

Das Sigunenmotiv im grünen Heinrich

Autor(en): **Ermatinger, Emil**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **6 (1910)**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-749486>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DAS SIGUNENMOTIV IM GRÜNEN HEINRICH

In dem Apotheker von Chamounix hat Gottfried Keller jener romantisch-jungdeutschen Ironie den Scheidebrief geschrieben, die die Erscheinungen der Wirklichkeit zu reinen Phantasiewerken erhebt und in der Selbstherrlichkeit künstlerischer Laune mit ihnen spielt. Heine galt ihm als der genialste Vertreter dieses geistreichen Stiles, der in den poetischen Schöpfungen von Kellers eigener Frühzeit so manche bizarre Blüte getrieben. Ein Traum enthebt den todkranken Dichter des Romanzero seiner Matrazengruft in Paris und führt ihn ins Jenseits empor: er trifft da mit seinem alten Widersacher Ludwig Börne zusammen, sie prusten sich an wie zwei wilde Katzen, bis Lessings Schatten ihrem Keifen ein Ende macht. Der führt die beiden feindlichen Brüder vor einen Tintensee, worin elende Skribenten und literarische Ehrabschneider die schwarzen Untaten ihres schnöden Erdenlebens büßen müssen.

In diesen Tintensee hatte Gottfried Keller nach der älteren Fassung des Gedichtes, die Jakob Baechtold in einem Ergänzungsheft des Euphorion abgedruckt hat, auch *Karl Gutzkow* gewiesen als den König all dieses Federgewürmes:

„Jener große Tintendrache,
Der seit fünfundzwanzig Jahren
Nun durch Deutschland wurmisieret.

Fünfundzwanzig Jahre schreibt er,
Und noch denkt er wie ein Junge!
Immer zankt er, aber taktlos,
Ungeschickt zu Schutz und Angriff. — —

Kein Gewicht in seinem Herzen,
Keine Weih' auf seinem Haupte,
Wird er nie ein Herze treffen,
Ob er hundert Jahre ziele!

Von Papier ist seine Welt,
Und papieren ist sein Witz;
Nie saß er an frischen Quellen,
Er, der Mann aus zweiter Hand! — —

Auf dem Kopf wird er noch stehen
Und mit seiner Füße Zehen
Bücher an der Decke schreiben,
Nur um obenauf zu bleiben.

Der scharfe Angriff war weniger ein persönlicher Racheakt, weil Gutzkow den ersten Band der „Leute von Seldwyla“ in seinen „Unterhaltungen am häuslichen Herde“ mit missgünstiger Anerkennung und nörgelnder Malice besprochen, vielmehr wollte er Gutzkow als Typus treffen: der hochbegabte, aber ruhelos-unselige Schriftsteller galt ihm als der hervorragendste Vertreter jener Literaturstreiber, die im krampfigen Bemühen, emporzukommen und sich oben zu halten, jedes Jahr lieber zehn Bücher schreiben als nur ein einziges und das Schaffen der andern mit kittelndem Neide beschielen. Nachdem er auf der Heimreise von Berlin 1855 in Dresden mit Gutzkow zusammengetroffen, schrieb er an Freiligrath: Gutzkow sei eine Ratte. „Er missgönnte mir sogleich mein bisschen Schmiererei und das winzige Erfolgelchen und suchte es durch förmliche wissentliche Entstellung zu paralysieren.“ Von Gutzkows Werken ließ er, wie es scheint, einzig die Ritter vom Geiste gelten: „Es sind sehr treffende und feine Zeit- und Charakterschilderungen,“ äußerte er sich gegen Hettner, „und er zeigt seine Meisterschaft im Beobachten. Ich glaube, es wird ein bedeutendes Werk sein, wenn die mannigfaltigen Anlagen gleichmäßig fortgeführt werden, und wird eine Lücke in unserer Literatur ausfüllen.“

Aus einem andern Werke Gutzkows, aus der einst vielbesprochenen Wally, ist, wie ich überzeugt bin, eine wundervolle Episode des Grünen Heinrich geflossen: Die nächtliche Badeszene im dritten Kapitel des dritten Bandes der ersten Fassung.

