sein wollen. Mit Absicht hat der Dichter manches dunkel und zweideutig gegeben. Man könnte z. B. darüber streiten, wem die 4. Strophe in den Mund gelegt ist, ob dem Dichter oder dem Freiherrn Kunz von Karfunkel.

Keine der beiden Auslegungen bleibt unbedenklich. Darum ist meine Ansicht, daß man bei Vermittlung dieser Ballade überhaupt so wenig als möglich erklärt, sondern sich vor allem erfreut an dem alten Sonderling, dessen Lebenswille so stark ist, daß er dem Tode, dem Allesbezwiner, Trotz zu bieten vermag. Es liegt auch in diesem Gedanken, so ulkig seine Einkleidung sein mag, eine tiefere Wahrheit, von der unsere Ärzte manches Beispiel zu erzählen wüßten.

Eine besondere Freude muß auch das Betrachten der einzigartigen Wortspiele und Bilder bereiten, an denen diese Ballade geradezu überreich ist. Wie prächtig ist nicht die Begegnung der beiden in der Ulmenallee geschildert! „Etwas“ kam „angemufft“ — „ohne Sense“ kommt er, „mit Geblecke der Tod, der Schuft“. Und im Gegensatz dazu kommt „auch einer“ her, „in knurrigem Geschreite“, ganz in sich versunken: der alte Kunz von Karfunkel.

„Hallo, du kleine Mücke,
medert der Tod voll Tücke“

wie in der ersten Strophe das dunkle Gemunkel und Gemurmel, so ist in der siebenten das gräßliche Gemecker des Todes onomatopoetisch zum Ausdruck gebracht. Wir hören sein blechernes Gemecker in dem Geflapper der Worte „Mücke, medert, Tücke, Gräberlücke, pflücke, Perücke“, sowie sein gurgelndes Lachen in dem

„hinunter ins Loch
oller Knasternoch!“

Wir hören sie krachen und knachen, „die dünnen, gierigen Hände, die Knöchel- und Knochenverbände“ auch ohne dies lustige „Knicksnucksknacks“. Gerade um dieser Lautmalerei willen ist das Gedicht in besonderem Grade kindertümlich. Ein Knabe erzählt uns ja die Geschichte. Wie eine ferne Jugenderinnerung berichtet der Dichter den lustig-gruseligen Vorgang und schrieb damit eine Ballade für Kinder, auch wenn er — nach dem vielzitierten Aussprüche Theodor Storms — nicht für Kinder schreiben wollte.

Was die Reimtechnik betrifft, so stellt diese „Ballade in U=Dur“ ein kleines Meisterstück dar. Jede der siebenzeiligen Strophen besitzt nur zwei Reimflänge. In jeder Strophe müssen fünf Zeilen auf den gleichen schwebenden Reimklang und zwei auf den gleichen stumpfen Reimklang enden. Das hat — rein technisch genommen — seine besonderen Schwierigkeiten, und wir be-

greifen gern, warum der Dichter sich dabei eigenartiger Wortformen bediente oder, wo ihm nichts Passendes zur Hand lag, frisch entschlossen zur originellen Neubildung schritt. Daß die Ballade selbst in ihrem humoristischen Charakter dabei nur gewann, wurde bereits erörtert.

Wann wir das Gedicht der Jugend bieten werden? — Dann, wenn es sich darum handelt, den Lebensmut zu heben, aufzuheitern, eine fröhliche Stunde zu schenken. Für eine ernstere, für eine religiöse Behandlung des Themas „Tod“ dürfte sich die „Ballade in U-Dur“ kaum eignen.

Lebensmut, Lebensfreude aber brauchen wir — braucht auch unsere Jugend — heute mehr denn je; drum heraus aus deinem dunklen Turm, „oller Knasterknoch“, als willkommener Helfer!

Dritter Abschnitt.

Die bildliche Darstellung im Dienste der Gedichtsbehandlung.

Den Abschluß meiner Ausführungen möge die zusammenfassende Erörterung einer Frage bilden, um deren Beantwortung sich eine Reihe von Pädagogen und Pädagogen bald da, bald dort bemühte und deren Lösung ich selbst in einer Reihe von Schriften näherzukommen trachtete: der Frage, ob bei unterrichtlicher Behandlung von Gedichten auch die bildlichen, die zeichnerische oder die malerische Gestaltung das literarische Genießen erleichtern, befördern, vertiefen könnte.

Dabei stütze ich mich in der Hauptsache auf einen Artikel, den ich vor etwa zehn Jahren in der „Zeitschrift für den deutschen Unterricht“ veröffentlichte und dessen Grundgedanken heute noch maßgebend sein dürften.

Daß eine innige Beziehung zwischen den einzelnen Künsten besteht, wird niemand leugnen wollen. Die Klassifizierung, das „System“ der Künste, hat ihre Geschichte. Die Einteilung fiel verschieden aus, je nachdem man den Einteilungsgrund wechselte, je nachdem man psychologisch oder objektiv gliederte, je nachdem man Form oder Inhalt maßgebend sein ließ. So unterschied Fr. Th. Vischer Raum- und Zeitkünste, Theod. Fechner hingegen Künste der Ruhe und Künste der Bewegung; Wilh. Wundt trennte die „bildenden“ Künste von den „musischen“. Immer aber wieder ringt sich die Ansicht durch, die schon den alten Griechen geläufig war, daß die verschiedenen Kunstformen eigentlich zusammengehören, daß sie gerade in ihrer Gegensatzlichkeit aufeinander angewiesen sind.

„Von Anfang an in ihren Mitteln wie in ihren Motiven sich scheidend,“ schreibt Wilh. Wundt¹⁾, „ergänzen sie eben darum einander, so daß von einer Ausbildung bloß der einen dieser Formen ebensowenig die Rede sein kann, wie etwa ein Mensch denkbar ist, der zwar der Empfindungen und Vorstellungen, nicht aber der Gemütsbewegungen fähig wäre. Beide Kunstformen gehören zusammen. Sie sind von Anfang an verbunden, gerade weil sie grundverschieden und darum ergänzend aufeinander angewiesen sind. Die bildende Kunst findet ihre Objekte vor; sie belebt und befeelt sie umschaffend und nachbildend und wirkt dadurch wiederum belebend zurück auf die Seele des Schaffenden wie des Schauenden, indem sie in diesem die Gemütsbewegungen erregt, die von dem durch die Phantasie zu gesteigertem Leben erweckten Gegenstände ausgehen. Die musische Kunst trägt dagegen die subjektiven Gemütsbewegungen in Sprechlauten, rhythmischen Bewegungen des eigenen Körpers und in Lauten und Bewegungen, die den natürlichen der menschlichen Sprechlaute nachgebildet sind, unmittelbar nach außen. Indem sie so seelische Regungen in ihrer Gefühlsqualität und in ihrem Verlaufe darstellt, erweckt und verstärkt sie wiederum diese. So ergänzen sich beide: die bildende Kunst als die äußere, die nach Vereinheitlichung ihrer Eindrücke strebt, und die musische Kunst als die innere, die zur Äußerung des Selbsterlebten drängt.“

1) Zitiert bei Dr. E. Meumann: Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig 1908, S. 130.

Wir sehen: auch die ästhetisch-psychologische Überlegung scheint der didaktischen Idee, die „musische“ Dichtkunst durch Heranziehung der „bildenden“ Künste methodisch zu ergänzen, recht zu geben. Schauen wir nun, wie sich der Versuch, die Theorie in die Praxis überzuführen, etwa gestalten könnte.

Zwei Fälle wären denkbar: Entweder benützt der Lehrer fertige Bildwerke — zeichnerische oder malerische Darstellungen — die geeignet sind, dem Erfassen der Dichtung wirksame Hilfen zu bieten, oder er gestaltet selbst mit den Ausdrucksmitteln der bildenden Kunst: er zeichnet oder malt mit der Kreide, mit der Kohle, mit der Feder oder mit dem Pinsel, um das Erfassen der Dichtung zu erläutern.

In beiden Fällen kann das Ziel der bildlichen Darstellung wieder zweierlei beabsichtigen: das begriffliche Verständnis der Dichtung oder das phantasiereiche und gefühlsmäßige Erfassen, das dichterische Fühlen und Schauen.

