



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kulturgeschichte der Neuzeit

d. Krisis d. europäischen Seele von d. schwarzen Pest bis zum 1. Weltkrieg

Romantik und Liberalismus, Imperialismus und Impressionismus

Friedell, Egon

München, [1950]

Die Literatur

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79667](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-79667)

steht als die Straußische. Der Haupteinwand gegen diese aber liegt darin, daß sie gänzlich domestiziert, problemlos, unrevolutionär ist, wiederum im Gegensatz zu Offenbach und Nestroy, obgleich dieser im finstersten Nachmärz, jener unter dem napoleonischen Säbelregiment blühte: kein Druck nämlich, ob er von links oder von rechts kommt, ist der Kunst so schädlich wie die lauwarme Zimmertemperatur des Liberalismus. Es ist daher ein Unfug, wenn man immer noch von „Offenbach und Strauß“ spricht. Sie sind ebensowenig „Dioskuren“ wie Delacroix und Delaroche, Schopenhauer und Hartmann, Busch und Oberländer, Ibsen und Björnson, die man ja auch noch bis vor kurzem regelmäßig zusammen nannte: in allen diesen Fällen ist ein einmaliges Genie von einem bürgerlichen Talent gewandt wiederholt, an Augenblickserfolg bei der urteilslosen Galerie aber überholt worden.

Die
Literatur Zur Zeit der französischen Revolution schrieb Goethe, einen bedeutenden Nationalschriftsteller könne man nur von der Nation fordern; indes der deutschen Nation die Umwälzungen zu wünschen, die klassische Werke vorbereiten könnten, trage er Bedenken. Dieser Ausspruch zeigt, daß selbst ein Goethe nicht imstande war, Geschichte vorauszubestimmen. Denn die klassischen Werke kamen ohne Umwälzungen; und als die Umwälzungen kamen, fehlten die klassischen Werke. Zur Zeit des „Wallenstein“ und „Wilhelm Meister“, der „Phänomenologie“ und der „Farbenlehre“ waren die Deutschen keine Nation; zur Zeit Baumbachs und Brachvogels waren sie eine. Die Blüte der Gotik und Scholastik wurzelt in dem kläglichen Fiasko der Kreuzzüge; die italienische Renaissance entfaltete ihre Prachtvegetation inmitten der desolatesten politischen Verhältnisse; Calderon und Greco waren Zeitgenossen des völligen Niederbruchs der spanischen Weltmonarchie. Rom beherrschte die Welt, mußte aber jedes Baumotiv, jede Dramenfabel, jeden philosophischen Gedanken aus Griechenland beziehen. Als Karl der Große das römische Weltreich erneuert hatte, versuchte er auch eine geistige Wiedergeburt, die aber völlig mißlang. Besteht also zwischen dem politischen und dem kulturellen Aufschwung eines Volkes das Verhältnis des Antagonismus? Aber die perikleische Ära ist die Frucht der Perserkriege;

die englische Renaissance fällt in die Zeit des Sieges über die Armada; Descartes, Pascal und Molière waren Untertanen Richelieus, Mazareins und Ludwigs des Vierzehnten. Zweifellos hat die Geschichte ihre Gesetze; aber sie sind so geheimnisvoll und verwickelt, daß sie für uns aufhören, welche zu sein. Und so können wir denn auch nicht mit runden Worten erklären, wie es kam, daß Deutschland durch Sieg und Einheit fast aller seiner hohen Kulturtraditionen verlustig ging und Frankreich nach einer der furchtbarsten Niederlagen seiner Geschichte die berückende Flora einer ganz neuen Kunstwelt entfaltete.

Die nächste Einwirkung des Krieges auf die deutsche Dichtkunst äußerte sich in einer Siegeslyrik, die durchwegs zweiten und dritten Ranges, unerlebt, konventionell, frostig pathetisch war. Auch die beiden namhaftesten Lyriker des Zeitalters, Geibel und Freiligrath, versagten vollständig. Dieser reimte in höchst banalem Bilde: „Nun wirf hinweg den Witwenschleier, nun gürt dich zur Hochzeitsfeier, o Deutschland, hohe Siegerin!“, jener in billiger Blechmusik: „Hurra du stolzes schönes Weib, hurra Germania, wie kühn mit vorgebeugtem Leib am Rheine stehst du da!“ Auf dem Theater herrschten verlogene Reißer vom Typus des „Narziß“ oder Pappendeckelhistorien nach der Art von Wilbrandts „Arria und Messalina“, daneben liebenswürdige Stupiditäten im Stil der „Fliegenden Blätter“ wie der „Veilchenfresser“ und „Krieg im Frieden“; auch Halms abgestandene Konditorware fand noch großen Anwert, und der brave Handwerksmeister L'Arronge wurde allen Ernstes für einen Dichter gehalten. Das Hauptkontingent der Repertoirstücke aber war französischen Ursprungs, was auch von den Schauspielen Paul Lindaus gilt, des findigen Exploiteurs und Adapteurs der Sardouwelt, der seinen Vorbildern sogar eine Zeitlang in der Gunst des deutschen Familienpublikums den Rang ablief, indem er sie mit kluger Feigheit enterotisierte. Die Romantaleute von der Klasse Heyse schrieben fleißig weiter, und man muß konstatieren, daß das wertvollste Produkt der damaligen erzählenden Literatur die Memoiren der Frau Buchholz von Julius Stinde gewesen sind, der zwar selber ein ebenso großer Philister war wie seine Figuren, aber mit humorvoller

Lebensbeobachtung ein frisches und treues Kulturbild der achtziger Jahre geschaffen hat; weshalb es nicht verwunderlich ist, daß Bismarck mit seinem auf allen Gebieten unfehlbaren Instinkt für das, was man beim Wein „Körper“ nennt, die Herzensergießungen Frau Wilhelminens zu seiner Lieblingslektüre gerechnet hat.