Gutzkow erzählt in seinen Lebenserinnerungen (III, das Kastanienwäldchen in Berlin), wie er als Student durch von der Hagen in die mittelhochdeutsche Literatur eingeführt worden sei: „Ich hatte die Nibelungen zuerst aus seiner Übertragung kennen lernen und wusste, dass er für die Minnesänger eine große Ausgabe vorbereitete, und dass sein Schriftstellern mit einer Welt, in welche ich immer weiter hineingeriet, mit der Romantik eines Clemens Brentano, Tieck, Arnim aufs engste zusammenhing. Die Überraschung, die mir in der engen Bücherei meines Gönners, der sich beim „Belegen“ seiner Vorlesung lebhaft mit mir unterhalten hatte, zuteil wurde, war die Aufforderung, ihm den Titurel Wolframs von Eschenbach aus einer ihm von Heidelberg mitgeteilten Handschrift abzuschreiben.“ Gutzkow folgte der Auffor-

derung, in der Hoffnung auf „eine klingende Entgeltung“, die dann freilich ausblieb, und schrieb in späten Nachtstunden die Handschrift ab: „Es gab einen kleinen Folianten, den ich von der Hagen endlich ablieferte.“

Schon diese letzte Bemerkung über den Umfang des Manuskriptes zeigt, dass es sich hier nicht — wie die Gutzkowforscher allgemein anzunehmen scheinen — um Wolframs von Eschenbach zwei Titurelbruchstücke handeln kann, sondern um den sogenannten *jüngern Titurel*, den man früher Wolfram zuschrieb, den aber ein Epigone der höfischen Epik, ein gewisser Albrecht, um 1270 mit Verwendung von Wolframs Liedern und unter Benützung der Siguneepisoden des Parzival gedichtet hat.

Das Gedicht erzählt von der unglücklichen Liebe des Tschionatulander und der Sigune. Einst, wie der Jüngling mit der Maid im Walde weilt, wo ein Zelt aufgeschlagen ist, da stürzt ein prächtig geschmückter Bracke durchs Dickicht. Tschionatulander fängt ihn und bringt ihn der Geliebten. Es ist Gardevias, der Hund des Pfalzgrafen Eckunat, ihm von seiner Geliebten Klaudite von Kanadik gesendet, und das kostbare Halsband, das ihn schmückt, und das noch reicher verzierte, zwölf Klafter lange Seil tragen eine Inschrift, bestehend aus Edelsteinen, die mit goldenen Stiften auf der Unterlage befestigt sind. Den Inhalt der Inschrift aber bildet die Minnegeschichte von Eckunat und Klaudite. Nachdem der Hund an der Zeltstange angebunden worden ist, beginnt Sigune die Inschrift zu lesen, während Tschionatulander draußen im Bache mit bloßen Beinen Fische fängt. Im Eifer des Lesens, auf die Fortsetzung begierig, löst das Mädchen das Seil, mit dem der Hund angebunden; das Tier reißt sich los, zieht das Seil nach sich und stürzt zum Zelte hinaus, die Fährte eines Wildes verfolgend. Umsonst hat es Sigune zu halten versucht; das Seil hat ihr nur die Hände blutig geschunden. Umsonst setzt auch Tschionatulander dem Hunde nach und zerreißt seine bloßen Beine an dem Dornengestrüpp. Da stellt Sigune, als Bedingung für ihren Besitz, dem Ritter die Aufgabe, ihr das Brackenseil zu schaffen, damit sie die Aventure zu Ende lesen könne. Tschionatulander erklärt sich bereit:

„zu werben nâch dem seile wil ich rîten,
durch dich so dûht mich kleine, solt ich mit tûsent
mîner genozzen strîten.“

Damit er aber — und dieses Motiv gehört dem jüngern Titirel zu eigen — in den Kämpfen, die ihm bevorstehen, gefeit sei, soll sie ihm einen Wunsch gewähren: den Anblick ihrer unverhüllten Schönheit soll sie ihm gönnen, und die Erinnerung daran wird der Talisman sein, der ihn in den Gefahren der Welt schützen wird. Und Sigune tut nach seinem Begehre; sie zieht ihr Gewand von golddurchwirktem Seidenstoff aus:

„den anblick ires lîbes lie sie in sehen: daz gap sie im zu lône.“

Dann zieht er in die Welt hinaus und kommt dort um. Sigune hat den Geliebten in den Tod gesandt.

Diese Episode (sie findet sich in Hahns Ausgabe des jüngern Titirel auf Seite 125) hat sich der junge Schreiber von der Hagens tief ins Herz geschrieben, und fünf Jahre später (1835) hat er sie in die Mitte seines Romanes *Wally die Zweiflerin* gestellt. Das Buch hat damals seinem Verfasser eine fanatische Abschlachtung durch seinen einstigen Mentor Wolfgang Menzel in Cottas Literaturblatt eingetragen; es war die berühmte Denunziation des Jungen Deutschland, und unmittelbar darauf erfolgte dann der berühmte Bundestagsbeschluss vom 10. Dezember 1835, der die gesamte Produktion von Heine, Gutzkow, Wienbarg, Laube und Mundt in die Acht erklärte. Gutzkow selber wurde wegen Gotteslästerung, Verächtlichmachung des christlichen Glaubens und der Kirche und Darstellung unzüchtiger Gegenstände vor Gericht gestellt und mit einem Monat Gefängnis bestraft.