Von vornherein sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß jede schematische Anwendung dieses didaktischen Hilfsmittels zur Unnatur führen muß. Nicht jede Dichtung gestattet die Anwendung der bildenden Kunst, und nicht jeder Mensch bedarf der bildlichen Darstellung als einer Hilfe im Reiche des Poetischen. Menschen mit schöpferischer Phantasie schaffen sich ihre Bilder selbst beim Lesen oder Hören einer Dichtung. Sehen sie dann ein Bild, das künstlerisch minderwertig ist und doch vorgibt, Gleiches wie die Dichtung gestaltet zu haben, so fühlen sie den Abstand zwischen ihrem eigenen vollkommeneren Schauen und dem Unvermögen des Zeichners oder Malers und weisen derartige Verdolmetschung zurück. Bei unseren Schülern ist dieser Fall allerdings seltener als bei künstlerisch reifen erwachsenen Menschen. Unsere Jugend greift mit einem gewissen Heißhunger nach jenen Hilfen im Reiche des Sichtbaren. Ein illustriertes Buch ist ihr in der Regel lieber als ein bilderloses. Instinktiv fühlt sie die eigene Ohnmacht im intuitiven Schauen; instinktiv erfährt sie die rettende, helfende Hand. Selbst da, wo das Bildwerk nicht der eigenen Vorstellung entspricht, wird es mit Interesse kritisiert oder zur Korrektur des Phantasiengebildes benützt.

Vergegenwärtigen wir uns nun an praktischen Einzelfällen, unter welchen Umständen der Lehrer die fertige bildliche Darstellung als didaktisches Hilfsmittel für die begriffliche Erläuterung, für die logische Verdeutlichung der Dichtung verwenden kann. Der Fall wird dann gegeben sein, wenn es sich um Stoffe handelt, die unsern Schülern nicht als Wirklichkeiten erlebbar sind. Vor allem um Stoffe, die der sichtbaren Welt angehören: geographische Objekte — Meer, Wüste, Dschungeln, Gletscher — oder historische Geschehnisse und Persönlichkeiten. Wir können mit der Klasse keine Reise nach Kleinasien oder nach Südafrika unternehmen und doch wollen wir, daß unsern Schülern beim Lesen der „Schwäbischen Kunde“ von Umland oder beim Anhören des „Löwenritts“ von Freiligrath auch das Landschaftliche, das geographisch Typische, lebendig werde. Wir könnten die Landschaft mit Worten schildern — auch der Dichter tut es — aber viele Worte werden nicht vermögen, was in solchen Fällen ein gutes Bild vermag: die rechte Vorstellung von dem betreffenden Landschaftscharakter rasch zu erzeugen. Das gilt von allen Dichtungen, in denen das geographisch Typische, kurzum das Räumliche eine wichtige Rolle spielt.

Noch notwendiger wird sich die Hilfe der bildlichen Darstellung erweisen, wo es sich um historische Persönlichkeiten handelt. Hier vermag keine Schilderung durch Worte, und sei sie noch so meisterhaft, den rechten Augeneindruck zu vermitteln. Auch wir Erwachsene pflegen ja unsere Großen so zu sehen oder zu schauen, wie sie unsere Künstler gestalteten. Wir schauen den alten Fritz mit den Augen Menzels, Bismarck mit denen Lenbachs. Wir könnten uns kein richtiges Bild von Napoleon I. machen, wenn nicht Hunderte von Bildern uns seine persönliche Erscheinung überliefert hätten. Wieviel nötiger haben unsere Schüler diese Hilfe!

Aber auch bei Dichtungen, die nicht von bestimmten historischen Persönlichkeiten, sondern von sagenhaften Gestalten berichten, wird sich eine bildliche Darstellung als willkommen erweisen, sofern sie den Erscheinungscharakter jener Zeit verdeutlicht. Unsere Schüler würden sich vergangene Epochen allzu modern vorstellen; sie würden die Helden verfloßener Jahrhunderte im Gewand der Gegenwart sehen, wie es Uhde und Gebhardt an ihren biblischen Gestalten — aus andern Motiven — gezeigt haben. Geeignete Bilder helfen uns den Zeitcharakter auch in der kindlichen Vorstellungswelt

wahren. Es sei nur an die zahlreichen Darstellungen des Nibelungenstoffes durch Künstler wie Cornelius, Schnorr von Carolsfeldt, Rethel, Mañh, Lauffer u. a. erinnert, an Prellers und Stevogts Darstellungen der Illiade und Odyssee. Ohne Zweifel können derartige Bilder den Inhalt der Dichtung verdeutlichen, veranschaulichen, erklären.

Auch wo es sich um Situationen handelt, die dem Kinde ungewohnt sind, besonders um Situationen räumlicher Art, vermag ein Bild rascher und anschaulicher als eine Wortschilderung die Sache zu erklären. So gibt z. B. O. Popp in seiner Künstlersteinzeichnung „Odysseus und Polyphem“ ein anschauliches Bild der durch eigenartige Raumverhältnisse bedingten Gefahr der fliehenden Griechen, während „Der Wildheuer“ von Hans Beatus Wieland mehr als lange Beschreibungen zu erklären vermöchte, was Armgard und Rudolf der Harras in Schillers „Tell“ zu schildern sich bemühen.

Selbst bei Zuständen, die sich überall und nirgends begeben haben, und bei Geschöpfen jenseits der Wirklichkeitserfahrungen vermag die bildliche Darstellung zu veranschaulichen und zu verdeutlichen, was die Dichtung erzählt und schildert. O. Speckers Bilder zu den hebräischen Fabeln, Moriz von Schwind's Märchenbilder vom Erlkönig, vom Rübezahle, von den sieben Raben mögen hier genannt werden.

Mehr jedoch als im Gebiete des Begrifflichen wird das bildliche Kunstwerk da vermögen, wo Gefühletes und Geschautes gestaltet werden sollen. Mehr als in den Bezirken des Erklärbaren wird der bildende Künstler zur Erfassung der Dichtung dort beitragen können, wo es sich um Unerklärbares, um gefühlsmäßige Stimmung, um inneres Schauen handelt. Was die begriffliche Analyse nie vermag, was nur der Lehrer durch künstlerisches Vorerleben anbahnen kann, das leistet in vielen Fällen auch das künstlerische Bild, ist es doch selbst eine Synthese, eine künstlerische Einheit von Gefühstem und Geschautem, von Stimmung und Intuition. Wer z. B. Conrad Ferdinand Meyer in seinen Schweizer Gedichten kennt, der wird eine verwandte Stimmung auch in den Alpenbildern von Franz Hoch entdecken. Dem Kinde, dem die Hochlandswirklichkeit noch fremd ist, wird sie sicher durch beides, durch Dichtung und Bild, in ihrem eigentlichen Stimmungscharakter erfassbarer als nur durch die Worte der Dichtung. Oder man lese einmal vor H. B. Wielands Künstlersteinzeichnung „Letztes Leuchten“, C. F. Meyers „Firnlicht“, das auch in jeder Strophe erzählt von einem „großen stillen Leuchten“ und ausklingt mit einem Hinweis auf „ein kleines stilles Leuchten“. Mensch und Natur — Hochland und Sohn der Berge: in beiden Schöpfungen ist die Stimmung die gleiche, so grundverschieden auch die Ausdrucksmittel sein mögen. Dem visuell beanlagten Schülertyp wird hier durch das Sichtbare auch der Stimmungsgehalt des Hörbaren, vor allem des Geschauten, leichter zugänglich werden, als es ohne solche Hilfe der Fall sein würde.

Ähnliches könnten Dürers oder Cornelius' apokalyptische Reiter, könnten Rethels „Der Tod als Würger“ oder Holbeins Totentanz dem Gedichte Hermann Linggs: „Die Pest“ leisten. Oder um ein Gegenstück zu nennen: Wem kommt beim Betrachten des bekannten Bildes „Die Sonn' erwacht“ von Hans v. Volkmann nicht die Erinnerung an stimmungsverwandte Gedichte von Eichendorff, von Geibel, von Greif?

Es ist, wo es uns auf das Vermitteln einer gewissen Stimmung ankommt, gar nicht nötig, daß der Künstler denselben Stoff gestaltet hat wie der Dichter. Es kann sogar der Fall eintreten, daß ein stofflich verschiedenes Bild doch in die gleiche Stimmung getaucht ist wie unsere Dichtung, und umgekehrt, daß ein Künstler, der die Dichtung zu illustrieren sucht, in der Stimmung etwas anderes zustande bringt als der Dichter, der ihn zum Zeichnen oder Malen anregte. So finde ich z. B. Jean François Millet's „Angelus“ dem Uhländischen Gedichte „Schäfers Sonntagslied“ stimmungsverwandter als die Zeichnung „Schäfers Sonntagslied“ von Ludwig Richter. Dürers „Ritter, Tod und Teufel“ könnte in der Stimmung recht wohl Uhlands „Graf Richard Ohnesurcht“ charakterisieren, während Rethels „Der Tod als Freund“ an Storms „Frühlingsnacht“, Walthers Georgis „Pflügender Bauer“ an Mich. Gg. Conrads „Säemann“ erinnert — trotz stofflicher Verschiedenheit.