Ein Jahrzehnt lang dichtete Ernst von Wildenbruch, ohne die geringste Beachtung zu finden; erst 1881 erschlossen ihm die Meininger mit einer Aufführung der „Karolinger“ die Bühne. In seinen Dichtungen knarrt der komplette Apparat des Epigonendramas: da gibt es gigantische Bösewichter, dämonische Mannweiber, schwache Königspuppen, einweihende Monologe ans Publikum, entlarvende Belauschungen, Atempo-Auftritte der gerade notwendigen Figuren und Zusammenkünfte des gesamten Personals auf einem Generalschauplatz wie in einer Hotelhalle. Er exponiert meist ausgezeichnet, worauf ihm der Atem ausgeht und er, dies dunkel fühlend, sich übernimmt. Zumeist ballt er sehr zielbewußt die Szenenführung auf einen trompetenden Aktschluß hin, dem die momentane Wirkung selten versagt ist: hierin, wie in allem, Schillerschüler. (Es lassen sich nämlich drei Sorten von Aktschlüssen unterscheiden: der Schillersche Rufzeichenaktschluß, der Aktschluß mit Fragezeichen, in dem unter anderen Hebbel exzelliert, und der Aktschluß des Gedankenstrichs, der packendste, aber auch die höchste Konzentration des Dichters und Hörers erfordernde, den Ibsen erfunden hat.) Wildenbruchs Bühnensicherheit hat gar nichts mit Metier zu schaffen, sondern fließt aus einem gymnasiastenhaften Instinkt, weshalb seine Werke eine eigene Gattung bilden und mit anderen desselben Stils nicht verglichen werden können. Wildenbruch glaubt an seine betrunkenen Tiraden, seine Schwarzweißtechnik, seine psychologischen Unmöglichkeiten: er ist ein vollkommen voraussetzungsloser, verantwortungsloser, mit sich selbst spielender kindlicher Amateur, und das entzieht ihn jeder Kritik.

Dieselbe naive Passion für bengalische Beleuchtung zeigt der sonst ganz anders geartete Ludwig Anzengruber, der 1870 mit dem „Pfarrer von Kirchfeld“ im Theater an der Wien seinen ersten großen Erfolg errang. Die meisten seiner Stücke sind antiklerikal und

eine Art dramatisierter Kulturkampf; in ihnen wird das Zölibat, die katholische Ehe, das Unfehlbarkeitsdogma, das Testieren zugunsten der Kirche in lebhaften Buntdrucken, oft mit viel Humor bekämpft. In einzelnen Szenen und Chargen, aufblitzenden Mots und Zügen streift er ans Dichterische; im wesentlichen ist er Melodramatiker. Bürgerliches Milieu schildert er mit den Augen des Provinzlers, der sich in die Stadt verirrt hat, bäuerliches mit dem Defreggerpinsel des Außenseiters.

Wie der deutsche Bürger in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ausgesehen hat, werden spätere Zeiten nur von einem Meister zuverlässig erfahren, der auf seine Weise auch eine Art „Gesamtkunstwerk“ geschaffen hat: von Wilhelm Busch. Über ihn ist aber schwer etwas zu sagen. Ludwig Speidel bemerkt einmal über den Schauspieler Fichtner: „Sonst ist der Tadel die Handhabe, an der man auch das im Grunde Vortreffliche zu ergreifen pflegt; Fichtner aber, als eine durchaus abgerundete Erscheinung, ist so schwer zu fassen wie eine Kugel. Das Einfachste wäre, ihn in Bausch und Bogen zu bewundern, sich in Superlativen zu ergehen und die Ausrufungszeichen nicht zu sparen.“ Ebenso verhält es sich mit Busch. Er ist die personifizierte Vollkommenheit; und man kann das eigentlich bloß konstatieren.

Wilhelm
Busch

Nachdem sein Oeuvre jahrzehntelang als ein harmloses Kasperltheater gegolten hat, gut genug für die Kinderstube und den Nachmittagskaffee, ist es neuerdings Mode geworden, ihn als dämonischen Pessimisten und Nihilisten aufzufassen. Beides ist gleich irrig. Die unvergleichliche, undefinierbare Wirkung, die von Wilhelm Busch ausgeht, beruht einfach darauf, daß er niemals selber etwas macht, sondern das Leben machen läßt. Wirklichen Humor hat nämlich nur das Leben, und das einzige, was die Humoristen tun können, besteht darin, daß sie diesen Humor abschreiben. Das tun sie aber fast niemals, sondern sie denken sich allerlei verzwickte Situationen und Konflikte aus, die bar jeder echten Lustigkeit sind. Sie erreichen damit nur eine imitierte, konstruierte, zusammengeklebte Lustigkeit, die nichts Lebendiges und Überzeugendes hat, eine Panoptikumlustigkeit. Nehmen wir zum Beispiel jene Dichtung Buschs, die ver-