Wer heute, durch dieses sensationelle Nachspiel angeregt, mit anderer als literarhistorischer Absicht den Roman zur Hand nimmt, wird das Buch bald schwer enttäuscht auf die Seite legen; es ist nichts weniger als eine pikante Lektüre, und man mag nach dem himmelweiten Abstände zwischen dem, was der zahmen und über den Hals hinauf zugeknöpften Zeit Metternichs und Friedrich Wilhelms III. als allzu freisinnig und unzüchtig galt, und dem, was heute fast als Durchschnittsliteratur sich gibt, die Spanne des Fortschritts bemessen, der trotz allem erreicht wurde. Man muss historischer Einfühlung in ziemlichem Grade fähig sein, um den Mut zu begreifen, den Gutzkow wirklich brauchte, um die Wally zu schreiben.

Die rote Farbe aktuellen Lebens, die das Buch wie alles Schaffen der jungdeutschen Schriftsteller besaß, ist in der Entwick-

lung der Jahrzehnte verblasst; auch sein dünner poetischer Gehalt hat es nicht vor der Vergessenheit schützen können.

Cäsar, ein jungdeutscher Freigeist, liebt die gefeierte und kokette Wally, die durch ihn in den Kreis freiheitlicher Anschauungen eingeführt wird. Allein trotz ihrer gegenseitigen Liebe dürfen sie sich nicht besitzen; Wally muss eine Vernunfttheirat mit dem sardinischen Gesandten eingehen, der es natürlich nur auf ihre große Mitgift abgesehen hat. Cäsar fügt sich in sein Schicksal, stellt aber an Wally das Ansinnen, dass sie vor ihrer Hochzeit mit dem ungeliebten Manne sich geistig mit ihm, dem geliebten, vermähle, und er erzählt ihr die Märe von Sigune und Tschionatulander, berichtet, dass Sigune, um durch ihre Schönheit den Geliebten „gleichsam festzumachen, wie der magische Ausdruck der alten Zeit ist, und um ihm einen Anblick zu hinterlassen, der Wunder wirkte in seiner Tapferkeit und Ausdauer, sich ihm nicht etwa sinnlich, sondern geistig vermähle, durch den Anblick ihrer ganzen natürlichen Schönheit.“ Wortlos, anscheinend tief verletzt, verlässt ihn Wally; in ihm aber flammt schmerzlich der Zorn auf, dass sie die „kindliche Naivität“ seiner Forderung nicht erfasst habe: „Sie ist ohne Poesie, sie ist albern, ich hasse sie!“ stößt er heftig heraus. „Sie hat nicht mich, sie hat die Poesie beleidigt.“

Allein, je näher Wallys Hochzeit mit dem sardinischen Gesandten heranrückt, desto mehr graut ihr vor der Trennung von dem Geliebten. Sie vertieft sich in den Titurel, sie lässt sich von der Schönheit des Liebesverhältnisses zwischen Tschionatulander und Sigune berauschen, und ihr Herz wird Cäsars Bitte geneigt: an ihrem Hochzeitstage soll er um zehn Uhr abends nach der Trauung in das Hotel des Gesandten kommen.

„Und an Wallys Hochzeitstage zeichneten die Unsichtbaren ein Gemälde, zart, lieblich, wie die saubern Farbengruppen, die sich auf dem sammetweichen Pergamente goldener Gebetbücher des Mittelalters finden. Rings, wie Rahmen und noch hineinrankend in die Szene, Efeu und Weinlaub. Auf den Ästen sitzen Paradiesvögel in wunderbarem Farbenspiel, auf den breiten Blättern der Arabesken schlummern Schmetterlinge, in den Kelchen der Blumen saugen Bienen. Oben schwebt der Vogel Phönix, der Hüter der Sage; unten blicken die spitzschnäbligen Greifen und hüten das