In solchen Fällen — darüber besteht wohl kaum ein Zweifel — kann das Bildwert

dem Erfassen der Dichtung treffliche Hilfe gewähren, kann die bildende Kunst als die äußere — wie Wundt es darlegt — die musische Kunst als die innere „ergänzen“, das künstlerische Erlebnis vertiefen und verbreitern. Es bedarf wohl keiner eingehenden Begründung, daß auch das Umgekehrte — die Erklärung des Bildwerkes durch die Dichtung — möglich ist. Zahlreiche Dichter — es sei nur an Platens Sonette erinnert — sind durch die bildende Kunst zu Poesien über Kunstwerke angeregt worden. Bei dem Problem der Bildbetrachtung in der Schule, das, seitdem Lichtwark seine „Abungen in der Betrachtung von Kunstwerken“ veröffentlichte, immer wieder aufs neue zu lösen versucht wurde, haben manche Methodiker mit vollem Recht nach der Poesie gegriffen, um sie in den Dienst einer kunstpädagogischen Didaktik zu stellen. Ich verweise auf die „Betrachtung von Kunstwerken in Schule und Haus“ von Walter Geisel (Verlag Geisel, Glückstadt in Holstein). Um ein Kriegerdenkmal von Schilling in seinem Hauptgedanken erfassen zu lassen, zitiert Geisel ein Bruchstück aus Goethes „Egmont“ und Körners „Abschied vom Leben“. Goethes „An den Mond“ und die Harzsjilderung im „Faust“ müssen die „Mondnacht im Gebirge“ von Friedrich tiefer erfassen lassen. Strophen aus des „Sängers Fluch“ von Uhland werden als Text unter Böcklins „Burggemauer“ gesetzt. Des gleichen Künstlers „Villa am Meer“ wird umfungen von Liedern Goethes, Byrons, Paul Verlaines. Zur Toteninsel liefern Goethe und Nietzsche stimmungsverwandte Texte. Die Beispiele ließen sich natürlich ins Endlose mehren.

Doch nicht immer stehen fertige Kunstwerke zur Verfügung. Oft wird der Lehrer sich genötigt sehen, selbst zur Kreide oder zum Stifte zu greifen, um durch bildliche Darstellung das Erfassen der Dichtung zu erleichtern. Auch hier ist — wie schon bemerkt — ein Doppelpes denkbar: begriffliche Erklärung und Verdeutlichung und Darstellung des Gefühlten und Geschaunten durch bildliche Gestaltung. Eine Reihe von Beispielen aus der Praxis möge auch diese Seite der didaktischen Gedichtsbehandlung kennzeichnen.

Der Lehrer wird zum Stift oder zur Kreide greifen, wenn der Inhalt der Dichtung fremde Begriffe bringt, die durch sichtbare Mittel in ihrer Erscheinungsform treffender und schneller charakterisiert werden können als durch wörtliche Erklärungen und Beschreibungen. Freiligrath ist z. B. einer jener Dichter, die mit Vorliebe fremdartige Wortformen wählen. Nicht nur in seinen Wüstenjilderungen, auch in seinen vaterländischen Gedichten findet sich fast regelmäßig eine Anzahl von Begriffen, die den Schülern ungewohnt sind; deren anschauliche Vorstellung ihnen schwer fällt. Mit ein paar Strichen kann in solchen Fällen der Lehrer die Erscheinungsformen dieser unbekannteren Waffen, Pflanzen, Geräte usw. verdeutlichen.

Wenn es z. B. im Gedichte „Prinz Eugen, der edle Ritter“ (vgl. 2. Teil der „Epiischen Dichtung“ S. 15) heißt:

„Pferde stehn im Kreis umher
angebunden an den Pflöden;
an den engen Sattelböden
hängen Karabiner schwer“ —

so wird rascher und deutlicher als mit Worten durch eine charakteristische Skizzierung mit ein paar Kreidestrichen den Schülern der rechte Augeneindruck des Geschilderten vermittelt werden können. Oder wenn Gottfried Keller in seiner Ballade „Schlafwandel“ (vgl. 2. Teil der „Epiischen Dichtung“ S. 46) schreibt:

„Ein Schuß — da flattert's weiß heran,
und schon steht das Karree“ —

so kann eine rechte Vorstellung von der Kampfform der Karreestellung entweder dadurch gewonnen werden, daß man eine Anzahl Schüler im Karree aufstellen läßt oder — was ich für einfacher halte — indem man mit ein paar Strichen an der Wandtafel ein kampfbereites Karree schematisch charakterisiert.

Eine Erklärung durch zeichnerische Darstellungsmittel macht sich in vielen Fällen auch da erwünscht, wo es sich um die rechte Vorstellung der räumlichen Situation handelt. Platens „Grab im Busento“ (vgl. 2. Teil der „Epiischen Dichtung“ S. 108) wird

am einfachsten in seinem raumbegrifflichen Inhalt durch eine Zeichnung erklärt werden können: Ein paar Parallelstriche kennzeichnen den Busento, zwei weitere Parallelstriche das neue Bett, ein Querstrich die Eindämmung. Am Ende wischt der Schwamm das neue Bett wieder hinweg; er tilgt die Spuren der Gotenarbeit, und „mächtig in ihr altes Bett schäumten die Busentowogen“.

Derartige Grundrißzeichnungen haben den Charakter von geographischen Plänen und Karten, wie ja unter Umständen direkt geographische Karten zur Verdeutlichung der Situation verwendet werden können. Dann nämlich, wenn die Dichtung selbst zu ihrem Verständnis eine deutliche Vorstellung des geographisch räumlichen verlangt. Schillers „Tell“ wird ohne Zweifel deutlicher werden, wenn immer bewußt bleibt, wo die einzelnen Szenen sich abspielten. Das gilt auch vom „Wallenstein“, vom zweiten Teil des Nibelungenliedes, kurzum von allen Dichtungen, die die Szene und geographische Lage fortwährend wechseln und deren Inhalt nur recht verstanden werden kann, wenn diese geographische Situation klar erfaßt worden ist. Eine schnell hingeworfene Kartenfälsche wird sich in solchen Fällen als didaktisches Hilfsmittel trefflich verwerten lassen.

Balladen wie „Piddler Lüng“ von Eliencron (S. 135) oder „Des Braunschweigers Ende“ von Strauß und Tornen (S. 161) verlangen eine kartographische Erläuterung, wenn sie dem Inhalte nach in rechter Weise erfaßt werden sollen, und besser als eine Karte von Deutschland vermag eine einfache Faustfälsche, die das Wesentliche heraushebt, die geographischen Bedingungen zu schildern.

Im Gegensatz zu derartigen Projektionszeichnungen in die wagrechte Ebene können auch typische Aufrißzeichnungen zur Erläuterung gewisser Situationen dienen. Bürgers „Lied vom braven Mann“ z. B. setzt für das Verständnis der Gefahr, in der sich die Zöllnerfamilie befindet, voraus, daß sich der Schüler eine deutliche Vorstellung von der halb eingestürzten Brücke mit dem Zöllnerhause macht. Eine schematische Aufrißzeichnung läßt diese Situation leicht anschaulich werden: Ein wagrechter Querstrich mit mehreren Bogenlinien darunter kennzeichnet die Brücke, zwei schräge Linien links und rechts markieren die beiden Ufer. In der Mitte der Brücke sehen wir das Häuslein des Zöllners. Mit dem feuchten Schwamm wischen wir links und rechts zwischen Ufer und Zöllnhaus die Brücke weg, wie es das wilde Element in Wirklichkeit tat, und die gefährliche Situation ist jedem Schüler ohne weiteres klar.

Ähnlich könnte man bei einer Behandlung der Goetheschen Ballade „Johanna Sebus“ (vgl. 1. Teil der „Epiischen Dichtung“ S. 188) durch eine schematische Aufrißzeichnung Strom, Damm, Häuslein, Bühl und die alles verschlingende Flut mit einfachsten Mitteln zeichnerisch verdeutlichen.

Auch die örtliche Situation in der heroischen Ballade „Mis Randers“ von Otto Ernst (S. 146) oder in der humoristischen Ballade „Paddn Singal“ von Wilhelm Brandes (S. 243) könnte durch einfache Aufrißzeichnungen dem jugendlichen Verständnis leicht erschlossen werden.

Oder ich denke an Rückerts „Parabel“ (vgl. 2. Teil der „Epiischen Dichtung“ S. 105), worin eine eigenartige Situation — der im Brunnenhacht hängende Mensch mit dem Kamel über und dem Drachen unter sich, dem Beerenstrauch und den Mäusen in seiner Nähe — geschildert wird — wie könnte diese sonderbare Lebenslage, die doch unser aller Schicksal sein soll, in ihrer Räumlichkeit besser erklärt werden als durch eine schematische Skizze, die den Brunnen im Vertikaldurchschnitt kennzeichnet?

Nicht nur der Inhalt, auch die äußere Form des Gedichtes, die Aufeinanderfolge der Geschehnisse, die allmähliche oder plötzliche Steigerung, der Rhythmus u. ä. gestatten eine Verdeutlichung durch graphische Ausdrucksmittel.

Wenn ich z. B. wie im 2. Teil der „Epiischen Dichtung“ Grüns Ballade „Botenart“ (S. 45) oder Platens „Grab im Busento“ (S. 110) durch eine sichtbare Darstellung der Gliederung das Gedicht in seinem stilistischen Aufbau durchsichtiger werden lasse, so benütze ich durch die Verteilung der niedergeschriebenen Gliederungspunkte innerhalb der Wandtafelfläche zugleich ein zeichnerisches Ausdrucksmittel. Ähnliches finden wir im 2. Teil auf S. 39 (Vogl: „Das Erkennen“), auf S. 95 (Müller: „Der Mönch von Heisterbach“), im 3. Teil auf S. 167 (Münchhausen: „Bauernaufstand“) usw.

Oder wenn ich die 21 Strophen, aus denen sich Heines „Belfazar“ (vgl. 2. Teil

der „Epiſchen Dichtung“ S. 96) durch eine Gefühlskurve, die das Steigen und Fallen der ſeeliſchen Bewegung kennzeichnet (Abb. 1), ſo habe ich ein graphiſches Ausdrucksmittel für die Kennzeichnung ſeeliſchen Geſchehens benützt.

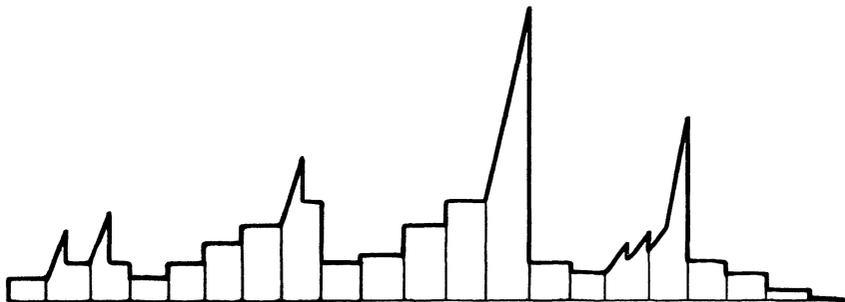


Abb. 1.

Ähnlich könnten auch die ſechs Strophen des Gedichts „Die Hunnen“ von Fr. Wilh. Weber (vgl. 2. Teil der „Epiſchen Dichtung“ S. 69) in ihrem verſchiedenen Rhythmus durch einfache Stufen- oder durch lebendigere Wellenlinien charakterisiert werden (Abb. 2). Dabei möchte ich bemerken, daß die Schüler den eigentlichen Sinn ſolcher

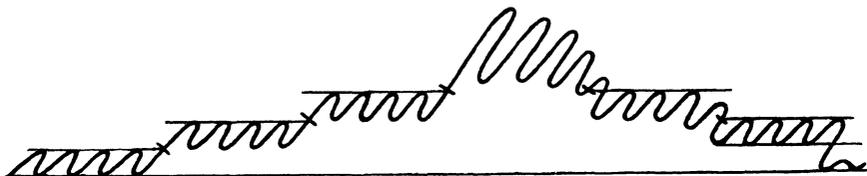


Abb. 2.

Kurven erſt dann in rechter Weiſe zu erfaffen pflegen, wenn dieſelben vor ihren Augen — womöglich in Verbindung mit dem hörbaren rhythmisch betonten Wort — entſtehen und nicht als fertige Schemata vorgeführt werden.

Daß auch die Architektur der Einzeilstrophe durch Zuhilfenahme architektonischer Ausdrucksmittel gekennzeichnet werden kann, habe ich bereits im 1. Teil der „Epiſchen Dichtung“ an verſchiedenen Beispielen (S. 150, 206, 223 und 273) zur Genüge veranſchaulicht. Selbſtverſtändlich können auch andere ſichtbare Darstellungsmittel für denſelben Zweck verwendet werden. Es muß nicht gerade ein architektoniſches Gebilde — eine Säule oder ein Tor oder etwas Ähnliches — ſein. So könnte z. B. die Strophenform des Hebbelschen Gedichts „Das Haus am Meer“ (vgl. 2. Teil der „Epiſchen Dichtung“ S. 56) auch durch eine einfache Wellenlinie gekennzeichnet werden, die den eigenartigen Rhythmus der fünf Verſeilen in ſeinem An- und Abklingen, in ſeinem gleichmäßigen Heben und Senken ſichtbar werden läßt, (Abb. 3). Oder ich erinnere an die Verwendung von einfachen Linien (oder)



Abb. 3

von Bogen und Klammern, von Kreuzchen und Winkeln, von Kreisen und Sternen, wie ſie bei graphiſcher Darstellung einer ganzen Reihe von Gedichten bereits vorgeführt wurden, z. B. bei Schillers „Kampf mit dem Drachen“ (1. Teil S. 222) und den „Kranichen des Jbnhus“ (1. Teil S. 230), bei Goethes Ballade „Der getreue Eckart“ (1. Teil S. 171),

und beim „Hochzeitslied“ (1. Teil S. 149), sowie bei der „Legende vom Hufeisen“ (1. Teil S. 171), bei der „Jagd des Moguls“ von Strachwitz (1. Teil S. 274), bei Lenaus „Postillon“ (1. Teil S. 235), bei Dahns „Königsbrunn von Dunjadal“ (1. Teil S. 279), bei Herders „Edward“ (2. Teil S. 27), bei Mörikes „Schön Rothtraut“ (2. Teil S. 35), für „Das grüne Tier und der Naturkenner“ von Kopisch (2. Teil S. 87), „Die Feme“ von Lingg (2. Teil S. 124) u. a. Es ist an und für sich gleichgültig, ob ich diese oder jene graphische Form benütze, und es erscheint mir keineswegs moderner, wenn statt der früher üblichen — und \cup jetzt \times und χ gewählt werden; denn sachlich bezeichnen beide Formen das gleiche: die stark und die schwach betonte Silbe. Die liegenden Kreuzchen haben allenfalls den Vorteil, daß sie gestatten, den verstärkten Akzent durch Verdoppelung oder Verstärkung des Strichs auszudrücken ($\chi \chi \chi$) — übersichtlicher und klarer wird die graphische Darstellung deshalb nicht im Vergleich zu den nur scheinbar überlebten — und \cup .

Glaubt ein das Gedicht vermittelnder Lehrer durch Anwendung anderer, nicht bräuchlicher Formen mehr sagen zu können als durch Gebrauch der überkommenen Zeichen, so hat er selbstverständlich das Recht dazu.

Im 1. Teil der „Epiischen Dichtung“ habe ich S. 84 versucht, die rhythmische Reihe „Weit glänzt es über die Lande bis an das blaue Meer!“ durch eine graphische Darstellung, die nicht nur den Rhythmus kennzeichnet, sondern gleichzeitig vom Inhalt, vom Gedanklichen der Zeile beeinflusst wird, zu veranschaulichen. Ich halte — wie ich aus vielfacher Erfahrung weiß — gerade diese Form für besonders wirkungsvoll bei unserer sinnensfreudigen Jugend.

Die Verszeile „Wälze sie, Busentowelle, wälze sie von Meer zu Meere“ aus Platens „Grab im Busento“ (vgl. 2. Teil S. 111) könnte durch wirkliche Wellenlinien in ihrer rhythmischen Bewegung sicherlich erlebbarer gestaltet werden als durch schematische Striche oder Kreuze (Abb. 4). Oder eine Zeile wie „Boot oben, Boot unten,



Abb. 4.

ein Höllentanz! Nun muß es zerschmettern! . . . Nein: es blieb ganz!“ in der heroischen Ballade „Als Randers“ von Otto Ernst (S. 146) wird in ihrer Rhythmik wie in ihrem gedanklichen Inhalt sicherlich gefühlswärmer erfaßt, wenn auch die graphische Darstellung über die rein schematische hinausgreift und Ausdrucksmittel wählt, die gleichzeitig eine Art Situationschilderung geben oder vorbereiten (Abb. 5).



Abb. 5.

Damit ständen wir an der Grenze der wissenschaftlichen und künstlerischen Illustrierung des Gedichts, seiner Form und seines Inhalts.

All die angeführten Beispiele in denen der Lehrer zeichnerisch gestaltet, suchen zu erklären, zu verdeutlichen, haben also begrifflichen, rationalen Charakter. In all den gekennzeichneten Fällen handelt es sich um wissenschaftliche Zeichnungen, wenn man es so nennen will, nicht um Bilder mit künstlerischen Qualitäten. Derartige Zeichnungen sind natürlich außerstande, künstlerische Werte zu vermitteln; sie verdeutlichen nur die logische Seite der Dichtung, sowohl nach der materialen wie nach der formalen Seite.

Wir sahen: auch das fertige Kunstwerk vermag Begriffliches der Dichtung zu

klären; doch gleichzeitig vermochte es auch ein inneres Fühlen und Schauen zu vermitteln. Es fragt sich nun, ob auch der Lehrer durch seine bildlichen Darstellungen diese mehr intuitiv gerichtete Art des dichterischen Genießens wirkungsvoll unterstützen kann oder unterstützen soll.