Gold der Fabel. Bezaubernd und märchenhaft ist die Verschlingung aller dieser Figuren. Es ist wie ein Traum in den tausend Nächten und der einen. Zur Rechten des Bildes aber im Schatten steht Tschionatulander im goldenen, an der Sonne funkelnden Harnisch, Helm, Schild und Bogen ruhen auf der Erde. Der Mantel gleitet von des jungen Helden Schulter, seine Locken wallen üppig wie von einem Westhauche gehoben. Das Auge staunt; ein Entzücken lähmt die Zunge. Zur Linken aber schwillt aus den Sonnennebeln hervor ein Bild von bezaubernder Schönheit: Sigune, die schamhafter ihren Leib enthüllt, als ihn die Venus der Medicis zu bedecken sucht. Sie steht da, hilflos, geblendet von der Torheit der Liebe, die sie um dies Geschenk bat, nicht mehr Willen, sondern zerflossen in Scham, Unschuld und Hingebung. Sie steht, die hehre Gestalt, mit jungfräulich schwellenden Hüften, mit allen zarten Beugungen und Linien, die von der Brust bis zur Zehe hinuntergleiten. Und zum Zeichen, dass eine fromme Weihe die Situation heilige, blühen nirgends Rosen, sondern eine hohe Lilie sprosst dicht an dem Leibe Sigunens hervor und deckt sie symbolisch als Blume der Keuschheit. Alles ist wie Hauch an dem Bilde, ein stummer Moment, selbst in dem klugen Auge des Hundes, der die Bewegungen verfolgt, die der Blick seines Herrn macht. Das ganze ist ein Frevel; aber ein Frevel der Unschuld und ewiger, schmerzlicher Entsagung.

So stand Sigune einen zitternden Augenblick; da umschlang sie rücklings der sardinische Gesandte, der seine junge Frau suchte. Es war ein Tropfen, der in den Dampf einer Phantasmagorie fällt und sie in nichts auflöst. Die Vorhänge fielen zurück, und Tschionatulander wankte nach Hause.“

Gutzkows Prosadichtungen kranken sämtlich an Hypertrophie verstandesmäßiger Dialektik; die meisten genießen deshalb, etwa mit Ausnahme der nicht nur kulturhistorisch hochinteressanten Ritter vom Geiste, nur noch ein Scheindasein im literarischen Bewusstsein unserer Zeit. Auch die Sigunenepisode in Wally enthält ein Zuviel an rein verstandesmäßiger Überlegung und wortreicher Einhüllung. Ähnlich hat Wieland oft den reinen Wohlgeschmack schöner Motive verdorben, indem er sie in eine salzige Raisonnementslauge einlegte und so gleichsam einpökelte. Vor allem erotische Situationen bekommen durch diese Behandlung

einen unangenehmen Beigeschmack; denn wie das Halbverhüllte mehr reizt als das ganz Nackte, so steigert der die Situation einleitende und entschuldigende Wortschwall, indem er das Nackte einzuwickeln sucht, ihren Reiz zur pikanten Lüsternheit. Man merkt die Absicht, und der Feinerempfindende wird verstimmt. Ebenso sehr freilich verstimmt auch das bramarbasierende Herausrecken der Nacktheit, was, wie ich überzeugt bin, für manchen bei Hodelers Liebesbildern der Grund der Ablehnung war. *Das Sinnliche ist, wenigstens für die Normalempfindung, nur in seiner natürlichen Erscheinungsform reizvoll, und für den Künstler ergibt sich daraus das Gesetz, es rein an sich, ohne moralisierende Entschuldigung und Kritik, aber auch ohne aufdringliches Sichbrüsten mit seiner Vorurteilslosigkeit, nur in der selbstverständlichen Berechtigung seines Daseins darzustellen.* Diesen Eindruck natürlicher Selbstverständlichkeit erweckte Gutzkows Sigunenepisode nicht; vielmehr, wie Cäsar selber ein Geschöpf hochgesteigerter Kultur ist, ebenso entbehrt auch seine Forderung an Wally aller Naivität. Schon dass die Situation durch eine förmliche, in Worte gefasste Bitte von seiner Seite eingeleitet wird, wirkte taktlos; auch das leiseste gesprochene Wort zerreißt mit der bleiernen Schwere, die jede Seelenschwingung bekommt, wenn man sie in Worte fasst, den spinnwebdünnen Schleier des Unbewußten, der alles Natürliche umhüllt und worin ja eben der geheimnisvolle Eigenreiz desselben besteht. Gyges in Hebbels Drama hat in ähnlicher Situation dieses Zerreißen des Schleiers mit dem Tode büßen müssen!

Und dann, wie hässlich, weil den Reiz reiner Natur vollends zerstörend, wirkt bei Gutzkow noch gar die literarhistorische Reminiscenz! Man wird, wenn man Cäsars Anspielung auf das mittelalterliche Gedicht liest, an ein bekanntes Xenion erinnert, das das ovidische Lehrgedicht des Breslauer Gymnasialdirektors Manso, „Die Kunst zu lieben“, verspottet:

„Auch zum Lieben bedarfst du der Kunst? Unglücklicher Manso,
Dass die Natur auch nichts, gar nichts für dich noch getan!“

So braucht auch Cäsar bei Gutzkow in dieser heikeln Situation, die ein Höhepunkt des Romans sein soll, die dürre Krücke der Gelehrsamkeit, um bei Wally zum Ziel zu kommen. Statt dass daher die frische Waldluft natürlicher Reinheit und naiver

Innigkeit, wie Gutzkow gewollt, um diese Szene schwebt, durchduftet sie ein recht raffinierter Parfüm, zusammengesetzt aus Bücherstaub und Broudoirgeruch.

Diese Bedenken mögen freilich zum Teil auch gegen die Behandlung des Motivs im Titirel erhoben werden, wie denn Gutzkow überhaupt den poetischen Wert des mittelalterlichen Gedichts überschätzte. Auch dort spricht Tschionatulander die Forderung wörtlich aus; aber er ist glücklicherweise original genug, um der literarhistorischen Reminiszenz nicht zu bedürfen. Dann sind die beiden Liebenden noch fast Kinder, nicht die erwachsenen Geschöpfe einer raffinierten modernen Gesellschaftskultur; der ganze Vorhang überschreitet also den Bannkreis natürlich-naiver, wenn auch starker Sinnlichkeit nicht. Dazu kommt das „Milieu“, wenn es gestattet ist, bei einem mittelalterlichen Dichter diesen angeblich von der Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts erfundenen Kunstbegriff hier anzuwenden; der tiefe Urwald, in dem die beiden Liebenden weilen, ist ein angemessenerer Hintergrund für den Vorgang, als ein luxuriöser Wohnraum in einem modernen Gesandtschaftshotel. Und endlich der Zweck der Forderung! Tschionatulanders Wunsch beziehen wir ohne weiteres auf die ganze mystische Gedankenwelt des mittelalterlichen Menschen, dessen Phantasie von Wundervorstellungen erfüllt ist; bei ihm wächst das Verlangen nach dem Anblick des Geliebten aus einem tiefen Glauben an dessen feiende Kraft hervor, und wir zweifeln keinen Augenblick, dass er selber an diese wunderwirkende Kraft glaubt. Anders bei Cäsar! Wie kommt, fragen wir, dieser moderne Freigeist dazu, in mittelalterlicher Mystik zu machen? Wie kann er an die wunderbare Heiligung und Feiung dieser „geistigen Vermählung“ glauben?

Wie nun mit dem Sigunenmotiv in Gutzkows Wally die berühmte Badeszene im Grünen Heinrich zusammenhängt, vermag ich nicht zu sagen. Dass ein Zusammenhang besteht, ist mir wahrscheinlich, da ich auch bei der Entstehung poetischer Werke nicht an *generatio aequivoca* zu glauben vermag. Nur entzieht sich die Zirkulation der unterbewussten psychischen Strömungen von einem Geiste zum andern zumeist der nachträglichen Kontrolle des Verstandes. Dass Keller die vielbesprochene Wally, die für ihren Schöpfer ein Schicksal bedeutete, nicht gekannt habe, als er anderthalb Jahrzehnte später jene Szene im Grünen Hein-

rich schrieb, wäre ein ebenso verwunderlicher Ausnahmefall als die Annahme, es habe heutzutage ein literarisch Interessierter keine Ahnung von Hauptmanns Webern. Die Nuditäten, schrieb er 1871 mit klarer Beziehung auf die Badeszene an Emil Kuh, stammten aus einer Zeit, „da dergleichen in der Luft lag“. Das beweist, dass Keller sich auch später des Zusammenhangs jener Episode mit den Emanzipationsbestrebungen der dreißiger und vierziger Jahre, im besondern mit der saint-simonistischen „Rehabilitation des Fleisches“ noch bewusst war; und Gutzkows Wally ist ja eben neben Theodor Mundts „Madonna“ der bedeutendste Ausdruck dieser Ideen. Für jeden Fall aber — und das ist mir hier die Hauptsache — ist die Vergleichung seiner Behandlung des Motivs mit der Gutzkowschen ästhetisch außerordentlich lehrreich.