Ist der Lehrer ein künstlerisch begabter und geschulter Zeichner oder Maler, so ist er natürlich auch imstande, Darstellungen von künstlerischem Werte hervorzubringen. Er kann diese seine Schöpfungen dann methodisch in demselben Sinne verwerten wie fertige Kunstwerke, sofern der Stimmungscharakter seiner Bilder irgendeinem Gedichte, das er zu behandeln gedenkt, entspricht.

Für unsere Frage aber handelt es sich nicht um Bilder, die der Lehrer zu Hause oder während der Ferienzeit auf dem Lande oder in einer Künstlerkolonie in tag- und wochenlanger Arbeit hervorgebracht hat, sondern um bildliche Darstellungen vor den Augen der Schüler. Zeichnungen auf Karton, auf Meterpapier oder, was das natürlichste ist, an der schwarzen Wandtafel. Hier kann es sich freilich nur um Skizzen handeln. Daß aber auch eine Skizze fühlendes Schauen und schauendes Fühlen zu vermitteln vermag, das beweisen die Handzeichnungen unserer Meister. Ich erinnere an Lionardos, an Dürers flüchtige Entwürfe. An Dürer Federzeichnung „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ im Besitz des Königl. Kupferstichkabinetts zu Berlin. Jaro Springer, der diese flüchtige Skizze mit 19 anderen Federzeichnungen altdeutscher Meister vor einigen Jahren herausgab — Verlag von Fischer & Franke, Berlin — bemerkt in dem Begleittext folgendes: „Die Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten vom Jahre 1511 (Tafel VII) ist eins der erlesensten Stücke unter den Zeichnungen Dürers in der Berliner Sammlung. Das ist sie wenigstens für den, der Abkürzung und Andeutung in der Zeichnung zu schätzen weiß, ohne daß durch das Zurückbehaltene die Wirkung vermindert wird. Die Landschaft ist noch einfacher geworden, mit weicher Linie sind die Höhen rasch gezogen, auf die man vom Ruheplatz der Madonna unter dem großen Baum blickt. Der Nährvater Joseph, der das Reisegepäck trägt, ist mit den flüchtigsten Strichen nur angedeutet. Selten hat Dürer mit so wenigem so viel und so gute Stimmung gegeben.“

Man wird von keinem Lehrer verlangen können, daß er die Kunst des Skizzierens gleich einem Dürer beherrschen müsse. Auch eine niedere Stufe künstlerischen Ausdrucksvermögens gestattet die Wiedergabe irgendeiner Stimmung. Daß auch die Wandtafelzeichnung des Lehrers unter Umständen Stimmung zu geben vermag, habe ich an anderer Stelle durch zahlreiche Beispiele nachzuweisen versucht.¹⁾

Es ist also zweifellos möglich, daß auch der Lehrer durch primitive Mittel zeichnerischer und malerischer Art Stimmung gestalten kann. Es ist infolgedessen auch erlaubt, ja unter Umständen geboten, die bildlichen Darstellungen des Lehrers als didaktische Hilfsmittel zu verwenden. Nicht nur für das Erfassen des logischen, sondern auch zum Erfassen des gefühlsmäßigen Gehaltes der Dichtung. Der Lehrer darf, ja soll, um auch jene alogische Seite der Dichtung erfassen zu helfen, zur Kreide oder zum Stifte greifen — sofern er es vermag. Sofern er die künstlerischen Ausdrucksmittel, die Technik der zeichnerischen oder der malerischen Behandlung, beherrscht. Ist dies jedoch nicht der Fall, verstößt der Lehrer bei jedem Versuch einer bildmäßigen Gestaltung gegen die einfachsten Gesetze der Perspektive, hat er keine Ahnung von den Darstellungsmöglichkeiten der Landschaft, des Baumschlags, stehen seine Figuren auf der Stufe des primitiven Schemas, so lasse er die Hand davon, ein dichterisches Fühlen und Schauen durch seine zeichnerische Ohnmacht unterstützen zu wollen. Er unterstützt dann nicht, er zerstört nur; er reißt durch seine mangelhafte und unbeholfene Handreichung nieder, was die Dichtung selbst in der Phantasie des Kindes bereits ungleich besser und vollkommener aufgerichtet hat.

¹⁾ E. Weber, Technik des Tafelzeichnens (Verlag von B. G. Teubner, Leipzig). Vergleiche u. a. Tafel 17: Kasernhoffstimmung (Humor), Tafel 21: Am Waldrand (Abend), Tafel 22: Am See (Nachtstimmung), Tafel 23: Walddorf (Winterstimmung), Tafel 35: Frühlings- und Sommerstimmung usw. Desgl. E. Weber, Die Tafelzeichnung im Unterricht (Jul. Bell, Langensalza). Vergleiche u. a. Abb. 18: Auf dem Eise (Winterstimmung), Abb. 46: Vogel am Fenster, Abb. 48: Birken am Ufer!

Es fehlt in neuester Zeit nicht an Versuchen, die Stimmung der Dichtung durch zeichnerische Darstellung vermitteln zu helfen. Es gibt sogar Pädagogen, die es direkt begrüßen, wenn der Lehrer in zeichnerischer Hinsicht recht dilettantisch und unbeholfen gestaltet. Sie glauben, der Lehrer würde durch sein Nichtkönnen, durch seine kindliche Unbeholfenheit, die Schüler um so mehr anregen, es besser zu machen wie er. Das Meisterbeispiel würde zu sehr den Mut zur Nachahmung rauben. Das Grundprinzip der sogenannten „Arbeitschule“, die Selbsttätigkeit des Kindes in Schwingung zu setzen, würde durch die schlechte Lehrerzeichnung besser gewahrt werden als durch die vollkommene Leistung des Pädagogen.

Ich halte diese Anschauung für falsch. Wer die Kinder einführen will in jene Welt des dichterischen Genusses, die intuitives Schauen und stimmungsvolles Einfühlen erfordert, der darf nicht zu Mitteln greifen, die jedes phantasie- und gefühlsmäßigen Charakters bar sind, sondern begriffsmäßig gestalten wie die schematischen Darstellungsweisen. So wenig die logische Worterklärung vermag, den phantasie- und gefühlsmäßigen Gehalt der Dichtung tiefer erleben zu lassen, so wenig vermag es die begriffliche, die wissenschaftliche Darstellungsweise des zeichnerischen Schemas. Auch ihre Veranschaulichung bedeutet, sofern sie anderes verdeutlichen will als Begriffliches, ein „Zerklären“, kein Erklären. Es ist der gleiche Fehler, wie ihn jene extremen Analytiker mit ihrer zu weit gehenden Zergliederung und Logisierung des spezifisch Poetischen begingen.

Wer das Gefühls- und Phantasiemäßige der Dichtung durch bildliche Darstellungen vermitteln will, der muß die künstlerischen Darstellungsmittel zum mindesten elementar beherrschen. Er muß die Kraft der Gestaltung haben, genau so wie der Lehrer, der den gefühlsmäßigen Gehalt der Dichtung vorerleben soll. Auch in dieser Hinsicht gelten Volkelts Worte: „Für das künstlerische Unterweisen ist die künstlerische Persönlichkeit des Lehrers das Entscheidende.“ Auch diese Lebensäußerung des Lehrers, auch dieses Gestalten mit zeichnerischen und malerischen Darstellungsmitteln, muß ein künstlerisches „Vorerleben“ sein, wenn es künstlerische — poetische — Wirkungen auslösen soll. Man muß aus der Zeichnung des Lehrers, aus seiner Wandtafelstizze, lesen können, daß er Ähnliches geschaut, Verwandtes gefühlt hat wie der Dichter. Wem dies nicht gegeben ist oder wem die nötige Schulung fehlt, der begnüge sich mit dem wissenschaftlichen Schema für die begriffliche Erklärung, sonst vergreift er sich in den Mitteln und wählt die logisierende Analyse, statt der allein wirksamen künstlerischen Synthese. Dabei versündigt er sich gegen die Psychologie des Stoffes und stempelt eine Arbeitstechnik, eine didaktische Methode, die an anderer Stelle volle Berechtigung haben kann, zur pädagogischen Unnatur.

Mit dieser Kritik neuester Bestrebungen auf dem Gebiete der Gedächtsbehandlung möchte ich meine Ausführungen schließen. Mögen sie mit dazu beitragen, jenes „schön vereinte Streben“ immer mehr herbeizuführen, aus dem sich nach des Dichters Worten „wirkend erst das wahre Leben“ erheben soll. Möchten sie aber auch verhindern helfen, daß eine Verwechslung der naturgemäßen didaktischen Mittel von dem eigentlichen Ziele, dem wir zustreben, uns ablenken und irreführen könnte.