In der ersten Fassung des Grünen Heinrich wird erzählt, wie Heinrich zur gleichen Zeit, da Anna dem Tode entgegenschwindet, in nächtlichen Streifzügen an Judiths Seite durch Wald und Flur zu schwärmen pflegt. Eine gemeinsame Lektüre des rasenden Roland hat seine Phantasie mit den holden Bildern einer sinnlichen Fabelwelt erfüllt, so dass ihm jetzt die schöne und kraftvolle Judith wie eine jener starken Frauen des Heldengedichtes und er selber sich als ein törichter Fabelheld und als das Spielzeug eines ausgelassenen Dichters vorkommt. Auf einer dieser nächtlichen Wanderungen erzählt er Judith das Abenteuer, das er als kleiner Junge mit jener Schauspielerin gehabt, da er im Faust die Meerkatze spielte (im 11. Kapitel des I. Bandes der neuen Fassung). Darauf, während sie dem Waldbache entlang gehen, über welchem der Mond ein geheimnisvolles Netz von Dunkel und Licht zittern lässt, verschwindet Judith plötzlich von seiner Seite und huscht durch die Büsche, während er verblüfft vorwärts geht. Unversehens gelangt er so in die Gegend der Heidenstube. Da sieht er auf den Steinen am Wasser Judiths Kleider liegen, „zu oberst ein weißes Hemd, welches, als ich es aufhob, noch ganz warm war, wie eine soeben entseelte irdische Hülle.“ Von Judith sieht und hört er nichts. Es wird ihm unheimlich zumute, da die Stille der Nacht von einer dämonischen Absicht ganz getränkt erscheint.

Hier muss ich nun Kellers eigene Schilderung genau folgen lassen, da jedes fremde Wort den Reiz ihrer holden Natur zerstört:

„Ich wollte eben Judith beim Namen rufen, als ich seltsame, halb seufzende, halb singende Töne vernahm, aus denen zuletzt ein deutliches altes Lied wurde, das ich schon hundertmal gehört und jetzt doch einen zauberhaften Eindruck auf mich machte. Sein Inhalt war die Tiefe des Wassers, etwas von Liebe und sonst nichts weiter; aber zuletzt war es von einem fast sichtbaren verführerischen Lächeln durchdrungen und von einem silbernen Geräusch begleitet, wie wenn jemand im Wasser plätschert und sich daselbe in sanften Wellen gegen die Lenden schlägt. Wie ich so hinhorchte, entdeckte ich endlich mir gegenüber eine undeutliche weiße Gestalt, welche sich im Schatten hinter dem Felsen bewegte, sich an überhängende Zweige hing und den Körper im Wasser treiben ließ oder plötzlich sich hoch aufrichtete und eine Weile gespenstisch unbeweglich hielt. Es führte ein untiefer Damm des Geschiebes zu jener Stelle, und zwar in einem ziemlich weiten Bogen, und als ich einen Augenblick mich vergessen hatte, sah ich unversehens die nackte Judith schon auf der Mitte dieses Weges angelangt und auf mich zukommen. Sie war bis unter die Brust im Wasser; sie näherte sich im Bogen, und ich drehte mich magnetisch nach ihren Bewegungen. Jetzt trat sie aus dem schief über das Flüsschen fallenden Schlagschatten und erschien plötzlich im Mondlichte; zugleich erreichte sie bald das Ufer und stieg immer höher aus dem Wasser, und dieses rauschte jetzt glänzend von ihren Hüften und Knien zurück. Jetzt setzte sie den tiefenden weißen Fuß auf die trockenen Steine, sah mich an und ich sie; sie war nur noch drei Schritte von mir und stand einen Augenblick still; ich sah jedes Glied in dem hellen Lichte deutlich, aber wie fabelhaft vergrößert und verschönt, gleich einem überlebensgroßen alten Marmorbilde. Auf den Schultern, auf den Brüsten und auf den Hüften schimmerte das Wasser, aber noch mehr leuchteten ihre Augen, die sie schweigend auf mich gerichtet hielt. Jetzt hob sie die Arme und bewegte sie gegen mich; aber ich, von einem eiskalten Schauer und Respekt durchrieselt, ging mit jedem Schritt, den sie vorwärts tat, wie ein Krebs einen Schritt rückwärts, aber sie nicht aus den Augen verlierend. So trat ich unter die Bäume zurück, bis ich mich in den Brombeerstauden fing und wieder still stand. Ich war nun verborgen und im Dunkeln, während sie im Lichte mir vorschwebte und schimmerte;

ich drückte meinen Kopf an einen kühlen Stamm und besah unverwandt die Erscheinung. Jetzt ward es ihr selbst unheimlich; sie stand dicht bei ihrem Gewande und begann wie der Blitz sich anzuziehen. Ich sah aber, dass sie erst jetzt in Verlegenheit geriet, und trat unwillkürlich, meine eigene Verwirrung vergessend, hervor, half ihr zitternd den Rock über der Brust zuheften und reichte ihr das große weiße Halstuch. Hierauf umschlang ich ihren Hals und küsste sie auf den Mund, gewissermaßen um keinen müßigen Augenblick aufkommen zu lassen; sie fühlte dies wohl — denn sie war nun über und über rot bis in die noch feuchte Brust hinein; sie steckte hastig ihre feinen Strümpfe in die Tasche und schlüpfte mit bloßen Füßen in die Schuhe, worauf sie mich noch einmal umschloss und heftig küsste, dann quer durch die Bäume die Halde hinan eilte und verschwand, indessen ich das Wasser entlang nach Hause ging.“

Ich kenne in der ganzen deutschen Prosaliteratur keine andere Episode, die auch nur entfernt an die wundervolle Innigkeit dieser Schilderung heranreicht. Was das Wesen der Dichtung ausmacht, die Kraft, das Leben aus dumpfen Urtiefen gestaltet zum Lichte zu heben — hier kommt es als die leuchtendste Offenbarung über uns.

Bei Keller entbehrt der Vorgang nicht nur jedes unangenehmen Beigeschmackes, sondern er strahlt geradezu eine ganz wunderbare Reinheit aus, weil er sich völlig wort- und absichtslos in der keuschen Verschwiegenheit des mitternächtlichen Waldes abspielt als ein organischer Teil und eine direkte Äußerung des Naturlebens selber, während zugleich die Ariostlektüre, die die Phantasie Judiths und Heinrichs entzündet hat, das Seltsame des Abenteuers begreiflich macht. Von vorneherein legt der Gedanke an Anna, die im Hintergrunde schwebt, ein Band um die verlangenden Sinne des Jünglings, und das Wasser, das um Judiths Leib rieselt, wirft einen Schleier kühler Keuschheit um die Szene. Die ganze Situation im Grünen Heinrich ist der ursprünglichen Episode im Titurel viel näher als der Behandlung, die das Motiv bei Gutzkow gefunden, so hoch sie auch an poetischer Kraft über der Titurepisode steht.

Und noch in einem andern Punkte schließt sich die Badeszene im Grünen Heinrich enger an die ursprüngliche Sigunenepisode an, als Gutzkows Schilderung: in der *Bedeutung* der

Szene. Was Tschionatulander in der mystischen Innigkeit des mittelalterlichen Menschen glaubte, und was Gutzkows Cäsar als moderner Kulturmensch, wie Gutzkow selber „ein Mann aus zweiter Hand“, seltsam genug erstrebte, die geistige Vermählung und Feiung des Mannes durch das geliebte Weib, das erblüht für den tiefer dringenden Blick ungezwungen und natürlich aus der Episode im Grünen Heinrich. Nur ist die dumpfe Mystik zur tiefen *Symbolik* geklärt.

Auch für den Grünen Heinrich ist die Zeit gekommen, da er, wie Tschionatulander, in die Welt hinausziehen muss, und die Kämpfe und Gefahren, die ihn da erwarten, lassen alles, was er schon gelitten, als reines Kinderspiel erscheinen. Anna, jene symbolische Verkörperung des allzufeinen, rein geistigen, dem Leben nicht gewachsenen Jugendidealismus, schwindet dahin und mehr und mehr nimmt die kraftvolle Natursinnlichkeit von dem Wesen des zum Manne erstarkenden Jünglings Besitz. Und in Judith hat Keller diese Natursinnlichkeit symbolisch dargestellt, und wenn sie sich ihm zur gleichen Zeit, wo Anna dahinschwindet, in der nächtlichen Verschwiegenheit des Waldes enthüllt, so bedeutet dieses Motiv nichts anderes als die innige Verschmelzung des Jünglings mit der Urkraft des sinnlichen Lebens. Dass der ganze Vorgang in dieser Weise symbolisch — ja nicht allegorisch, was von symbolisch so himmelweit verschieden ist, wie Verstand von Empfindung! — zu fassen ist, das sieht man am ganzen und am einzelnen.

Von dem Verhalten Judiths auf den nächtlichen Schwarmzügen sagt der Dichter einmal: „Sie wurde dann ganz anders, als sie erst in der Stube gewesen, und förmlich boshaft, spielte mir tausend Schabernack, verlor sich im dunkeln Dickicht, dass ich sie plötzlich zu fassen bekam, oder hob beim Springen über einen Graben das Kleid so hoch, dass ich in Verwirrung geriet.“ Wie Judith auf dem Wege zur Heidenstube von seiner Seite verschwindet, da heißt es: „Es wurde mir zu Mute, wie wenn Judith sich aufgelöst hätte und still in die Natur verschwunden wäre, in welcher mich ihre Elemente geisterhaft neckend umrauschten.“ Auch der ganze Naturhintergrund der Heidenstube weist auf die symbolische Bedeutung der Szene hin: der Strom der Erzählung fließt in der Regel in die Heidenstube, wenn in Heinrich die