Sachregister.

- Abenteuer** 89
Abchnitte 53, 54
Absonderliches 79
Ästhetikpoesie 132
Ästhetik 191, 254
Akademismus 112
Akte 118
Altgermanisches 70, 180
Anklänge 120
Anknüpfungstoff 138
Anmutiges 130
Apperzeptionshilfen 159
Arbeitschule 222, 262
Architektur der Stoffe 259
Artistenpoesie 132
Attributsätze 71
Aufrißzeichnung 258
Auftakt 49, 59, 69, 76
Ausdruck 27, 49, 50, 69, 89, 129
Ausdruckskunst 131
Ausdrucksmittel 256
Ausgang 92
Autobiographie 157
- Balladencharakter** 5, 25
Balladendichtung 3
Balladenstil 40, 150
Balladentertonung 105
Beschreibung 57
Beziehungen 214
Bild 107, 111, 170, 231
Bilddetrachtung 257
Bildende Kunst 130, 254
Bilder 9, 98, 99, 100, 149, 165, 235, 255
Bildliche Darstellung 255
Bitterkeit 221
Bolschewismus 132
Brandenburger 72
Bugenscheibenlyrik 248
- Charakter** 71
Charakteristisches 130
Charakterzeichnung 10, 150
- Darbietung** 214
Deutschstunde 174
Dichterart 45
Dichterische Aufeinanderfolge 44
- Dichterische Schönheit** 173
Didaktik 106
Dionysisches 188
Doppelrefrain 87
Dynamisches Prinzip 132
- Eigenart** 197
Eindruck 129
Eindruckskunst 131
Einfachheit 130
Einfühlen 262
Einleben 86
Einleitung 157
Einseitigkeit 131
Einstimmung 26, 44, 159, 181, 188, 236
Eintagswert 207
Einübung 92
Ekstase 210
Elliptische Sätze 201
Entstehung 21, 196
Entwicklung 1, 120
Epigonen 129
Epif 57, 68, 106, 182, 184, 227
Episches Geschehen 41
Epische Kunstdichtung 16
Erfahrung 211
Erdrgeruch 143
Erhabenes 130
Erlebnis 73, 202, 203, 208, 214
Ethisches 120, 146, 240
Expressionismus 132, 133, 161, 175, 205, 206, 210, 232
- Fabel** 17, 106
Falsche Reime 69
Farben 76
Faufskizze 12, 67, 200
Form 35, 40, 49, 59, 68, 80, 83, 124, 149, 157, 167, 173, 176, 177, 184, 215, 225, 228, 235, 246, 258
Formalismus 112
Formenfülle 105
Formenschönheit 105
Franken 105
Freiheit 197, 230
Freiheitsdichter 28, 29
Freiheitskriege 197
- Friesen** 55
Fühlen 255
Fülle 131
- Galgenhumor** 127
Gegensätze 72, 75, 112, 189, 195, 214, 226, 238
Gegenspieler 162
Gehalt 197
Genießen 244, 262
Geographischer Hintergrund 138
Germanisches 104, 131
Geschichtsunterricht 161, 178, 181, 187
Gefinnung 132
Gleichklang 187
Gleichmäßigkeit 231
Gliederung 13, 26, 39, 45, 53, 54, 58, 86, 95, 110, 118, 148, 167, 180, 214, 217, 236, 245, 249
Graphische Ausdrucksmittel 258, 259
Grundrißzeichnung 258
Gruppierung 29
- Häufungen** 71
Hannoveraner 65
Harmonisierung 231
Heidnisches 179
Heimat 102
Heimatkunst 2, 112
Helden 55, 79, 87, 157, 201
Heldengedicht 157
Heldentum 134
Heldin 154
Heroendichtung 150
Heroische Balladen 134
Heroische Landschaft 57
Heroische Lüge 159
Historischer Hintergrund 46, 52, 73, 103, 115, 116, 121, 122, 123, 125, 126, 138, 152, 162, 191, 199, 203, 207, 244
Historischer Inhalt 70
Historische Schilderung 137
Historisches Verständnis 187
Historisches Volkslied 11
Höhepunkt 59, 100, 118, 126

Humor 78, 90, 243
Humoristische Balladen 243, 248

Idealismus 68
Illustration 23, 260
Impressionismus 130, 131, 193
Individualität 131
Individuelles 188
Individueller Charakter 59
Interpunktion 206
Intuition 197, 262
Ironie 154
Italomanie 112

Jamben 189

Katastrophe 119
Kinderdichter 80, 243
Kinderpsychologie 158
Kindertümlicher Charakter 83, 243
Klammern 59, 168
Klassiker 16, 23, 129, 135
Kittelverse 89
Konfessionelles 114
Kontrast 61, 112, 148, 229, 233, 245
Kosmisches 93, 132, 173
Kosmisches Bild 232
Kriegsballade 11
Kriegsgedicht 202
Kritik 262
Künstlerisches 16, 55, 71
Künstlerische Erklärung 68
Künstlerpersönlichkeit 131
Kürze 100, 165, 181
Kulturhistorisches 186
Kulturhistorischer Hintergrund 187
Kunst 112, 127
Kunstgedichte 191

Lebensanschauung 129
Legendenbehandlung 93, 98
Lehrerpersönlichkeit 262
Liebesgedicht 32, 184
Lied 15
Liedmäßiges 218
Lösung 118, 165
Logik 130, 221, 262
Lyrik 57, 152, 157, 173
Lyrischer Einschlag 16, 33

Märchenstoff 93
Material 133
Meisterballade 102
Melodie 11, 120, 231
Menschheitliches 173
Methode 262
Militarismus 203
Monolog 184, 185, 227, 229

Moral 10, 91, 108, 121, 149, 160, 220, 225, 240
Mündener 112
Musik 173
Musische Kunst 254
Mythik 64

Nachahmer 66
Nationalismus 208
Naturalismus 129, 131
Naturhaftes 46
Naturshilderung 149
Nebenwert der Worte 112
Neuromantiker 112

Onomatopoeief 206
Österreich 35
Originale 194
Östliches 182

Parabel 106
Partei 132
Pathos 132
Pazifismus 209, 210
Phantasiemäßiges 262
Photographie 194
Poetische Erzählung 157
Poetisches 106, 107
Politisch-historische Balladen 160, 178, 181
Pommern 80
Prägnanz 130
Preußen 80
Prinzipienreiter 132
Probleme 93, 94
Proletarierdichter 223
Prometheusstimmung 226
Protestantisches 114
Psychologische Ballade 184, 187, 232, 235
Psychologischer Charakter der Dichtung 242
Psychologisches 186, 240

Quellen 116, 131

Realismus 64, 129, 131, 135
Refrain 143, 144, 218, 231
Reim 10, 15, 20, 35, 60, 184, 201, 231
Reimgesetz 88
Reimtechnik 252
Reinheit 231
Relativitätstheorie 96
Religion 60
Resignation 64
Revolution 129, 188, 223, 226, 228
Revolutionsstimmung 229
Rheinländer 92
Rhythmenbild 177
Rhythmus 15, 27, 28, 31, 35, 39, 49, 59, 63, 70, 76, 77, 98,

99, 100, 101, 104, 105, 111, 124, 144, 145, 151, 155, 173, 177, 181, 184, 202, 204, 215, 218, 221, 225, 235, 239, 242, 246, 249, 258

Romantiker 16, 28, 84, 96, 129, 130, 135, 247
Romanze 35

Sachsen 88
Sagenstoff 93
Saggebilde 49
Schaufen 255
Schauplatz 118
Schema 45, 49, 87, 167
Shilderung 175
Schlesier 84
Schönheit 49, 229, 230
Schwaben 29
Schwan 85, 89
Schweizer 45
Selbstbekenntnis 108
Situation 79, 256
Skizzieren 261
Soziale Balladen 212, 216, 224
Soziales Gedicht 128
Spannung 76
Spurgestalten 70
Staatsbürgerliche Erziehung 222
Stichworte 217
Stilarten 212
Stimmung 36, 57, 86, 124, 127, 147, 256, 262
Stimmungsträger 187
Stoffliches 66, 147
Strophe 26, 27, 35, 45, 50, 70, 80, 111, 124, 127, 144, 151, 154, 173, 180, 218, 231, 249
Symbolik 107
Symbolismus 131
Synthese 133
System der Künste 254

Tafelstizze 107, 110, 257, 259, 260, 262
Technik 55, 69, 77, 89, 130, 144, 218, 261
Technik des Tafelzeichnens 261
Tendenz 212
Text 13
Thüringer 88
Tragik 56, 126, 154
Trochäen 189
Trypisches 25, 101, 132, 193, 205, 239

Übermenschliches 132
Uffiges 252

- Ungewohnte Wort- und
Sachformen 242
Unnatur 262
Unregelmäßigkeit 226
Untermenschliches 132
Unterrichtsgänge 81
Ursprünglichkeit 131
- Vergleichung 221
Verständnis 162, 217, 255
Verszeilen 59, 60, 68, 124,
240, 260
Vertonung 105, 231
Virtuosität 41
- Difton 98, 210
Dölkisches 173
Volksballade 5
Volksdichtung 2, 5
Volkslied 10, 139, 233
Volkslagen 10
Volksseele 172
Volksstämme 29
Vollmensch 132
Vortrag 39, 50, 53, 82, 92,
101, 107, 127, 206, 245
- Wandtafelstizze 78, 82, 107,
110, 244, 257, 259, 260, 262
- Wechsel 204
Weltanschauung 129
Weltanschauungspoetik 131
Weltkriegsballaden 197, 212
Weltkriegslied 197, 198
Westfalen 64
Willkürliches 202
Wirkung 130
Wörterbuch 258
Wucht 165
- Zeichnerische Darstellung 71
Zeitliche Aufeinanderfolge 44

Namenregister.