Sinnlichkeit auf- und überschwillt. Auch die leidenschaftliche Szene zwischen Heinrich und Anna am Fastnachtsfeste spielt sich hier ab. Der Sinn aber der Badeszene und die Beziehung zu Kellers eigenem Erleben werden klar, wenn man an seine eigenen nächtlichen Jugendstreichereien denkt, von denen er eine in dem Prosaaufsatz: „Eine Nacht auf dem Uto“ aus dem Jahre 1837 geschildert hat (Baechtold I, Seite 419 ff.): Dem werdenden Dichter offenbart die Nacht in einer phantasiemächtigen Vision die Geheimnisse der göttlichen Natur. Zugleich sieht man hier, wie tief Keller in der Romantik wurzelt; aus ihr ist auch die Symbolik seiner früheren Werke gewachsen, in den spätern nimmt sie mit wachsendem Realismus ab. Wenn ich jene Nacht auf dem Uto lese und die nächtliche Badeszene im Grünen Heinrich, so muss ich an Novalis tiefsinnige und innige „Hymnen an die Nacht“ denken; auch da fließt aus dem Erleben der nächtlichen Wunder geheimnisvolle Urkraft und Offenbarung innersten Werdens in das ahnungsvolle Gemüt des Dichters. Und von hier aus fällt auch ein bedeutsames Licht auf gewisse Jugendgedichte Kellers, in denen nächtliches Erleben dargestellt ist, vor allem auf das prachtvolle „Unter Sternen“ mit den beiden Strophen:

„Heilig ist die Sternzeit,
Öffnet alle Grüfte;
Strahlende Unsterblichkeit
Wandelt durch die Lüfte.

Mag die Sonne nun bislang
Andern Zonen scheinen,
Hier fühl' ich Zusammenhang
Mit dem All' und Einen!“

Warum Keller die durch Tiefsinn und poetischen Glanz gleich ausgezeichnete Badeszene im Grünen Heinrich bei der zweiten Bearbeitung ausgelassen? Es war eine Wirkung der langsam sich einfressenden Salanderstimmung. Als Storm an dem ersten Ausgange der Hadlaubnovelle (in der Veröffentlichung in Rodenbergs Rundschau) es rügte, dass Keller den großen Moment — die Liebesszene zwischen Hadlaub und Fides — „mit einer wie nur beiläufig referierenden Zeile“ abgetan habe, schrieb ihm Keller darauf: „Das Liebeswesen jedoch für sich betrachtet, so halte ich es für das vorgerücktere Alter nicht mehr recht angemessen, auf

dergleichen eingehend zu verweilen.“ Er fand es bedeutsam genug, „dass ein lutherischer Richter in Husum, der erwachsene Söhne hat, einen alten Kanzellaren helvetischer Konfession zu größerem Fleiß in erotischer Schilderei auffordert.“ Auf den Rat Storms, der selber in seinen Novellen von jeder säuerlichen Prüderie bis zum höchsten Alter frei blieb, hat Keller dann in der Hadlaubnovelle den Schluss reicher gestaltet. Leider hat Storm keine Gelegenheit gehabt, auch die Badeszene im Grünen Heinrich zu retten. Über die hatte der Dichter schon lange vor seiner Freundschaft mit Storm das Todesurteil gesprochen. „Die Nuditäten etc.“, hatte er schon 1871 an Kuh geschrieben, „müssen selbstverständlich wegfallen; sie sind völlig unnötig und hindern ein Werk, seinen Weg zu machen; abgesehen davon, dass es die rohste und trivialste Kunst von der Welt ist, in einem Poem den weiblichen Figuren das Hemd übern Kopf wegzuziehen.“ Das ist ebenso derb und deutlich wie ungerecht gegen eine wundervolle Schöpfung eigener Jugendkraft.

Wie dieses Sigunenmotiv nach Keller weiter durch die schweizerische Literatur gewandert ist und da und dort in reizvoller Umwandlung auftaucht, davon zu reden ist vielleicht in anderm Zusammenhange Gelegenheit. Nur eines will ich noch sagen: Ich freue mich, wenn einmal die Zeit gekommen ist, wo die erste Ausgabe des Grünen Heinrich, die jetzt eine so teure, täglich im Preise gesteigerte Seltenheit ist, ein köstliches Besitztum auch nicht kapitalkräftiger Literaturfreunde werden kann. Kommen wird die Zeit, und ich denke, der Mann, der in seinem Nachlass so sorgfältig jedes Zettelchen aufbewahrt und damit kundgegeben, dass er bei allen ingrimmigen Ausfällen gegen die Nachlassmarder doch nicht gewillt war, sich absolut gegen ihre Neugierde oder Liebe zu schützen, der wird auch, trotz dem bekannten Wunsch vom Handabdorren, sich nicht im Grabe umdrehen, wenn einmal der alte Grüne Heinrich eine Auferstehung erleben wird.

WINTERTHUR

EMIL ERMATINGER