Der Sperr- und Fettdruck deuten auf eingehendere Behandlung hin.

- Achenbach 57
Alegis 72, 84
Allmers 55
Arent 129
Arnöt 28, 29, 197, 201
Arnim 28
Avenarius:
„Theodor“ 155—160,
232
- Bährdt 57
Baumbach 3, 37
— „Das lange Band“
88—92, 243
Bartels 29, 41, 49, 112, 197
Bauernfeld 36
Beckstein 88
Beck 36
Becker 92
Benzmann 5, 11, 13, 25, 80,
92, 212
Besser 88
Bewer 197
Beuhl 178
Bierbaum 130
Bleibtreu 129
Blomberg 72
Bodenstedt 64, 112
Bodmer 1
Böcklin 57, 257
Boehm 92
— „Der Kaiser von Byzanz“ 182—184, 185, 186
Börne 243
Böttger 88
Brandes 65
— „Paddu Singal“ 243
—247, 258
Braunfels 92
Breitinger 1
Brentano 28, 96
Bürger 1, 23, 41, 123, 134,
182, 232, 258
- Bulde 80, 181
— „Künstler“ 189—197
- Candidus 92, 126
Chamisso 72, 231, 243
Christen 36, 212
— „Ein Balg“ 218—221
Christus 106
Cissarz 57
Claudius 3, 16, 134, 181
— „Die Geschichte von
Goliath und David, in
Reime bracht,“ 20—23,
243, 244
Colshorn 72
Conrad 105, 129, 256
Conradi 129
Cornelius 256
Corrinth:
„Der Schrei“ 210—212,
232
- Dahn 3, 70, 112, 113, 260
Dehmel 72, 131, 161, 175,
212
— „Anno Domini 1812“
169—174
— „Der Arbeitsmann“
229—231
Droste-Hülshoff 3, 64, 161
Dürer 94, 194, 197, 256, 261
Dynd 191
- Ebert 36, 123
Eichendorff 28, 36, 84, 112,
233, 256
Eichrodt 92
Erd-Böhme 17
Ernst O. 56, 135
— „Mis Randers“ 146
—151, 258, 260
Ewers 92
— „Drei Grafen Spee“
199—202
- Falk 132
Falte 40, 56, 135, 232
— „Die Schmitterin“
151—155
— „Der törichte Jäger“
235—240
Fallerleben 64, 80
Fechner 254
Fichte 240
Fint 88
Fintz 233
Fischer 30
Fitzger 55
Fler 88
— „Patrouille“ 202—
205
Fontane 3, 41, 72, 134, 161
— „Senslich und der
Bürgermeister von
Oßlau“ 72—77
Fouqué 28
Frankl 36
Freiligraath 64, 255
— „Prinz Eugen, der
edle Ritter,“ 14—15, 257
— „Nebo“ 65—69, 71, 181
Frenssen 150
Friedrich 237
Fröhlich 46
- Gaudy 72
Geibel 3, 37, 112, 233, 256
Geißel 257
Gellert 3, 16
— „Der Zeisig“ 16—20
George 132
Georgi 256
Gerof 30
Giesebrecht 147
Glaßbrenner 72
Gleim 16
Goethe 1, 2, 3, 23, 25, 36, 93,
134, 149, 173, 181, 232, 233,
257, 258, 259

Görres 92
 Greif 112, 256
 Grillparzer 36
 Grosse 88, 112
 Groth 55, 80
 Grün 3, 36, 41
 — „Botenart“ **40—45**,
 258
 Grünwald 197
 Gruppe 80
 Güll 80, 105, 243
 Gänderode 28

 Hagedorn 16
 Halm 36, 39
 Hals 191
 Hamerling 36
 Handel-Mazzetti 89
 Hart 129
 Hartleben 130
 Hartmann 36
 Hebbel 3, 55, 64, 137
 — „Das Haus am Meer“
56—60, 232, 259
 Hebel 91
 Heine 2, 3, 92
 — „Belfazar“ **96—101**,
 101, 181, 258
 — „Die Grenadiere“
101—105, 172, 173, 175
 Hendell 65, 130, 212
 — „Das Lied des Stein-
 klopfers“ **226—229**
 Herder 1, 3, 23, 96, 232
 — „Edward“ **24—28**,
 260
 Herz 112
 Herwegh 202
 Hefekiel 88
 Hen 36, 256
 Henke 3, 72, 112
 — „Der Schenk von Er-
 bach“ **113—121**, 181
 Hoch 57
 Höltz 16
 Holbein 233, 256
 Holz 80, 129
 Hopfen 112, 113
 Huch 91

 Jensen 55, 112
 Immermann 64, 88
 Jordanes 109

 Kant 240
 Kaufmann 92
 Keller 3, 45, 52
 — „Schlafwandel“ **46—**
50, 181, 232, 257
 Kerner 29, 30
 — „Das treue Roß“ **30**
 — **32**

Kernstod 36, 89
 — „Der weise Abt“ **247**
 — **249**
 Kestler 115, 116
 Kintel 92
 Kipling 70
 Klinger 1
 Klopstod 16
 Körner 28, 29, 257
 Kopisch 84
 — „Das grüne Tier und
 der Naturkenner“ **85**
 — **88**, 243, 260
 Kugelgen 175

 Langbehn 193
 Lauffer 256
 Lavater 16
 Leibl 194
 Leitner 36
 Lenau 36, 232, 260
 Lenbach 194, 255
 Lenz 1, 16
 Lepel 64
 Lersch 36
 — „Brüder“ **207—210**
 Lessing 3, 17
 Lichtwart 194, 257
 Lichtwer 16
 Liebermann 130
 Lienhard 92, 126
 Liliencron 29, 56, 118, 130,
 134, 152, 168, 197, 203,
 243
 — „Pidder Lüng“ **135—**
146, 258
 — „Ballade in U-Dur“
250—253
 Lingg 112, 113, 256
 — „Die Feme“ **121—124**,
 181, 260
 Löwe 25
 Löwen 16
 Loewenberg 135
 Ludwig, O., 88
 Luther 17

 Madan 129
 Mahn 256
 Matthijson 16
 Meinhold 80
 Meißner 36
 Menzel 194, 255
 Meyer 3, 41, 45, 134, 256
 — „Die Süße im Feuer“
50—55
 Millet 256
 Minding 75
 Neumann 254
 Mörike 2, 3, 29, 30, 36,
 170, 232
 — „Schön Roßtraut“
32—35, 185, 260

Moltke 14
 Moses 88
 Moses 66
 Müller, Wilh. 37, 88
 Müller, Wolfgang: „Der
 Mönch von Heisterbach“
93—96, 258
 Münchhausen 28, 40, 41, 65,
 114, 118, 128, 134, 161,
 251
 — „Bauernaufstand“
165—169, 212, 258
 — „Wir“ **168**
 — „Die Trommel des
 Zisfa“ 168
 — „Pferd und Frau“
184—187
 Murillo 197

 Nießche 25, 130, 131, 232,
 257
 Novalis 28

 Oer 64
 Otto 92

 Peper 29
 Peterfen 57
 Pfau 30
 Pfizer 30
 Pinthus 205
 Platen 3, 77, 105
 — „Das Grab im Bu-
 sento“ **108—112**, 161,
 257, 260
 Preller 256
 Prokopius 109
 Pruz 80

 Reber 105, 112, 113, 166
 — „Der arme Kunrad“
125—128, 188, 212
 Reinid 37, 243
 — „Vom schlafenden
 Apfel“ **80—84**
 Rembrandt 23, 194
 Rethel 233, 235, 256
 Reuter 80
 Richter 36, 175, 256
 Rodenberg 92
 Roderich 40
 Rosen 170
 Rubens 194
 Rückert 29, 80, 81, 102, 232,
 243
 — „Parabel“ **105—108**,
 258

 Saar 36, 212
 — „Arbeitergruß“ **222**
 — **226**
 Sallet 84
 Schad 112

Schad 105
 Schanz 88
 Schaefer 84
 Scheffel 37, 70, 92
 Schenk 92
 Schenkendorf 28
 Scherenberg 80
 Schiller 1, 3, 4, 23, 41, 114,
 134, 138, 181, 193, 240,
 256, 258, 259
 Schilling 257
 Schlaf 129
 Schlegel 28
 Schnetzler 92
 Schnorr von Carolsfeld 256
 Schönau-Carolath 84
 — „Sommerfest“ **232—**
235
 Schubart 16
 Schüler 72, 161
 — „Napoleons Rückzug
 aus Rußland“ **174—177**
 Schulze 6
 Schwab 29, 30, 52
 Schwind 36, 256
 Seidel 3, 72, 88
 — „Die Träume“ **77—**
80, 243
 Seidl 36, 41, 52, 114
 Seume 54
 Simrod 92
 Slevozt 256
 Speckter 256
 Spitteler 46, 93, 232
 — „Das Herz“ **240—242**
 Springer 241
 Stieler 37, 112, 126
 Stöber 92

Stöwer 57
 Stolberg 16
 Storm 3, 55, 56, 77
 — „Eine Frühlings-
 nacht“ **60—64, 232**
 Strachwitz 3, 28, 84, 85,
 134, 180, 260
 Stramm: „Patrouille“
205—207
 Strauß und Cornen: „Des
 Braunschweigers
 Ende“ **161—165, 258**
 Streckfuß 88
 Sturm 88
 Sylva 40
 Sylvius 123
 Thode 131
 Thoma, H. 194
 Thoma, L.: „Landwehr-
 manns Abschied“ **238**
 — **239**
 Tief 28
 Tielo 80
 Uhde 130
 Uhlant 2, 3, 29, 30, 31, 32,
 36, 37, 41, 52, 116
 Verlain 257
 Vierordt 92
 — „Die Handwerks-
 burschen“ **212—215, 216**
 Vischer 30, 36, 254
 Vogl 3, 8
 — „Das Erkennen“ **36**
 — **40, 258**
 Volkelt 262

Volfmann 256
 Volksmund 75, 181, 233
 — „Die Mordeltern“
5—11
 — „Prinz Eugen, der
 edle Ritter“ **11—16, 160,**
181, 196
 Voß 16, 36, 41
 Wackernagel 72
 Weber, E. 261
 — „Bismarcks Einzug in
 Walkalla“ **177—181**
 — „Deutscher Spiel-
 mann: Arbeiter“ **222**
 — **223**
 Weber, S. W. 64
 — „Die Hunnen“ **69—**
72, 126, 259
 Wewel 28
 Wiedemann 6
 Wieland 256
 Wiener 36, 128, 168, 181
 — „Lied des Hörigen“
187—189, 212
 Wildenbruch 72, 212
 — „Großmutter Holz-
 sammlerin“ **216—218**
 Wille 130
 Wolff 64, 149
 Württemberg 30
 Wundt 240, 254, 256
 Zedlitz 36
 Ziel 80
 Zimmermann 30
 Zofimus 109

Die angegebenen Preise

sind Grundpreise, die gegenwärtig (November 1922), den jetzigen Herstellungs- u. allgemeinen Unkosten entsprechend, mit der Teuerungsziffer 100 (für Schulbücher, mit * bezeichnet, mit 70) zu vervielfältigten sind.

Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtl. Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. E. Ermatinger. I. Bd. Von Herder bis zum Ausgang der Romantik. Geh. M. 8.—, geb. M. 14.—. II. Bd. Vom Ausgang der Romantik bis zur Gegenwart. Geh. M. 7.—, geb. M. 10.—

„Wo man's packt, da ist's interessant. E. fesselt durch Treffsicherheit des Urteils, durch einen prächtig angemessenen Stil, durch selbständiges Verarbeiten der Forschung. Aber das Entscheidende liegt in der Gesamtaufassung, die sich bewußt von positivistischer Geschichtsschreibungsmanier fernhält und das Symbolische der Einzelpersönlichkeit betont.“ (Sächs. Staatszeitung.)

Die deutschen Lyriker von Luther bis Nietzsche. Von Prof. Dr. Ph. Witkop. 2. Aufl. I. Band: Von Luther bis Hölderlin. Geh. M. 5.—, geb. M. 7.—. II. Band: Von Novalis bis Nietzsche. Geh. 6.—, geb. 8.—. Beide Bände zusammen gebunden M. 14.—

„... W. schreibt für denkende, ringende Menschen, die die Probleme ihres eigenen Lebens an denen groß. Persönlichkeiten zu messen u. zu läutern imstande u. gewillt sind.“ (Karlsruher Tagebl.)

Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Von Dr. E. Hirt. [U. d. Pr. 22.]

Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Von Prof. Dr. E. Ermatinger. Geh. M. 8.—, geb. M. 11.—. In Halbleder mit Goldoberschnitt M. 14.—

Ausgehend von einer Betrachtung über das Ich und die Welt, entwickelt Verfasser den Unterschied zwischen Gedanken- und Stofferlebnis, zwischen Idee und Motiv und zeigt diese Gedanken angewendet auf Lyrik, Epik und Drama. Als Synthese von beiden erscheint das Formerlebnis: die innere Form des Dichtwerkes wird betrachtet, wie die äußere Form durch das Erlebnis nach außen wirken soll. So ergibt sich die Begriffsbestimmung des lyrischen, epischen, dramatischen Stiles. Das Buch enthält eine Fülle neuer Einsichten über den künstlerischen Prozeß und das Dichtwerk.

Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin. V. Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. W. Dilthey. 8. Aufl. Mit Titelbild. Geh. M. 10.—, geb. M. 14.—.

„Den Aufsätzen Diltheys gebührt ein ganz einziger Platz in allem, was jemals über Dichtung und Dichter geschrieben ist. Aus den tiefsten Blicken in die Psyche der Dichter, dem klaren Verständnis für die historischen Bestimmungen, in denen sie leben, kommt Dilthey zu einer Würdigung poetischen Schaffens, die jenseits aller Kritik und Literaturhistorie eine selbständig-freie Stellung einnimmt. Dies Buch muß wie eine Befreiungstat wirken.“ (Die Hilfe.)

Wörterbuch zur deutschen Literatur. Von Studienrat Dr. H. Röhl (Teubners kl. Fachwörterbücher. Bd. 14.) Geb. M. 4.—

Gibt in etwa 2000 Stichworten eine allgemeinverständliche Erklärung aller Fachausdrücke und Personennamen nicht nur rein literaturgeschichtlicher Bedeutung, sondern auch aus den Gebieten der Poetik, Metrik, Stilistik, des Theater- und Buchwesens und aus der Sprachlehre. Fremdsprachliche Ausdrücke sind wortableitend erklärt.

Meister des Stils über Sprach- und Stillehre. Beiträge zeitgenössischer Dichter und Schriftsteller zur Erneuerung des Aufsatzunterrichts. Herausgegeben von Stud.-Rat W. Schneider. Kart. M. 3.60

Der Sammelband enthält u. a. Beiträge von Herm. Bahr, R. H. Bartsch, P. Ernst, H. Eulenberg, O. Flake, G. Freussen, C. A. v. Gleichen-Kußwurm, Friedr. Gundolf, Enrica v. Handel-Mazzetti, Ric. Huch, Rud. Huch, Bernh. Kellermann, Heinr. Mann, Thom. Mann, Fr. Mauthner, Walt. v. Molo, Jos. Ponten, Wilh. Schäfer, R. v. Schaukal, Wilh. Schmidtbonn, C. Sternheim, Cl. Viebig, J. Wassermann, Arn. Zweig, St. Zweig.

Schaffen und Schauen. I: Volk und Vaterland. 4. Aufl. Geb. M. 15.—. Auch in 2 Teilbänden: 1. Das Deutsche Reich. Land, Volk, Staat M. 9.—. 2. Das Wirtschaftsleben. Volkswirtschaft, Wirtschaftspolit. Im Beruf M. 8.—. II. Des Menschen Sein und Werden. 3. Aufl. Geb. M. 12.—. Auch in 2. Teilbänden: 1. Menschenleben. Leib und Seele. Lebensführung. M. 6.—. 2. Geistesleben. Kultur, Wissenschaften, Philosophie, Kunst, Religion. M. 8.—

„Ich habe lange kein Buch gelesen, das mit solcher Kraft und Zuversicht erfüllt, das so anspricht, sich mit allen Kräften für sein Vaterland einzusetzen. Das Buch ist wie ein Stahlbad, das stärker macht zum Kampfe gegen sich selber, das vom Ich-Standpunkt fortführt zum gemeinsamen des Volkes, zum Schaffen am Vaterland. Ein Führer ins Leben will es sein und wird es hoffentlich Unzähligen werden.“ (Werden und Wirken.)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin