

BERND W. SEILER

DIE HISTORISCHEN DICHTUNGEN
GEORG HEYMS

ANALYSE UND KOMMENTAR

1972

WILHELM FINK VERLAG

**Von der Philosophischen Fakultät der Universität Hamburg
1969 als Dissertation angenommen.**

**© 1972 Wilhelm Fink Verlag, München
Satz und Druck: Rischmüller & Meyn, München
Buchbindearbeiten: Endres, Garding
Gedruckt mit Unterstützung der Universität Hamburg**

INHALT

AUFGABE UND METHODE	7
A. HEYMS VERHÄLTNIS ZUR GESCHICHTE	10
1. <i>Die historischen Stoffe</i>	10
2. <i>Bildungseinflüsse und historische Kenntnisse</i>	13
3. <i>Zeitsituation und Zeitverständnis</i>	21
4. <i>Geschichtsbild und Lebensgefühl</i>	36
B. HEYMS HISTORISCHE DICHTUNGEN	50
1. <i>Das ethische Modell</i>	50
a) Arnold von Brescia	52
b) Der Sturm auf die Bastille	59
c) Grifone	60
d) Atalanta oder Die Angst	68
e) Cenci	76
2. <i>Das ästhetische Modell</i>	81
a) Der Feldzug nach Sizilien	85
b) Iugurtha	92
3. <i>Das Revolutionsmodell</i>	96
a) Spartacus	104
b) Lucius Sergius Catilina	107
c) Die Revolution	110
d) Ludwig XVI. Robespierre. Danton	114
e) Revolutionslyrik. Der fünfte Oktober	121
4. <i>Der Heroenkult</i>	132
a) Antonius in Athen	135
b) Napoleon	142
c) Der Wahnsinn des Herostrat	152
C. TRADITION UND ENTWICKLUNG	156
1. <i>Die Funktion und Gestaltung des historischen Stoffes</i>	157
2. <i>Dramenstruktur und fatalistische Thematik</i>	169
ANHANG (Stoffe — Handschriften — Quellen — Literaturverzeichnisse)	181

AUFGABE UND METHODE

Als 1960 die Gesamtausgabe der Dichtungen und Schriften Georg Heyms zu erscheinen begann¹, wurde offenbar, daß ein bis dahin für nebensächlich gehaltenes Stoffgebiet wesentliche Bedeutung für das Werk dieses Dichters hat: die Geschichte. Der allgemein dem frühen Expressionismus zugeordnete Lyriker hat nicht nur eine größere Anzahl von Gedichten und einige Novellen über historische Stoffe verfaßt, sondern sich vor allem jahrelang und in schier unermüdlichem Eifer am traditionsbelasteten Geschichtsdrama versucht. Obwohl viele dieser Dichtungen, die wir ihrer Stoffgrundlage wegen als ‚historische Dichtungen‘ bezeichnen wollen, unvollendet und die meisten unvollkommen sind, haben wir es hier mit einer Erscheinung zu tun, der nachzugehen eine ebenso notwendige wie reizvolle Aufgabe ist. Notwendig, weil in diesem Zusammenhang eine Fülle von Sachfragen aufgetaucht ist, zu den Stoffen selbst und zu Heyms Quellen, zur Gestaltung dieser Stoffe und ihrer Bedeutung für das Werk. Reizvoll, weil die historische Dichtung mit ihrem Realitätskonnex die Intentionen eines Autors oft exakter nachzuweisen erlaubt, als das bei einem ‚frei erfundenen‘, d. h. in seinem Ursprung unüberprüfbareren Stoff der Fall ist. Daß dieser direktere Zugang gerade für die Heym-Forschung eine wesentliche Hilfe bedeuten kann, liegt auf der Hand, hat man sich hier doch bisher fast nur auf die rätselhafte Lyrik seiner Spätzeit stützen können.

Das Verhältnis der Dichtung zur historischen Realität ist allerdings für die Interpretation nur wirklich zu nutzen, wenn man die Quellen und Vorlagen kennt, auf die das einzelne Werk zurückgeht; denn erst sie konstituieren diese Realität. Hier eine zuverlässige Grundlage zu schaffen, war für unsere Arbeit ebenso notwendig wie für die weitere Beschäftigung mit Heyms Werk wünschenswert. Das gesamte historische Material der Dichtungen, Tagebücher und Manuskripte ist deshalb gesichtet, geordnet und auf seine Quellen hin untersucht worden. Um die Ergebnisse dieser Nachforschungen leicht verfügbar zu machen, sind sie in einem Anhang gesondert zusammengestellt. Der Begriff des historischen Stoffes ist dabei weit gefaßt

¹ Georg Heym: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Herausgegeben von Karl Ludwig Schneider. Lyrik (Bd. 1). Prosa und Dramen (Bd. 2). Tagebücher, Träume, Briefe (Bd. 3). Dokumente zu seinem Leben und Werk (Bd. 6). München 1960ff. (Lesarten und Kommentare [Bd. 4 und 5] in Vorbereitung.) Zitate dieser Ausgabe sind nur mit Band- und Seitenangabe ausgewiesen, wobei die römische Zahl den Band, die arabische die Seite bezeichnet (z. B. I, 47).

und bezieht mythologische Stoffe ebenso ein wie zeitgeschichtliche. Relevant für den Vergleich von Dichtung und Geschichte ist ja nicht der größere oder geringere zeitliche Abstand zwischen einem Ereignis und seiner Verarbeitung und auch nicht das mehr oder minder Glaubwürdige an ihm, sondern allein die Tatsache, daß die Dichtung ein bestimmtes, einmaliges und außerhalb ihrer nachweisbares Faktum aufgreift.

Es war nicht das Ziel dieser Arbeit, das Material des Anhangs vollständig und nach allen Richtungen hin auszuwerten. Das hätte außer den Problemen des Inhaltes und Gehaltes auch den großen Bereich der formalen und stilistischen Fragen aufzunehmen genötigt und wäre bei der unter solchen Gesichtspunkten zu einseitigen Textauswahl wohl ohne wesentliches Ergebnis geblieben. Es wurde vielmehr zunächst zu analysieren versucht, welches Verhältnis Heym zur Geschichte hatte, d. h. wie sein Geschichtsbild inhaltlich gefüllt und wie es philosophisch ausgerichtet war. Dabei sind nicht nur autobiographische und dichterische Zeugnisse zugrunde gelegt, sondern auch Verbindungslinien gezogen zur politischen und gesellschaftlichen Situation seiner Zeit. Hierdurch auf die in den historischen Dichtungen zu erwartenden Fragestellungen gelenkt, ist in einer größeren Zahl von Einzelanalysen geklärt, um welche Probleme und Leitgedanken es Heym in diesem Teil seines Werkes geht. Dabei wird einerseits die enge Verbindung zwischen dem persönlichen und dichterischen Weltbild nachgewiesen, andererseits die intensive Reaktion auf Quellen und Vorbilder. Das überraschende Ergebnis dieser Untersuchung ist, daß die auf den ersten Blick unklar, widerspruchsvoll und entmutigend fragmentarisch wirkenden Dichtungen in einem engen rationalen Zusammenhang stehen. Dem weltanschaulichen Fundament, das sich hier herauskristallisiert, wird man auch für die Lyrik entscheidende Bedeutung einräumen müssen. Zwar hat sich die Forschung diesem Ergebnis schon früher von verschiedenen Seiten genähert — und dadurch natürlich auch unseren Blick gelenkt und geschärft —, es in dieser Konsequenz wegen der anderen Textgrundlage bisher aber nicht erbringen können.

Zielsetzung und Anlage der Arbeit lenkten den Blick von vornherein stärker auf die Einflüsse, die die Dichtungen Heyms geformt haben, als auf deren gedankliche und künstlerische Selbständigkeit. Wenn schließlich eine erstaunlich stabile Vorstellungswelt sichtbar wird, so mag das ein für die Würdigung des Dichters Georg Heym dennoch unbefriedigendes Ergebnis sein. Auch die am Schluß versuchte Einordnung des dramatischen Werkes in einen größeren literaturgeschichtlichen Zusammenhang mag in dieser Hinsicht enttäuschen, berücksichtigt sie doch wieder nur Bereiche, in denen die traditionellen Momente überwiegen, wie die Gestaltung des historischen Stoffes, den Gehalt und die dramatische Form, nicht aber den Bereich, der Neues und Zukunftsweisendes am ehesten aufzuzeigen erlaubte: die Sprache. Es dürfte zweifellos interessant sein, einmal zu untersuchen, wie die in den Dramen geübten und ausgebildeten Sprachformen auf die Lyrik eingewirkt

haben, einmal nachzuweisen, wie Heym den für ihn charakteristischen Stil aus einem weitgehend epigonalen Ansatz heraus entwickelt hat. Das könnte jedoch nur Thema einer selbständigen und nicht auf die historische Dichtung beschränkten Analyse sein, der durch gelegentliche Seitenblicke vorzugreifen weder notwendig noch sinnvoll erschien. Insgesamt dürften wohl trotzdem die meisten der hier behandelten Werke in die Literaturgeschichte nur angemessen eingeordnet sein, wenn man sie als gedankliche und stilistische Etüden betrachtet, aus denen als wesentliche Leistung Heyms Lyrik hervorgegangen ist, und man wird sich insofern auch nicht ständig darum zu bemühen brauchen, sie in ihrem Selbstanspruch und Traditionszusammenhang zu verstehen. Das jetzt, nach ihrer ersten Rezeption, einmal versucht zu haben, erscheint aber hoffentlich von den Ergebnissen her als so überflüssig nicht und mag für die Zukunft wenigstens verhindern, daß von diesen Fragmenten allzu beiläufig und beliebig Gebrauch gemacht wird.

A. HEYMS VERHÄLTNIS ZUR GESCHICHTE

1. Die historischen Stoffe

Summiert man die Dramen, Gedichte und Novellen Heyms, denen historische Stoffe und Motive zugrunde liegen, so kommt man zu erstaunlichen Ergebnissen. Man zählt nicht weniger als zwanzig dramatische Versuche historischen Inhalts, zwanzig Gedichte und Gedichtzyklen von z. T. erheblichem Umfang, sieben Novellen. Zu diesen Werken und Plänen kommen Tagebuchnotizen, die Heyms Beschäftigung mit einer Reihe weiterer historischer Stoffe erkennen lassen. Nur ein Teil freilich dieses gewaltigen Programms ist ausgeführt worden oder hat wenigstens ein fortgeschrittenes Stadium erreicht. Von den Dramen und dramatischen Szenen sind vier als vollendet zu betrachten und weitere zwei zu größerem Umfang gediehen, der Rest ist über einzelne Szenen oder nur Notizen nicht hinausgekommen. Von den Novellen über historische Ereignisse können zwei als vollendet gelten, drei sind Fragment geblieben, für zwei finden sich nur Notizen². Am geschlossensten zeigt sich der Bereich der historischen Gedichte, die, wenn schon nicht alle mit gleicher Sorgfalt ausgeführt, wenigstens vom Text her überwiegend vollständig sind. Bedeutet die Zahl dieser Werke und Gestaltungsversuche auch keine ebensogroße Zahl historischer Themen — manches berührt und überschneidet sich, manches ist sowohl in Gedicht als auch in Drama und Novelle aufgenommen —, so lassen sich immerhin noch mehr als dreißig verschiedene Stoffgebiete zählen, die bis in die griechische Mythologie hinabreichen und in aktuellen Ereignissen des Jahres 1911 ihren chronologischen Abschluß finden.

Das früheste uns erhaltene Zeugnis für Heyms historisches Interesse ist das Gedicht „St. Helena“ vom Frühjahr 1904. Es mag Zufall sein, daß ein düsterer Blick auf das Schicksal Napoleons am Anfang steht, und doch hat dieser Stoff für Heyms Geschichtsbild exemplarische Bedeutung wie kein anderer und begleitete ihn bis in die letzten Lebensmonate hinein. Ebenfalls 1904 entstand mit „Letzte Fahrt“ das erste Gedicht über ein zeitgeschichtliches Ereignis, den Besuch eines Autorennens durch Kaiser Wilhelm II. Die intensive Beschäftigung mit der Geschichte setzte allerdings erst ein Jahr später ein, als Heym mit „Arnold von Brescia“ sein erstes historisches Drama in Angriff nahm. Diese Arbeit über das Schicksal des mittelalterlichen

² Vollendete historische Dramen: Der Feldzug nach Sizilien. Antonius in Athen. Der Wahnsinn des Herostrat. Der Tod des Helden (2. Fsg.). Vollendete historische Novellen: Der fünfte Oktober. Der Dieb.

Kirchenreformers betrachtete er mehr als zwei Jahre lang als zentrale dichterische Aufgabe, was ihn allerdings nicht hinderte, sich nebenher andere historische Stoffe zu erschließen. Ein Gedicht über Kopernikus, Notizen über Lorenzo de Medici, Pietro Aretino, Michelangelo und Leonardo da Vinci sind Zeugnisse erster Beschäftigung mit der Renaissancezeit, die einige Jahre später zu einem wichtigen Gebiet seiner dichterischen Arbeit werden sollte. Aber auch antike Stoffe rückten in sein Blickfeld: die Schlacht von Marathon in dem Gedicht „Der Ruhm“, 1910 zu einem großen Sonett-Zyklus erweitert, der mythologische Prokne-Stoff und die Gestalt des römischen Kaisers Julian Apostata.

1907 begann Heym mit dem Alkibiades-Drama „Der Feldzug nach Sizilien“, das er als einziges größeres Werk 1909 zum Abschluß brachte. Daneben beschäftigte er sich mit dem preußischen Prinzen Louis Ferdinand und entwarf eine dramatische Szene zu diesem Stoff, an die er 1909 noch einmal anknüpfte. Auch der Gestalt Enzios, Sohn des Stauferkaisers Friedrich II., gelten ein Gedicht und ein dramatischer Plan. Noch mehr Themen und mehr denn je nahm Heym 1908 in Angriff, wandte sich von den meisten aber bald wieder unbefriedigt ab und vollendete kaum etwas. Nur noch dem historischen Drama galt jetzt sein Interesse. Er begann mit Stoffen aus der römischen Antike: „Iugurtha“, „Anthonius in Athen“, „Spartacus“ und „Catilina“. Es folgte „Die Heimkehr des Odysseus“, der 1910 in der Lyrik wieder aufgenommene Stoff; danach schrieb er eine Szene zum „Sturm auf die Bastille“, erstmals die später ausführlich behandelte Epoche der französischen Revolution in sein Blickfeld einbeziehend, schließlich noch Szenen zum Heckerputsch von 1848 und die erste Fassung zum „Tod des Helden“, dem Ende Napoleons. Erst 1909 zeichnen sich die Schwerpunkte dieses unruhigen Suchens ab: die Renaissance, die französische Revolution und Napoleon, während die Antike an Bedeutung verliert. Heym begann an „Grifone“ zu schreiben, einem Drama über den Untergang der Baglioni, das ihn bis 1911 beschäftigte. Es finden sich erste Notizen zu einem Drama über Robespierre und, dem Napoleon-Stoff zuzurechnen, eine Skizze zu „L'Aiglon“, einem Drama über den Sohn Napoleons. Zum historischen Umkreis dieser Gestalt gehört auch Herzog Wilhelm von Braunschweig, ein leidenschaftlicher Gegner des Kaisers, über den Heym sich damals informierte.

Hatte bisher der Versuch der dramatischen Gestaltung historischer Stoffe im Mittelpunkt gestanden, so galt Heyms Interesse jetzt zunehmend der historischen Lyrik. 1910 schrieb er die zweiundzwanzig „Marathon“-Sonette und den Napoleon-Zyklus „Mont St. Jean“, entwarf zwei Gedichte über die „Märzgefallenen“, gestaltete einzelne Szenen aus der französischen Revolution in den Sonetten „Bastille“, „Louis Capet“, „Danton“, „Robespierre“ und einige Monate später noch in „Le tiers état“. Hinzu kam die Wiederaufnahme des Odysseus-Stoffes in einem unvollendeten dreiteiligen Zyklus, ein Sonett über die Schlacht Napoleons bei Marengo und eines über Savonarola, den großen Prediger von Florenz. Die dramatischen Pläne wurden dar-

über aber nicht aufgegeben. Heym setzte die Arbeit an „Grifone“ fort und faßte gleichzeitig die Renaissance-Stoffe „Der Untergang der Carrara“ und „Connétable von Bourbon“ ins Auge. Er trug sich fortgesetzt mit Plänen für einen „Robespierre“, schien aber innerhalb dieser Epoche Ende des Jahres einem Drama über Ludwig XVI. den Vorzug zu geben und schrieb einen ausführlichen Entwurf dazu nieder. Den Monolog „Der Wahnsinn des Herostrat“ hatte er schon im Frühjahr 1910 verfaßt und kurz darauf auch den „Tod des Helden“ in einer überarbeiteten Fassung beendet.

Mit diesen Werken und Plänen fand Heyms Bemühen um das historische Drama dann allerdings seinen Abschluß. 1911 hat er nur noch, sieht man von der Faust-Parodie ab, den der späten Renaissance zugehörigen Cenci-Stoff neu aufgenommen und eine Szene davon ausgeführt. Aber auch historische Gedichte entstanden nur wenige: „Vom Schanktisch her . . .“ über die Zeit der französischen Revolution, dann „Sehnsucht nach Paris“, Napoleon und die Revolution in der Gloriole der Vergangenheit vereinend, „Columbus“ und einige Gedichte zur Kreuzigung Christi. Stattdessen wandte sich Heym einer von ihm bislang kaum gepflegten Gattung zu: der Novelle. Einen im üblichen Sinne historischen Stoff finden wir hier nur im „Fünften Oktober“ vor, wiederum eine Episode aus der französischen Revolution, und in dem Plan zu einer „russischen Novelle“ über den Polenaufstand von 1830. Die Mehrzahl der Novellen behandelt zeitgeschichtliche Ereignisse. Im „Tagebuch Shakletons“ knüpfte Heym an die Antarktischfahrt einer britischen Expedition von 1908/09 an. In der „Pest“ griff er den Ausbruch dieser Seuche in der Mandschurei im Winter 1910/11 auf. Im „Dieb“ nahm er sich den Diebstahl der „Mona Lisa“ aus dem Louvre vom August 1911 zum Thema, in „Bagrow“ das Attentat eines Revolutionärs auf den russischen Außenminister Stolypin im September des gleichen Jahres. Notizen zu einer „Revolutionsnovelle“, die von den russischen Ereignissen dieser Zeit ausgehen, und das dazugehörige Gedicht „Mit weißem Haar, in den verrufenen Orten . . .“ ergänzen den Kanon zeitgeschichtlicher Stoffe.

Faßt man diese Einzelbefunde zusammen, so lassen sich ohne allzu grobe Verallgemeinerungen zwei Tendenzen herausstellen. In der Auswahl der Stoffe standen solche aus der griechischen und römischen Antike am Anfang. Von 1909 an verlagerte sich Heyms Interesse auf die Epochen der Renaissance und der französischen Revolution und verstärkt auf die Gestalt Napoleons. 1911 rückte eine Reihe zeitgeschichtlicher Ereignisse in sein Blickfeld. Mit dieser schrittweisen Hinwendung zur Gegenwart verbindet sich eine formale Entwicklung. Während Heym den historischen Stoff von 1906 bis 1909 fast ausschließlich im Drama zu behandeln versuchte, erschloß sich ihm 1910 dafür das Gedicht, das er in bezug auf andere Themen all die Jahre hindurch gepflegt hatte. 1911 richtete sich sein Interesse auf die Bearbeitung historischer Stoffe in der Novelle. Für die zentrale Thematik aller dieser Dichtungen bleibt die stoffliche und formale Entwicklung allerdings — das sei vorausgeschickt — ohne Bedeutung.

2. Bildungseinflüsse und historische Kenntnisse

Es drängt sich unmittelbar die Frage auf, wie Heym die staunenswerte Vielzahl seiner historischen Themen kennengelernt hat; denn ist die enorme Produktivität seiner kurzen Schaffenszeit an sich schon zu bewundern, so ist es doch nichts weniger als selbstverständlich, daß sich ein so umfangreiches, oft unerhört detailliertes historisches Faktenwissen damit verbindet, oder sagen wir vorsichtiger: damit zu verbinden scheint. Natürlich denkt man zuerst an die im Frühjahr 1907 mit dem Abitur abgeschlossene Schulzeit, und in der Tat hat ein Teil seiner Themen hier seinen Ursprung. Das gilt vor allem für die Stoffe aus dem griechischen und römischen Altertum, die ja auch entweder schon während der Schulzeit oder unmittelbar anschließend gestaltet wurden. Entscheidend ist dabei weniger der Unterricht in Geschichte als der in den alten Sprachen gewesen. Auf die griechische Lektüre des Thukydides läßt sich der „Feldzug nach Sizilien“ zurückführen. Für die Römerdramen „Catilina“ und „Jugurtha“ hat Heym erste Anregungen durch die lateinische Lektüre des Sallust erfahren, wenn auch später andere Eindrücke hinzugekommen und wichtiger gewesen sind. Die Gestaltung des Odysseus-Themas ist selbstverständlich von Homer ausgegangen, der im Griechischunterricht gelesen wurde, und auch für manche Einzelheit der „Marathon“-Sonette dürften Reminiszenzen des altsprachlichen Lesestoffes von Bedeutung gewesen sein.

Was den Geschichtsunterricht betrifft, so läßt sich ein besonderer Einfluß nicht nachweisen. Am Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Neu-Ruppin, wo Heym die letzten beiden Schuljahre verbrachte und von dem als einziger seiner Schulen Unterlagen erhalten sind, wurde „Neubauers Lehrbuch der Geschichte für höhere Lehranstalten“ in den entsprechenden Abteilungen benutzt. Sollte es auch am Joachimsthalschen Gymnasium in Wilmersdorf (Berlin), das Heym vorher besuchte, in Gebrauch gewesen sein, so hätte er in der Obersekunda die Geschichte des Altertums, in der Unterprima die deutsche Geschichte bis zum Westfälischen Frieden und in der Oberprima die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts im Überblick kennengelernt. Aus diesen Angaben und auch aus den Lehrbüchern selbst ist jedoch für unsere Fragestellung kaum ein Gewinn zu ziehen. Die Geschichtsbücher umreißen sachlich, in knapper Formulierung und in fast tabellarischer Aufschlüsselung die wichtigen Ereignisse der historisch-politischen Geschichte. Die Mehrzahl der Stoffe Heyms ist deshalb nur beiläufig erwähnt, das Faktenmaterial in allen Fällen zu gering. Wie nicht anders zu erwarten, orientiert sich der Autor des Lehrbuches überwiegend an den Herrschergestalten, vernachlässigt aber auch soziale und kulturelle Entwicklungen nicht völlig und bemüht sich sogar revolutionären Bewegungen gegenüber um Gerechtigkeit, obschon er natürlich ‚Chaos‘ und ‚Pöbelherrschaft‘ zu kritisieren nicht umhin kann. In der Geschichte des 19. Jahrhunderts zeichnet sich ein gemäßigter preußisch-deutscher Nationalismus ab.

Es ist aber zweifelhaft, ob der Unterricht diesem im großen und ganzen tendenzlosen, aber auch farblosen Lehrbuch entsprach. Eine willkommene Ergänzung des Bildes bieten hier die Aufsatzthemen, die den Schülern gestellt wurden. Fast die Hälfte gilt in den Oberklassen historischen Problemen, die teils an den altsprachlichen, teils an den Geschichtsunterricht anknüpfen. In der Unterprima, die Heym in Neu-Ruppin bis Ende September 1905 besuchte, wurden u. a. folgende Themen gestellt³:

- Warum erlagen im peloponnesischen Kriege die Athener?
- Warum treiben wir Geschichte?
- Woraus erklärt sich der Untergang der staufischen Kaisermacht?
- Warum erscheint uns die Zeit der Hohenstaufen in so glänzendem Lichte?

Die beiden letzten Aufsätze wird Heym nicht mitgeschrieben haben, da er bereits in die Oberprima versetzt gewesen sein dürfte. Dort war die Situation im Schuljahr 1906/07 aber nicht anders:

- Warum hat die Geschichte Ludwig XIV. den Beinamen des Großen versagt, während sie ihn dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg verliehen hat?
- Mit welchem Recht darf man die drei ersten preußischen Könige die Begründer der Größe Preußens nennen?
- Das Freiheitsideal nach seinen verschiedenen Richtungen.
- Wodurch wurde Preußen zur Erkenntnis seiner nationalen Aufgabe geführt?

Dieser Themenkatalog zeigt, daß dem Geschichtsunterricht eine große Bedeutung zukam und daß er über die Lehrbuchfakten auf manchen Gebieten erheblich hinausgegangen ist. Andererseits erscheinen Heyms historische Interessen davon weitgehend unbeeinflusst. Die deutsche Geschichte des Mittelalters und die preußische Geschichte sind in so geringem Umfang in sein Werk einbezogen, daß man angesichts der schulischen Einflüsse sagen muß: er hat sie gemieden. Die Hohenstaufen finden sich nur in „Enzio“ und einer Szene des „Arnold von Brescia“ wieder, die Hohenzollern nur in „Prinz Louis Ferdinand“. Nirgendwo aber versucht Heym, die Vergangenheit im nationalen Sinne zu glorifizieren.

Da es keine Anhaltspunkte dafür gibt, daß Heym während des Jura-studiums historische Vorlesungen gehört hat, muß der größere Teil seiner Geschichtskennntnisse auf selbständige Arbeit und Lektüre zurückzuführen sein. Das hört sich freilich anspruchsvoller an, als es in diesem Falle gewesen ist. Schon die Hinweise der Tagebücher lassen darauf schließen, daß Heym das meiste der historischen Dichtung oder Belletristik verdankt und nicht zünftigen Geschichtswerken. Wir finden Alfred Doves „Caracosa“ zitiert, einen Roman über die Zeit Kaiser Friedrichs II., Mereschkowskis Romane „Leonardo da Vinci“, „Julian Apostata“, „Peter der Große“, seine Novelle

³ Begemann, Heinrich: Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Neu-Ruppin. Bericht über das Schuljahr 1905/06. 1906/07.

über Michelangelo, auch die „Renaissance-Novellen“ Stendhals mit der Geschichte der Cenci. Hinzu kommen Grabbes historische Dramen: „Napoleon oder die hundert Tage“, „Kaiser Friedrich Barbarossa“, „Herzog Theodor von Gothland“, „Die Hermannsschlacht“ und vielleicht noch andere. Shakespeare und Schiller, Kleist und Büchner, Kotzebue und Wildenbruch sind ebenfalls in den Tagebüchern genannt und ergänzen den Katalog historisch orientierter Dichtungen. Ein Vergleich dieser Autoren und Werke mit den Arbeiten Heyms läßt manche Parallele deutlich werden, auch wenn nur ein Teil thematische Vorlage geworden ist.

Die darüber hinaus ermittelten Quellen bestätigen die Bedeutung derartiger historischer Lektüre. Heym hat berühmte Jugendbücher wie Sienkiewiczs Roman „Quo vadis“ und Bulwers „Letzte Tage von Pompeji“ gelesen und Gebrauch von ihnen gemacht. An historischen Dramen kannte er nicht nur Shelleys „Cenci“, sondern auch die unbedeutenden „Catilinarier“ Hermann Linggs, Franz Helds „Fest auf der Bastille“ und manchen weiteren Titel aus der Flut dieser trivialen Literatur, zu der er sich selbst 1907 mit der Begründung bekannte: „Ich lese lieber schlechte Dramen, als gute. Man lernt von den Fehlern mehr“ (III, 95). Von einer systematischen Suche nach Stoffen konnte dabei natürlich nicht die Rede sein. Heym scheint wahllos gelesen zu haben, griff auf, was ihm im Moment lohnend erschien, so wie er 1908 „auf's geratewohl auf Iugurtha zugestürzt“ ist (III, 101), und das mag einer der Gründe dafür gewesen sein, daß er seine Pläne oft schon nach dem ersten Ansatz wieder im Stich ließ.

Hat Heym auch viele Anregungen und oft vielleicht den entscheidenden Impuls von solchen Quellen empfangen, so ließ er es doch bei ihnen nicht bewenden, sondern verschaffte sich für die meisten Stoffe zusätzlich exaktere Unterlagen. Natürlich hat er, im Umgang mit der Geschichtswissenschaft nicht ausgebildet und an Fragen der historischen Authentizität nur beiläufig interessiert, keine systematischen Forschungen angestellt. Die Werke, die auf diesem Gebiet ermittelt wurden, reichen von primären historischen Quellen über Memoirenwerke bis zu dürftig-tendenziösen Geschichtsheftchen. Einen Eindruck von der Disparatheit dieses Materials vermitteln die Titel zur Geschichte der französischen Revolution. Zur anscheinend ersten Orientierung benutzte Heym 1909 das Groschenheft einer Reihe für „Volksaufklärung“ über die „Greuel der französischen Revolution“. Diese sachlich unergiebig, von einem konservativ-katholischen Standpunkt verfaßte Darstellung ergänzte er durch die Revolutionsgeschichte von Mignet, einem zwar auch durchaus konservativen Werk, das aber umfangreich und solide über die historischen Vorgänge unterrichtet und ihre Bedeutung zu würdigen weiß. Im Frühjahr 1911 lernte er noch die Darstellung des russischen Revolutionstheoretikers Peter Kropotkin kennen, dem es als „Anarchisten“ darum geht, speziell „das Handeln des Volkes zu erforschen“⁴ und ein seinen politischen

⁴ Kropotkin, Peter: Die französische Revolution. Leipzig 1909. Bd. 1. S. 4.

Interessen entsprechendes historisches Modell zu entwerfen. Daß diese Werkauswahl nicht das Ergebnis gezielter Suche sein kann, wird man auch dann annehmen dürfen, wenn man bei Heym andere als bloß historische Interessen voraussetzt. Eine so berühmte Revolutionsgeschichte wie die Thomas Carlyles, deren dramatische Berichte und plastische Details ihm gewiß Eindruck gemacht und wohl auch tiefe Spuren hinterlassen hätten, sollte ihm andernfalls nicht entgangen sein. Daß er stattdessen an das Heft der „Volksaufklärung“ geriet und zu der Reclam-Ausgabe von Mignet griff, mag auf den niedrigen Preis dieser Werke zurückzuführen sein, während er auf das aktuelle Werk Kropotkins vielleicht durch eine Rezension aufmerksam geworden ist.

Man darf also annehmen, daß Heym die Mehrzahl seiner Stoffe durch Zufall kennengelernt und sich dann anhand der nächstliegenden historischen Werke zusätzlich mit Material versorgt hat. Einen fundierten Überblick über die Geschichte konnte er dabei natürlich nicht gewinnen, so daß manche Abweichung von den historischen Tatsachen in seinen Werken auf unzureichende Kenntnisse zurückgeführt werden muß. Ein Beispiel dafür, daß Heym Ereignisse, über die er nur oberflächlich informiert war, ebenso phantasievoll wie unrichtig ausgestaltet hat, ist das Sonett „Le tiers état“ (I, 181). Es trägt im Titel das Datum „20. Juni 1789“ – der Tag des historischen Schwures im Ballhaus – und beginnt mit den Versen:

Auf welchen Blumen von dem letzten Ball,
In Spiegeln, Kerzen, weichlichem Gestühl,
Steht der Stiefel der Bürger. [. . .]

Heym hat offenbar weder eine Beschreibung noch ein Bild des Schauplatzes gekannt, denn das Versailler Ballhaus war ein Haus für Ballspiele und kein Festsaal, eine kahle Sporthalle ohne Zierrat und ‚weichliches Gestühl‘. Wie diese Verse sind auch beiläufige Ausblicke in die Geschichte, die ohne Not gegen historische Fakten verstoßen, nur als Versehen zu deuten. So erinnern sich athenische Krieger besten Alters im „Feldzug nach Sizilien“ daran, daß sie vor „vielen Jahren“ bei Marathon dabeigewesen und einen großen Sieg errungen hätten (II, 285) – vor 77 Jahren, wenn man genau sein will, und warum sollte man es nicht bei einem Drama, das sonst den geschichtlichen Ereignissen verhältnismäßig korrekt folgt? Ein ähnlicher Fall ist der Anmarsch der „langbärtigen Perser“ im „Marathon“-Zyklus, „die gegen Krösus einst am Halys stritten“ (I, 24). Die Schlacht am Halys lag damals bereits 95 Jahre zurück und wurde nicht gegen Krösus, sondern gegen dessen Vater Alyattes geführt; aber auch die Kämpfe gegen Krösus hatten schon mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor ihr Ende gefunden. Oder man denke an das Sonett „Marengo“ (I, 165), wo das „Schwarzblau der Alpen“ am Südrand der lombardischen Ebene aufragt und die Schlacht des „zweiten Prairial“ beginnt, während strenggenommen eher die Apenninen in Frage kommen und Napoleons Schlacht am 25. Prairial stattfand. Ist auch nicht völlig aus-

zuschließen, daß Heym in den Gedichten aus Gründen des Versrhythmus und -klanges von den Fakten abgewichen ist, wahrscheinlicher bleibt, daß er von den Tatsachen nicht genau unterrichtet oder sie ihm wieder entfallen waren, als er den Stoff bearbeitete.

Ein Mißverständnis wie das bezüglich des ‚Ballhauses‘ zeigt zugleich, daß man nicht für alle historischen Bilder und Szenen nach Vorlagen zu suchen braucht. Was den Quellen an Anschaulichkeit fehlt, ersetzt Heym durch Phantasie, mitunter in einer Weise, daß nicht nur ein Gegensatz zu den historischen Fakten entsteht, sondern auch ein logischer Bruch innerhalb der Dichtung daraus resultiert. In den „Marathon“-Sonetten ist zu Anfang erklärt, daß das Perserheer mit „tausend Schiffen“ in der Bucht von Marathon gelandet sei (I, 23). Eine Vielzahl von Völkern ergießt sich über die Ebene, sogar Inder mit Elefanten darunter. Tatsächlich hat aber weder ein solches Völkergemisch an der Schlacht teilgenommen, noch dürfte man zu jener Zeit geeignete Schiffe für den Transport von Elefanten besessen haben. Heym begibt sich dieser anachronistischen Voraussetzung indessen selbst, insofern die Kolosse beim Rückzug die Schiffe zu zerstören beginnen. „Vor der Wilden Stoß“ schwanken die Schiffe, die Ruder brechen „wie trocknes Kraut“, und als die Elefanten schließlich gefällt sind, schwimmt die Flotte „durch der Riesen Leichen / Aufs Meer hinaus“ (I, 36). Diese Dimensionen sind mit der am Anfang implizierten Vorstellung eines Schiffstransportes nicht zu vereinbaren.⁵ Von den Möglichkeiten des Motivs fasziniert, hat Heym auf den logischen Zusammenhang offenbar keine Rücksicht genommen.

Die Mehrzahl der Abweichungen von der Geschichte ist aber fraglos Absicht. Das ist besonders bei den Dramen nachzuweisen, da hier Notizen die Benutzung zuverlässiger historischer Werke erkennen lassen. Die Veränderungen können dabei sowohl den Charakter der historischen Personen als auch die Situation betreffen und erreichen mitunter einen Grad, der vom historischen Modell kaum etwas übrig läßt. Heyms erstes Drama „Arnold von Brescia“ beispielsweise macht aus dem asketischen Katholiken und Reformator Arnold einen schwärmerisch verliebten Jüngling, der sich als „Hellene“ fühlt und die Sonne anbetet. Nicht weniger rigoros wird in dem Einakter „Antonius in Athen“ die Geschichte umgestaltet, indem die politischen Ereignisse mehrerer Jahre zu einer schicksalsträchtigen Konstellation zusammengefaßt sind, die der mit Liebe geschlagene Antonius zu nutzen versäumt, so daß er seine Macht verliert – lange vor seinem historischen Untergang.

Aus all dem zu schließen, daß es Heym auf historische Richtigkeit grundsätzlich nicht angekommen sei, ist dennoch nicht gerechtfertigt. Die Dramen lehnen sich oft auch sehr eng an die geschichtlichen Vorgänge an. In den

⁵ Den Realismus der Darstellung aufzugeben, scheint mit der Dimensionsverschiebung nicht beabsichtigt zu sein; denn die Szenerie ist für sich genommen durchaus realistisch. Erst in den Schlußsonetten (Totenzug) wird dieser Boden verlassen.

Handschriften finden sich zudem immer wieder Beispiele dafür, daß Heym nachträglich den Text geändert und verbessert hat, wenn er auf Fehler aufmerksam wurde. So berichtet in „Spartacus“ einer der Fechter von einem Arenakampf „vor Pompeius' Augen“, der in der ersten Niederschrift „vor Sullas Augen“ stattgefunden hatte. Da Sulla schon einige Jahre vor dem Sklavenaufstand gestorben war, wechselte Heym offenbar, als er den Fehler bemerkte, die Namen aus. Ebenso ist in „Antonius in Athen“ zunächst Labienus als Gegner Octavians genannt, später aber Lepidus an seiner Stelle, da Labienus ein Widersacher Marc Antons war. Solche Belege ließen sich mehren und lassen erkennen, daß Heym eine gewisse Faktentreue für unerlässlich hielt. Welche Ursache das hat, werden wir uns an späterer Stelle zu fragen haben.

Heym erachtete es auch für notwendig, seine historischen Kenntnisse zu vertiefen. Da er während des juristischen Studiums seine Bildung vernachlässigt zu haben glaubte, beschloß er, sich nach dem Examen „mit Wissen voll[zu]pfropfen wie wahnsinnig“ (III, 151). Der Vorsatz, obwohl hauptsächlich vom Widerwillen gegen die Examensvorbereitungen diktiert, geriet später nicht in Vergessenheit. Als Heym sich im Wintersemester 1911/12 in Berlin am Seminar für orientalische Sprachen einschrieb, und zwar für „Vorlesungen und Übungen zur Vorbereitung für den Kaiserlichen Dolmetscher-Dienst bei den Gesandtschaften und Konsulaten im Orient“⁶, hat er auch verschiedene Vorlesungen an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität gehört. Die ausführlichste Mitschrift stammt aus einer Vorlesung Professor Hans Delbrücks: „Weltgeschichte 4. Teil, von 1789 bis 1862“.⁷ Der Text umfaßt die Hauptereignisse der französischen Revolution und endet mit der Besetzung Preußens durch Napoleon. Daß Heym gerade dieses Gebiet wählte, hängt natürlich mit seinen damaligen dichterischen Vorhaben zusammen. Der von ihm aufgestellte Stundenplan verzeichnet überdies noch die Vorlesung des Dozenten Dr. Groethuysen über „Soziologie der französischen Revolution“, von der allerdings keine Mitschriften erhalten sind.

Die Delbrück-Nachschrift hat über große Strecken hin nichts Auffälliges, läßt aber doch zwei nicht unwichtige Schlußfolgerungen zu. Zum einen zeigt sich, daß Heyms Kenntnisse selbst auf diesem Gebiet, mit dem er sich besonders stark beschäftigt hat, durchaus noch der Ergänzung bedurften. Ein Teil der Notizen sind einfache Fakten, die ihm bei gründlicher Lektüre der Revolutionsgeschichte von Mignet nicht mehr hätten neu sein dürfen, etwa daß der Herzog von Orleans beim Auszug nach Versailles gedungene Mörder mitschickte oder daß Robespierre mit zerschmetterter Kinnlade verhaftet wurde, einprägsame Fakten auch, die er schwerlich vergessen hatte. Auf-

⁶ Nach den Angaben im „Verzeichnis der Vorlesungen an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin im Wintersemester 1911/12“. Das Seminar für orientalische Sprachen war der Universität angegliedert. Heym nahm Unterricht in Chinesisch und Englisch.

⁷ Vgl. S. 270.

schlußreich in dieser Hinsicht sind ferner die Fehler bei Namensschreibungen. Mag Heym es damit auch für gewöhnlich nicht genau genommen haben, ein Marrat, Dumourriez oder St. Jüst lassen doch vermuten, daß er diese wichtigen Männer der Revolution damals nur erst flüchtig kannte. Damit wird bestätigt, was auch aus seinen Dramennotizen und Gedichten hervorgeht, daß er nämlich bei der Verarbeitung historischen Materials gleichsam von der Hand in den Mund gelebt und selbst die herangezogenen Werke mehr zur Ergänzung seiner Pläne als zu gründlicher historischer Unterrichtung benutzt hat. Daß er trotz dieser schmalen Grundlage nicht selten den Eindruck von Kennerschaft und souveräner Stoffbeherrschung hervorzurufen weiß, ist vor allem seinem gestalterischen Geschick zuzuschreiben.

Die zweite Schlußfolgerung, die das Material der Vorlesungsnachschrift zu ziehen erlaubt, betrifft die nach wie vor enge Verbindung seines Geschichtsinteresses mit dichterischen Plänen. Ist auch der größte Teil der Notizen rein fachlicher Natur, so begegnen doch hin und wieder Sätze, die bereits ein szenisches Moment enthalten und ihre dichterische Verarbeitung ahnen lassen. Im Zusammenhang mit einer Sitzung der Nationalversammlung notiert Heym: „Sagen Sie ja. Ausrufer: Wir sind heiser.“ Das „Fest des höchsten Wesens“ ist mit den Worten charakterisiert: „Wehe Dir, wenn Dir keine Freudentränen in den Augen stehen“ – mit dem späteren Zusatz „o Greis“. Zu „Danton“ notiert er an einer Stelle den Satz: „Ein Riemen ist genug, hebe den andern für Robespierre auf.“ Und sogar einige Stichworte zu einem Gespräch über den Tod zwischen Robespierre und einem anderen Revolutionär sind zwischen den Nachschriften zu finden. Ohne die Tatsache zu unterschätzen, daß Heym sich erstmals um eine gründlichere historische Ausbildung bemühte, ist der Vorrang der dichterischen Intentionen doch auch hier nicht zu übersehen.

Es darf nicht außer acht gelassen werden, daß Heym sich gleichzeitig noch für eine Reihe anderer, nicht historischer Vorlesungen interessiert hat. Nachschriften finden sich allerdings nur noch von einer Vorlesung Professor Georg Simmels über die „Haupterscheinungen der Philosophie des letzten Jahrhunderts (von Fichte bis Nietzsche und Bergson)“, und sie sind wesentlich knapper ausgefallen als die historischen. Wahrscheinlich hat Heym mehr also von seinem umfangreichen Vorlesungsplan nicht realisiert, alles ohnehin auf keinen Fall hören können, da sich auch zeitliche Überschneidungen ergeben. Es mag dennoch nicht uninteressant sein zu sehen, welchen Gebieten seine Aufmerksamkeit in dieser Zeit noch galt. Der Plan verweist außer den bereits genannten auf folgende Veranstaltungen:

Beckh: Buddhismus und Christentum.

Ehrenreich: Über Seelen- und Zauberglauben auf niederen Kulturstufen.

Köthner: Die Chemie der Renaissancezeit.

Nernst: Neuere Atomistik (für Studenten aller Naturwissenschaften).

Simmel: Allgemeine Soziologie.

Simmel: Grundzüge der Logik.

Weber: Der Einfluß psychischer Vorgänge auf den Körper (mit Experimenten).
Weinstein: Naturphilosophie.
Wölfflin: Leonardo da Vinci.

Auch die Literatur, die Heym 1911 in einem Notizbuch vermerkt hat, bestätigt, daß ihm die Geschichte nur ein Gebiet unter anderen war. Hier ist es sogar nur der Titel „Napoleon in Elba“⁸, der unmittelbar historischer Natur ist. Daneben stehen philosophische Schriften der Vorsokratiker, Schopenhauers und Nietzsches und „Die Geheimlehre des Veda“, aus dem Sanskrit übertragene Texte des Upanishads. Genannt sind der Volkswirtschaftler Werner Sombart, von dessen Analysen des Sozialismus und Kapitalismus Heym gehört haben mochte, der Völkerkundler Karl von den Steinen, der über die Naturvölker Zentral-Brasiliens geschrieben hatte, Heinrich Driesmans, Autor rassebiologischer Schriften, die Arbeiten des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin über „Renaissance und Barock“, die des Altphilologen Erwin Rohde über „Psyche, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen“ und den „Griechischen Roman“. Ferner sind mehrere sexualekundliche Werke aufgeführt, Sigmund Freuds aufsehenerregende „Abhandlungen zur Sexualtheorie“ natürlich, aber auch Otto Weiningers „Geschlecht und Charakter“ und Remy de Gourmonts „Physik der Liebe“, außerdem das dreibändige Werk Dufours über die „Geschichte der Prostitution“ und das 1908 erschienene „Sittengemälde aus unseren Tagen“ Victor Marguerittes zum gleichen Thema – interessant, da das Motiv der Prostitution in der Literatur dieser Zeit eine bedeutende Rolle spielt.

Die meisten anderen Namen und Werke des Notizbuches sind literarischer Art. Vor allem handelt es sich um Franzosen, Villon und Rabelais, so verschiedene Dichter wie Paul Verlaine, Henri de Régnier und Jean de Moréas, eine Reihe von Erzählern: Stendhal, die Goncourts, Henri Monnier, Flaubert, Anatole France, Octave Mirbeau, Barbey d'Aurevilly, André Gide u. a. An englischer Literatur sind Ben Jonsons „Volpone“ und Sternes „Tristram Shandy“, außerdem Keats, Shelley und Swinburne genannt. Von den Deutschen hat sich Heym die Namen Musil und Mann (ohne Vornamen, also wohl der damals bekanntere Heinrich Mann) notiert, dazu Eduard Stucken, den ‚skandalösen‘ Oskar Panizza und die Erfolgsautoren Carl Vollmöller und Hanns Heinz Ewers. Sogar der Kreis des so verächtlich beurteilten Stefan George ist vertreten durch die Namen Wolters, Klages und Lechter und einen Verweis auf das „Jahrbuch für die geistige Bewegung“ von 1910 und 1911. Das alles bildet den Hintergrund zu den historischen Arbeiten und Studien des letzten Jahres und macht deutlich, daß die Geschichte für Heyms nach vielen Seiten hin ausgreifenden Geist nur ein Teilgebiet war.

⁸ Er ließ sich bibliographisch nicht ermitteln.

3. Zeitsituation und Zeitverständnis

Es ist in der Literatur über Georg Heym manches über das Verhältnis des Dichters zu seiner Zeit, über seine wenig ausgeprägten politischen Interessen und den vitalistischen Aspekt seiner Zeitbeurteilung gesagt worden, aber doch immer nur am Rande und im Hinblick auf die jeweils untersuchten Probleme.⁹ Wir können nicht darauf verzichten, uns dieser Fragen noch einmal im Zusammenhang anzunehmen; denn einmal ist das Zeitverständnis Heyms für die Hinwendung zur Geschichte und das Geschichtsbild selbst von nicht unerheblicher Bedeutung, zum anderen haben wir es dabei ja prinzipiell schon mit dem Ausdruck eines bestimmten historischen Bewußtseins zu tun. Die Grundtendenz dieses Zeitverständnisses ist bekannt. Bereits 1905 spricht Heym im Tagebuch von den „trüben, langweiligen Tagen“ des Neuruppiner Schullebens (III, 34) und gibt damit das Stichwort für alle weiteren Aussagen. Zunächst ganz aus der persönlichen Situation begründet, wird die Klage über die Ereignislosigkeit seines Lebens zunehmend zum Urteilsspruch über die Verhältnisse des wilhelminischen Deutschland. Das beginnt sich bereits 1907 abzuzeichnen, wenn Heym über das Leben im „Norden“ schwermütige Gedanken spinnt und zu dem Ergebnis kommt, „die Großen“ würden in diesem „Krämer- und Bauernland“ verlacht (III, 71). Noch sind es aber hauptsächlich die persönlichen Lebensumstände, Schulzeit, Korpsleben, ein enttäuschendes Brotstudium, die ihn „alles so langweilig“ finden lassen (III, 89). Eine entschiedene Wendung zur Zeitkritik vollzieht er erst im März 1909 in dem Gedicht „Δήμω“ (I, 674), einem Wort an das Volk, den Staat, in dem es heißt:

Hundert Pfunde hängen dir am Nacken.
Angebunden an der Dinge Öde.
Dampf und hoffnungslos, müde, und blöde.
Schal, leer, ausgebrannt, ein kalter Schlacken.

[...]

Faule Zeiten, wo der bleirne Frieden
Alles Schöne schon mit Staub umzogen,
Wo erstickt sind großer Taten Wogen.
Barrikaden, wird man euch noch schmieden?

Dumpfheit, Schwäche und Banalität werden nun immer häufiger als die bestimmenden Züge dieser seiner Gegenwart herausgestellt. „Keine Zeit war bis auf den Tag so inhaltlos wie diese“ (III, 131), heißt es im September 1909, und in dem gleichzeitig entstandenen Gedicht „Der Kondor“ (I, 708–711) zeichnet Heym bissig das Bild eines gewöhnlich-ereignislosen Nachmittages

⁹ Im Zusammenhang mit dem Revolutionsmotiv am ausführlichsten bei K. L. Schneider: „... Barrikaden. Welch ein Wort.“ (K. L. S. Zerbrochene Formen. Hamburg 1967. S. 61-85).

im Zoologischen Garten, den der im Käfig gefangene Kondor nur mit Träumen von seiner besseren Vergangenheit ausfüllen kann. „Ach du Alltäglichkeit! Du Bleigewicht. / Ach, diese stumpfe Zeit!“ lautet auch hier die alles umgreifende Klage. Im Sommer 1910 verbindet sich die Enttäuschung über die „Ereignislosigkeit des Lebens“ mit dem Wunsch, man möge doch wenigstens den Kaiser oder den Zaren ermorden, anstatt sie „ruhig weiter schädlich sein“ zu lassen (III, 135). Angriffe auf die „jammervolle Regierung, einen Kaiser, der sich in jedem Zirkus als Harlekin sehen lassen könnte. Staatsmänner, die besser als Spucknapfhalter ihren Zweck erfüllten“, schließen sich an, und vor allem ist ihm der immer wieder bedrohte Frieden dieser Jahre „so faul ölig und schmierig wie eine Leimpolitur auf alten Möbeln“ (III, 139). In dem Prosastück „Eine Fratze“ formuliert er 1911 bestimmter als jemals zuvor sein Urteil über Zeit und Gesellschaft und faßt es in den bekannten Sätzen zusammen:

Unsere Krankheit ist, in dem Ende eines Welttages zu leben, in einem Abend, der so stickig ward, daß man den Dunst seiner Fäulnis kaum noch ertragen kann. Begeisterung, Größe, Heroismus. Früher sah die Welt manchmal die Schatten dieser Götter am Horizont. Heut sind sie Theaterpuppen. Der Krieg ist aus der Welt gekommen, der ewige Friede hat ihn erbärmlich beerbt. (II, 173)

Die Ursachen, die Heym unter der Ereignislosigkeit besonders leiden und ihn nach „Begeisterung, Größe, Heroismus“ verlangen ließen, werden wir noch zu untersuchen haben. Hier gilt es festzustellen, daß er mit seiner Kritik an der Gegenwart keineswegs allein stand, sondern daß das Gefühl bedrückender Stagnation in den Jahren vor dem Weltkrieg breite Schichten des Volkes beherrschte. Das lag vor allem an dem seit der Jahrhundertwende immer deutlicher werdenden Gegensatz zwischen den wirtschaftlichen Erfolgen und den politischen Mißerfolgen des Reiches, zwischen nationalem Geltungsstreben und internationalem Prestigeverlust. Die ‚Auskreisung‘ aus dem Verband der Großmächte, für jeden sichtbar geworden in den diplomatischen Niederlagen während der beiden Marokkokrisen, war ein beredter Widerspruch zu dem lautstarken und selbstgefälligen Auftreten der industriellen Weltmacht Deutschland. „Nicht zufällig“, sagt Mommsen, „tauchte in den politischen Auseinandersetzungen, bei den Oppositionsparteien wie bei der Regierung, ständig die Formel auf, man wolle ‚Taten statt Worte‘.“¹⁰ Hinzu kam, daß das Vertrauen in die Reichsleitung durch innenpolitische Krisen wie den Eulenburg-Skandal und die „Daily Telegraph“-Affäre schwer erschüttert wurde und daß das Scheitern des Versuchs, in Preußen ein modernes Wahlrecht zu schaffen, die Hoffnungen auf politisch-gesellschaftlichen Fortschritt enttäuschte.¹¹ Natürlich ist von all dem bei Heym nur andeutungsweise die Rede, was aber nicht ausschließt, daß sein Urteil von diesen Verhältnissen

¹⁰ Mommsen, Hans: 1911. Der Kampf um den Platz an der Sonne. In: Jahr und Jahrgang 1911. Hamburg 1966. S. 7.

¹¹ Weitere Ausführungen dazu auf S. 306f.

und Vorgängen beeinflusst worden ist. Welchen Ausdruck die allgemeine Verstimmung in einer von ihm gelesenen Zeitung fand, mag der „Demokrat“ belegen, ein Wochenblatt, in dem Heym im Herbst 1910 Gedichte veröffentlichte und das er gelegentlich auch in der Stadtbahn verteilte (III, 153). Franz Pfemfert, der bald darauf die „Aktion“ begründete, schreibt im November 1910¹²:

Ringsum erleben wir das politische Erwachen der Völker. Die Freiheit schreitet durch die Lande. Wir sehen ringsum ein Aufwärtstreben der Nationen zu den Höhen der Kultur.

In Preußen-Deutschland scheint die Zeit stillzustehen. Kopfschüttelnd blickt die Kulturwelt auf uns. Würden wir nicht durch den Paradeschritt, durch den grandiosen Ehrungswinkel von 45 Grad, durch unser Hurrahschreien und durch unseren Bierkonsum Lebensäußerungen kundtun, sie würde unsere Existenz anzweifeln [. . .]

Die Kulturwelt wird deshalb eine andere Erklärung suchen müssen für die Tatsache, daß ein mündiges Volk, das wirtschaftlich so ungemein tüchtiges leistet, politisch ein Schattendasein führt. Daß dieses Volk sich von einem kleinen Häuflein Junker geduldig gängeln läßt. Daß dieses Volk einem Phantom, einem Nichts willig Sklavendienste leistet.

Diese Kritik an der Stagnation im wilhelminischen Deutschland zeigt freilich jene politische Orientierung, die bei Heym gänzlich fehlt. Seine einzige direkte Stellungnahme zu einem politischen Ereignis ist die Skizze „Zu den Wahlen“ (II, 176–178) aus Anlaß der Reichstagswahlen vom 12. Januar 1912, und selbst hier bedient er sich vorwiegend emotionaler Argumente. Die Wahl ist ihm nur eine „grandiose Barnumisterei“, da er selbst von einer sozialdemokratischen Mehrheit – eine damals bedeutende politische Alternative – nicht erwartet, „daß es dann irgendwie um einen Schatten besser würde“. Es sind die „starken äußeren Erregungen, die doch nun einmal einen großen Teil des fundus eines freien schönen und großartigen Lebens ausmachen“, die er auch hier vermißt und durch parlamentarische Umgestaltungen nicht ermöglicht sieht.¹³ Was sich sonst an politischen Äußerungen bei ihm findet, spiegelt mehr die Verhältnisse, als daß es sie kommentiert. Den Kaiser nach der „Daily Telegraph“-Affäre vom Herbst 1908 einen „Harlekin“ zu nennen, bedurfte es bei dem tiefgreifenden Autoritätsverlust, den Wilhelm II. damals erlitten hatte, keines besonderen Scharfblicks. Das Urteil war vorweggenommen in Karikaturen, die – wie man im Reichstag beklagte – „sich als Majestätsbeleidigungen darstellen in einer Massenhaftigkeit, daß deren Be-

¹² Der Demokrat. Jg. 2. Nr. 49 (30. 11. 1910). Ähnliche Urteile zitiert Mommsen.

¹³ Auch Franz Pfemfert brandmarkt in seinem Wahl-Artikel „Eine halbe Stunde fürs Vaterland“ (Die Aktion. Jg. 2. Nr. 3. 15. 1. 1912) den „Scheinparlamentarismus“ und den „politischen Karneval“ der Wahl, auch er sieht die „Freiheitssehnsucht“ verstummt und „alle Träume begraben“, hofft aber auf allmähliche Veränderungen durch die Sozialisten. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Heym den einen Tag vor seinem Tode erschienenen Artikel gelesen hat und dadurch zu seiner Skizze angeregt worden ist.

schlagnahme nicht redlich erscheint“.¹⁴ Auch die „jammervolle Regierung“ hatte sich durch ihre Finanzpolitik und das Versagen in der preußischen Wahlrechtsreform schon Monate vor dem Sommer 1910, in dem Heym seine respektlosen Äußerungen machte, das Mißtrauen und die Geringschätzung weiter Kreise eingehandelt.

Es ist aber gar nicht einmal sicher, daß Heym bei seiner Kritik überhaupt an politische Vorgänge gedacht hat. Im August 1910 gibt er seiner Empörung über „die verfluchten Fürsten, diese Giftgeschwüre am Leibe eines Volkes“ Ausdruck und verweist auf das „traurige Schicksal“ der bayerischen Prinzessin Mathilde (III, 140), einer Tochter des späteren Königs Ludwig III. Ist es um die Logik dieses Beispiels von vornherein schlecht bestellt, so handelt es sich um nichts weniger als um eine politische Stellungnahme, nur um die Äußerung einer leicht erregbaren, menschlich-mitleidigen Phantasie. Die Wochenend-Beilage des „Berliner Tageblatts“ hatte über eine Gedichtsammlung berichtet, die aus dem Nachlaß der jungen, 1906 an Schwindsucht verstorbenen Prinzessin herausgegeben worden war.¹⁵ Eine rührselige Geschichte von heimlicher Jugendliebe und erzwungener, unglücklicher Standesehe gab den Rahmen dazu ab, wagte aber nicht mehr als ein bescheidenes Wort über die „Hemmnisse familiärer Natur“, die sich den Liebenden entgegengestellt hätten. Heyms Ausbruch gegen die „verfluchten Fürsten“ ist eine ganz eigene, leidenschaftliche Auslegung dieser Geschichte, und mögen auch andere Nachrichten und Überlegungen mit von Einfluß gewesen sein – es zeigt sich hier doch, wie stark eine solche scheinbar politische Äußerung von einem ihr überhaupt nicht adäquaten Augenblickseindruck abhängen konnte.

Im übrigen braucht man sich nur anzusehen, was Heym 1912 zur Überwindung der Stagnation des staatlichen Lebens vorzuschlagen hat, um seiner gänzlich unpolitischen Denkweise gewahr zu werden. Nicht auf eine bestimmte politische Gruppe oder Idee setzt er seine Hoffnung, sondern darauf, „daß Leute, wie meinetwegen zum Beispiel Wedekind [oder Verhaeren] (irgendwelche Namen. Man versteht aber was ich will) auch die politische Macht bekommen. Wird das möglich sein, wird man noch einmal dem Genie das Recht zuweisen, auch das Leben der Nationen zu bestimmen?“ (II, 178). Für den Dichter, den Künstler oder das Genie schlechthin politische Führerschaft zu fordern, war in dieser Zeit nicht ungewöhnlich. Man denke vor allem an Stefan George und seinen Kreis, deren kulturpolitische Vorstellungen Heym natürlich gekannt hat und auch einer genaueren Prüfung für wert befand, wie ein Hinweis auf Wolters und das „Jahrbuch für die geistige Bewegung“ in einem Notizbuch von 1911 belegt. Später, nach Heyms Tod, waren es Sorge, Toller und andere Expressionisten, die dem Künstler als ‚neuem‘, ‚beseeltem‘ Menschen Führungsaufgaben zuwiesen. Bei George so-

¹⁴ Vgl. S. 307.

¹⁵ Vgl. S. 296f.

wohl wie bei den Expressionisten handelt es sich freilich um Menschen-
erziehung und Menschheitsfortschritt, was bei Heym so gut wie keine Rolle
spielt. Schon die vergleichsweise profane, von erzieherischem Pathos weit
entfernte Begründung, die er in der Skizze „Über Genie und Staat“ für die
Führungsrolle des künstlerischen Genies gibt, weist auf eine andere Inten-
tion. „Die Disposition des Genies ist stets eine allgemeine“, heißt es da. Ein
großer Künstler leiste deshalb „auch in der Politik in zehn Minuten, wozu
das Aktentier unter unmenschlichem Schweißergießen und gewaltigem
Hosen-Zerreiben eine Myriade von Jahren gebrauchen würde – um dann
doch nichts geleistet zu haben“. Das ist trotz der Übertreibung ernst gemeint;
denn erst die gewaltige politische Potenz des Genies gibt Grund zu der Hoff-
nung, „es würde dann vielleicht wieder eine Zeit über die Menschheit kom-
men, in der es eine Lust wäre zu leben, und nicht nur ein billiges Amüsement
einer grotesken Schaubude“ (II, 175). Die Sehnsucht nach einem Leben voll
Bewegung und großer Emotionen also ist es, das Leiden an der Langeweile,
die ihn wünschen lassen, statt der „Oldenbürger, Kröchere, Schwerine“¹⁶
große Künstler die Reichspolitik bestimmen zu sehen. Daß das mit politi-
schem Denken nichts zu tun hat und wahrscheinlich auch eine völlige Ver-
kennung des künstlerischen Genies bedeutet, bedarf wohl keiner Begrün-
dung. Später werden wir zeigen, daß dieser Geniekult wesentlich mit einem
Heroenkult in Verbindung steht, der weniger auf die Realität als auf ein
fatalistisches Lebensgefühl bezogen ist. Politische Vorstellungen und Argu-
mente jedenfalls, das bleibt festzuhalten, sind auch in den wenigen Äußerun-
gen nicht zu finden, die der politischen Praxis gelten, ja Heym ist in einem
Maße von ihnen entfernt, das politische Interessen für seine Hinwendung
zur Geschichte gänzlich ausschließt.

Wenn Heym seine Unzufriedenheit mit der Gegenwart auch früh zu
äußern begann und sie sich schnell formelhaft verfestigte, so zeigen sich doch
in den ersten Jahren noch verschiedene Ansätze zu einem positiveren Zeit-
bild. Vor allem auf die technischen und wissenschaftlichen Leistungen, die
in diesen Jahren aufsehenerregende Fortschritte brachten, stützten sich dabei
seine Hoffnungen. Im August 1907 heißt es im Tagebuch:

Keine Zeit kann ihr Wesen selbst beurteilen. Die Renaissance, die uns heut so
ungeheuer, schön, groß erscheint, hat es nicht gewußt, wie gewaltig sie war, da
sie sich selbst nicht genug war. [...] Da nun heut in so vielen Herzen die
Sehnsucht nach der Renaissance oder Hellas wieder wohnt, da auch in vieler
Menschen Sinnen die Lust an dem Genuß und die Freude an Schönem sich ver-
schwivert haben, so meine ich, vielleicht wird unsere Zeit den Nachfahren einst
ebenso begehrenswert erscheinen.

Sie hat in der Tat manches Ähnliche. Wir haben gute Künstler und auch die
Menschen, die sich in den Dienst der Forschung gestellt haben, sind bedeutend.
Wie wäre es?: im Jahre 1907 bezwang der Mensch die Erde unter seinen Fuß,
indem er ihn dem Nordpol aufsetzte. Und: im selben Jahr bezwang der Mensch

¹⁶ Vgl. S. 307f.

das Luftreich, indem er die Gewalt des Sturms zerbrach. Diese Taten in dem Buch der Menschheit verzeichnet, würden wohl das Jahrhundert über viele seiner Schwestern erhöhen. (III, 93/94)

Eine hoffnungsvolle Perspektive entwirft auch eine Tagebuchnotiz vom April 1908: „Hundert Jahre später möchte ich geboren sein. Dann werden wir den Weltenraum innehaben und mehr denn die Götter sein“ (III, 106). Es ist im einzelnen nicht auszumachen, wie Heym zu solch optimistischen Urteilen kam. Forschungsreisen im Nordpolargebiet gab es seit Jahren, während die Möglichkeit, „die Gewalt des Sturms“ zu zerbrechen, nur als Utopie bestanden zu haben scheint. Der Gedanke an den „Weltenraum“ dürfte von den Fortschritten in der Flugtechnik angeregt sein. Man begann sich um diese Zeit auch in Deutschland für die ‚Aeroplane‘ zu interessieren, nachdem das Luftschiff als Verkehrsmittel der kommenden Jahrzehnte schon selbstverständlich erschien, und die Presse erörterte allenthalben die Zukunftsmöglichkeiten der Luftfahrt.

Aber die Hoffnung, daß wissenschaftlicher und technischer Fortschritt aus der Banalität der Zeit herausführen könnten, bestand nicht lange. Als im Herbst 1909 die Entdeckung des Nordpols durch Peary bekannt wurde, hielt Heym das nicht mehr für erwähnenswert. Wenn ihn eine solche Leistung überhaupt noch zu begeistern vermocht hätte, dann um des Abenteurers willen. „Eine Durchquerung Afrikas“ nennt er im Sommer 1909 als eines der „Heilmittel“ gegen Unlust und Verzweiflung (III, 128) und gestaltet sie in dem Gedicht „Guineas Wälder“ (I, 684–688). Sie wird aber keineswegs als wissenschaftliche Leistung gefeiert, sondern als ein zielloses Umherirren, als eine Zeit der Entbehrungen, der Angst, der Krankheit, des Todes, aber gerade deshalb als eine Zeit rauschhaften Erlebens, so daß sich die in die gewöhnliche Geborgenheit Zurückkehrenden „mit einem Mal alt, hohlköpfig und leer“ vorkommen. Die gleiche Tendenz findet sich in den „Südpolfahrern“, einem Prosastück von 1911, zu dem Heym durch Shackletons Antarktis-Expedition angeregt wurde.¹⁷ Physisch und psychisch gemartert, dem Wahnsinn nahe quälen sich die Forscher dem Südpol zu und geben damit ein Beispiel leidenschaftlichen und heroischen Lebens. Daß Heym einen ganz anderen Heroismus meint als die Öffentlichkeit, die Shackletons Fahrt als wissenschaftliche Großtat, als einen Triumph der Menschheit feierte, zeigt die Behandlung des Stoffes in dem ironisch-grotesken „Tagebuch Shackletons“. Die Antarktischfahrer, die hier „von Bankett zu Bankett geschleppt werden, die von der Nation bestaunt, und von den Frauen angebetet werden“, sind ihm nur „Golems“, „armselige Scheinwesen“ (II, 124). Sie fühlen sich nicht nur „hohlköpfig und leer“ wie die Afrikafahrer, sondern ihre Seele ist tatsächlich am Ort ihres Kämpfens und Leidens, in der Antarktis, zurückgeblieben. Was ihm selbst einst wohl auch „das Jahrhundert über viele seiner Schwestern erhöht“ hätte, die Entdeckung des Südpols, ist ihm jetzt das

¹⁷ Vgl. S. 298.

zukünftige „große Werk H. H. H. Hannawackers“ und verkauft sich in 25. Auflage. Nicht einmal mehr als Abenteuer wird hier der Marsch zum Pol akzeptiert. Heym läßt seine Forscher Vegetation, unbekannte menschliche Lebewesen, ein geheimnisvolles Südpolarreich entdecken, und nur angesichts dessen fühlen sie ein „Chaos voll Neugier, Entzücken, Begeisterung, Ruhm, und Erhabenheit“ und noch einmal die in der Wirklichkeit nicht wiederholbaren Erschütterungen, „mit der Cortez die Städte Montezumas schaute oder Pizarro die goldenen Dächer der Inkas zu seinen Füßen sah“ (II, 139); denn die Forschungsreisen seiner Zeit schienen ihm auf Grund ihrer wissenschaftlichen Zielsetzung diese Lebenswerte nicht vermitteln zu können.

Die gleiche Entwicklung zeigt sich nicht weniger deutlich dort, wo Heym später noch einmal zum technischen Fortschritt Stellung nimmt. Auffällig ist bereits, daß sich in seinem Tagebuch kein Wort der seit 1908 so weit verbreiteten Begeisterung für die Zeppelin-Flüge findet. Erst als im Sommer 1911 die Flüge der ‚Aeroplane‘ in immer erstaunlichere Höhen führten und Rekorde von über 3000 Metern erzielt wurden, griff er, vielleicht selbst Zeuge eines solchen Fluges¹⁸, nach diesem Stoff. „Der Höhenmesser zeigte die Höhe von achtzehntausend Metern“ (II, 145), beginnt seine Prosaskizze, schon durch diese Angabe die Realität ins Phantastische steigernd, und folgerichtig handelt es sich auch nicht um einen Flugbericht, sondern um eine Apotheose auf die Unendlichkeit des Weltraumes, der sich als „der ewige Traum der Stille, der ewige Traum der Liebe, der ewige Traum des Todes“ darstellt. Nicht mehr die emphatische Zuversicht, „den Weltenraum inne[zu]-haben und mehr denn die Götter [zu] sein“, ist hier ausgesprochen, sondern ‚nur‘ ein neuer Bildbereich entdeckt für die Darstellung großer Emotionen. Was Heym inzwischen von den Hoffnungen auf die Erschließung des „Weltenraumes“ hielt, ist aus der ebenfalls in dieser Zeit entstandenen Skizze „Der Besuch des Marsmenschen oder die drei Säulen des Staates“ (II, 144) zu entnehmen. Das Textstück ist zwar vermutlich nur als Einleitung für eine längere Abhandlung gedacht gewesen, und die Intention Heyms bleibt unklar, aber eine groteske, den Fortschrittsoptimismus verspottende Tendenz ist unverkennbar. Der erste Marsmensch, „dieser erste Bote eines neuen Tages der Weltgeschichte“, ist nun weiter nichts als das Pendant zu einem geschmacklosen wilhelminischen Marmorstandbild, „ein zweiter Otto der Faule der Siegesallee“.¹⁹ Wenn die wissenschaftlichen und technischen Perspektiven Heym einmal fasziniert hatten, so war seine Begeisterung also mit

¹⁸ Bei der „Nationalen Flugwoche“ in Johannisthal (Berlin) im Juni 1911 erreichte der ‚Aviatiker‘ Schendel die Rekordhöhe von 2030 Metern. Da er zwei Tage darauf tödlich abstürzte, könnte die von Heyn erzählte Situation — Höhenflug und Todessturz — von dieser Begebenheit angeregt worden sein. Es hat allerdings im Sommer 1911 noch viele andere aufsehenerregende Flugwettbewerbe gegeben.

¹⁹ Die von Wilhelm II. gestiftete, 1901 fertiggestellte Siegesallee im Berliner Tiergarten bestand aus 32 Figurengruppen aus weißem Marmor, die die brandenburgisch-preußischen Herrscher und ihre jeweils bekanntesten Feldherren,

der Zeit abgeklungen, und das wohl nicht zuletzt deshalb, weil die Öffentlichkeit allzu optimistische Erwartungen an sie knüpfte. Er übertrieb die redlich-wissenschaftlichen Unternehmen zu phantastischen Abenteuern und verspottete gleichzeitig die Zukunftserwartungen derjenigen, die in ihnen den Fortschritt der Menschheit gesichert wähnten.

Eine Erlösung aus der Starre und Trägheit der Zeit schien stattdessen der Krieg zu versprechen, und dies erst recht, als sich die Möglichkeit eines Krieges mit den Jahren zunehmend deutlicher abzeichnete. Man hat dem im Tagebuch immer wieder geäußerten Kriegswunsch Heyms eine verharmlosende metaphorische Bedeutung dieser oder jener Art geben wollen, ihn unter dem Eindruck von zwei Weltkriegen als dichterisches Wortspiel interpretieren zu müssen geglaubt. So sagt selbst Kurt Mautz, der diesen Wunsch durchaus auf die Realität bezogen wissen will, Heym denke bei ‚Krieg‘ nicht an Krieg, sondern an „Veränderung der ‚Welt heute‘ überhaupt“, wenn schon auch an „wirkliche, in der Realität sich vollziehende oder zu vollziehende Umwälzungen“.²⁰ Abgesehen davon, daß das nur eine euphemistische Formel für Krieg zu sein scheint, verschleiert Mautz den Inhalt des Begriffes, indem er ihn sofort mit all den Erwartungen befrachtet, die Heym an das *Ereignis* Krieg knüpfte. Wenn Heym im Tagebuch den Wunsch nach Krieg äußert, so ist das der Wunsch nach einem wirklichen Krieg, nach Sturmangriff und Heldentod, Pulverdampf und Kanonendonner und was sonst wir an Requisiten seinen historischen Schlachtendichtungen entnehmen wollen. Daß er sich etwas davon erhofft, macht den Begriff noch nicht zur Metapher.

Die Unbedenklichkeit, mit der Heym den Krieg herbeiwünscht, erscheint weniger makaber, wenn wir statt unserer die Maßstäbe seiner Zeit zugrunde legen. Vor dem ersten Weltkrieg war man trotz einer energischen pazifistischen Bewegung noch daran gewöhnt, mit dem Krieg als einem normalen Ereignis zu rechnen. Es war eine Zeit, in der jede technische Neuheit sofort und selbstverständlich hinsichtlich ihrer strategischen Verwendbarkeit gewürdigt wurde, in der man verschiedenen außereuropäischen Kriegen eher mit Vergnügen denn mit Abscheu zusah und in der sich „deutsche Träume“ auf einen zukünftigen Weltkrieg richteten.²¹ Im Kreis der Schulfreunde

Minister etc. darstellten. Otto V., genannt der Faule, Markgraf von Brandenburg von 1351 bis 1373, war eine dieser Figuren. Die schon von vielen Zeitgenossen als Kitsch abgetane Siegesallee, im Volksmund als „Puppenallee“ verspottet, wurde 1938 abgerissen.

²⁰ Mautz, Kurt: *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus*. Frankfurt/Bonn 1961. S. 56.

²¹ Niemann, August: *Der Weltkrieg. Deutsche Träume*. Roman. Berlin 1904. Das Buch, das von einem Weltkrieg gegen England handelt, wird in Bücherverzeichnissen der Zeit für Jugend- und Schulbibliotheken besonders empfohlen. Bei Mielke-Homann (*Der deutsche Roman*. Dresden 1920. S. 370) ist noch ein halbes Dutzend ähnlicher Titel aus der Vorkriegszeit aufgeführt und darauf hingewiesen, daß utopische Kriegsromane auch in England und Frankreich verbreitet waren.

Heyms feierte man wie überall in Deutschland das gute Abschneiden der Japaner im russisch-japanischen Krieg wie einen persönlichen Erfolg, versammelte sich am Tag der Kapitulation von Port Arthur zu einer „Port-Arthur-Bowle“ und widmete das erste Glas fair „dem tapferen Feinde, dem General Stössel“ (III, 9), der Stadt und Hafen nach langer Belagerung am 2. Januar 1905 an die Japaner übergeben hatte.²² Dementsprechend ist auch später der Kriegswunsch Heyms keineswegs der aus der Luft gegriffene „spontane Protest“ gegen die Langeweile des Daseins, den Mautz und andere in ihm sehen²³, sondern er ist eine Reaktion auf das Zeitgeschehen, auf politische Krisen, die die Chance eines Krieges in sich bargen.

Am deutlichsten wird das hinsichtlich der zweiten Marokkokrise. Um der Ausweitung des französischen Einflusses in Marokko Einhalt zu gebieten, hatte Deutschland am 1. Juli 1911 das Kanonenboot „Panther“ nach Agadir entsandt. Dieser Kraftakt ließ trotz der bald eingeleiteten Verhandlungen die Überzeugung um sich greifen, daß sich der Konflikt auf friedlichem Wege nicht werde beilegen lassen. Anfang September kam es in Deutschland zu einer gefährlichen Kriegshysterie, angefacht und geschürt von der nationalen Presse, begleitet von Kursstürzen an der Börse und anderen Krisenerscheinungen. Erst am 15. September, mit der Wiederaufnahme der Verhandlungen, entschärfte sich die Situation, und an diesem Tag auch notiert Heym enttäuscht in seinem Tagebuch, er „hoffte jetzt wenigstens auf einen Krieg. Auch das ist nichts“ (III, 164). Natürlich ist es ihm hier wie auch sonst gleichgültig, gegen welche Macht und um welcher Ziele willen der Krieg geführt wird, so gleichgültig, daß er im Sommer 1910 den Wunsch äußert, „man“ – d. h. das Deutsche Reich – sollte doch irgendeinen Krieg beginnen, er könne „ungerecht sein“ (III, 139). Eine gewisse Orientierung an den politischen Gegebenheiten aber ist unverkennbar, und sie hat nicht nur in Tagebuchäußerungen, sondern auch – wie wir noch zeigen werden – in einer Reihe von Kriegsgedichten ihren Niederschlag gefunden.

Den Krieg als „Heilmittel“ gegen die Lethargie des Lebens zu feiern, ist natürlich weder von Heym aufgebracht worden, noch stand er zu seiner Zeit damit allein. Das Traditionelle an dieser Betrachtungsweise tritt bei ihm, als er 1907 erstmals seine Kriegsbegeisterung formuliert, ganz unmittelbar in Erscheinung. Die Tagebuchbemerkung „Auch ich kann sagen: Gäß' es nur Krieg, gesund wär' ich“ (III, 89) ist ein Zitat aus einem Brief Grabbes, der in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts häufig über die „flaue Friedens-

²² Vgl. S. 302. Die Sympathie für Stössel war allgemein. Wilhelm II. dekorierte ihn nach der Kapitulation mit dem „Pour le mérite“.

²³ Mautz, a.a.O. S. 54. Auf Grund der Klagen Heyms über die Banalität seiner Zeit hat man sich häufig damit zufrieden gegeben, auf den Gegensatz von Dichtervitalität und frustrierender Lebenswirklichkeit hingewiesen zu haben, ohne indessen über diese Wirklichkeit genauer informiert zu sein.

zeit“ geklagt hat.²⁴ Das gleiche gilt für den 1907 verfaßten Dialog zu „Prinz Louis Ferdinand“, in dem der Krieg als eine Möglichkeit zur Überwindung der Langeweile gepriesen wird, als ein Ereignis, das den „Rost des Friedens“ von den Degen spüle und neben dem alles andere „klein und nichtig“ erscheine (II, 548). Das sind Anschauungen, die dem historischen Louis Ferdinand nachgesagt werden und die Heym aus seinen Vorlagen übernommen hat.²⁵ Überhaupt wird man seiner vitalistischen Auffassung des Krieges eher solche historisch bestimmten Einflüsse zugrunde legen müssen als die Kriegsdeutung Nietzsches, die sonst für die Kriegsverehrung jener Zeit als der entscheidende Impuls angesehen wird.²⁶ Das bedeutet nicht, daß hier von der Substanz her ein Gegensatz besteht, wie unter ähnlichen Vorzeichen etwa Ziegler ihn aufrichtet, wenn er Heyms „romantizistisch-sentimentalischen Wunschtraum einer Unterbrechung des [...] sinn- und wertleer verrinnenden Alltags der bürgerlichen Erwerbsgesellschaft durch den befreiend-erfüllenden Einbruch eines schicksalsträchtig Unerhörten“ strikt absetzt von einer „Kriegsbegeisterung herkömmlicher Art, die in der sozialen oder politischen Tatsachenwirklichkeit begründet und auf sie gerichtet ist“.²⁷ Bei der Behandlung etwa der Befreiungskriege und der ‚nationalen‘ Kriege des 19. Jahrhunderts pflegte man allenthalben – angefangen bei Heinrich von Treitschke, tradiert vor allem in der Schule – den Krieg als ein Ereignis zu feiern, das Kraft, Begeisterung, Mut und Tugenden aller Art aktiviert und den Völkern ein Segen ist. Das um die Jahrhundertmitte aufgekommene geflügelte Wort vom „frischen, fröhlichen Krieg“²⁸ mag man als charakteristisch für diese Einstellung ansehen. Zwischen ‚profaner‘ und mehr ‚philosophischer‘ Kriegsbegeisterung inhaltlich zu unterscheiden, dürfte also kaum gerechtfertigt sein.

Unbeschadet der Traditionslinie, die sich für die vitalistische Kriegsdeutung verfolgen läßt und an deren Anfang man das Heraklit-Wort vom Kampf als ‚Vater aller Dinge‘ setzen könnte, bleibt zu konstatieren, daß von 1910 an literarische Zeugnisse in größerer Zahl vorliegen, die zur

²⁴ Grabbe, Christian Dietrich: Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Bd. 4. Brief Nr. 239. „Gäb's nur Krieg, gesund wär' ich! – Doch nun muß man ihn machen in Tragödien.“ Das Zitat hat Heym wohl nicht dem Briefband entnommen, der wahrscheinlich mehr Spuren als nur diese im Tagebuch hinterlassen hätte, sondern einer Grabbe-Biographie. Die Briefstelle ist zitiert bei Rudolf von Gottschall (Leipzig 1902. Reclams UB Nr. 4247) und Otto Krack (Berlin/Leipzig 1904. Die Dichtung. Bd. 25).

²⁵ Vgl. S. 274ff.

²⁶ Heym hat zwar 1906 „Also sprach Zarathustra“ gelesen und dort im ersten Teil, Abschnitt „Vom Krieg und Kriegsvolke“, Aspekte der vitalistischen Kriegsdeutung Nietzsches kennengelernt, dies aber nicht als wesentlichen Eindruck hervorgehoben.

²⁷ Ziegler, Klaus: Dichtung und Gesellschaft im deutschen Expressionismus. Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. NF 3. Frankfurt/M. 1962. S. 102.

²⁸ Büchmann, Georg: Geflügelte Worte. 25. Auflage. Bearbeitet von B. Krieger. Berlin 1912. S. 526.

Überwindung des stagnierenden Lebens einen Krieg herbeiwünschen oder ihn als Vision beschwören. Schmähling²⁹ hat das hinreichend belegt. Carl Hauptmann, Däubler und Bierbaum seien genannt und auf Herwarth Waldens Zeitschrift „Der Sturm“ verwiesen, wo sich vor allem Gedichte mit dieser Thematik finden.³⁰ Leider ist bisher nicht untersucht worden, inwiefern die historisch-politische Entwicklung der Vorkriegszeit und ihre Konflikte mit dieser Affinität zum Krieg korrespondieren. Bei Kurt Mautz, der den „bestimmten geschichtlichen Sinn“ der Kriegsgedichte Heyms immerhin nachzuweisen bemüht ist, wird ihre historische Relevanz dann allein mit – nein wirklich – Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig“ belegt, weil sie auch 1911 entstand und gleich im ersten Satz auf den gefährdeten Frieden jener Zeit hinweist. Ansonsten hat man die Kriegsdichtungen in unsinniger Weise mystifiziert, indem man den „drohenden Schatten des Kommenden“ – von der „ungeheuren Feinnervigkeit“ der Autoren erspürt – als entscheidende oder mitbestimmende Ursache hingestellt hat.³¹ Vor allem Heyms Gedicht „Der Krieg“ (I, 346) wird in der Regel als eine sogenannte helllichtige Vorankündigung eines oder gar zweier Weltkriege gedeutet. Für Fritz Martini etwa erweist sich an diesem Gedicht einmal mehr „die Erfahrung, daß große geschichtliche Ereignisse ihre Schatten vorauswerfen, zu größerer Empfindlichkeit gestimmte, also vorwiegend künstlerische Naturen in ihren magischen Bann ziehen“.³² Man wüßte gern, wie diese Erfahrung zu gewinnen ist, und wird in bezug auf den ersten Weltkrieg ohne weiteres entgegen dürfen, daß Politiker, Militärs und Industrielle erheblich früher in seinen magischen Bann gezogen worden sind als die hochempfindlichen „künstlerischen Naturen“.

In Wahrheit sind Heyms Kriegsgedichte (I, 346/354–360) die Reaktion auf eine Krisensituation, die als kriegsheischend zu erkennen es nur eines flüchtigen Blicks in die Zeitung, nicht aber seismographischer Sensibilität oder spezieller telepathischer Fähigkeiten bedurfte. Im September 1911 entstanden, sind sie eindeutig aus der zweiten Marokkokrise hervorgegangen

²⁹ Schmähling, Walter: Die Darstellung der menschlichen Problematik in der deutschen Lyrik von 1890–1914. München 1962. S. 144 f.

³⁰ Die Kriegsbegeisterung hat sich während des Weltkrieges bei vielen in ihr Gegenteil verkehrt. Besonders die expressionistischen Zeitschriften wurden zu konsequenten Kriegsgegnern. Aufgegriffen und bestätigt wurde die vitalistische Kriegsdeutung hingegen in den Frontromanen Beumelburgs, Zöberleins, Wehners u. a. (vgl. Kolinsky, Eva: Engagierter Expressionismus. Stuttgart 1970; und Geissler, Rolf: Dekadenz und Heroismus. Stuttgart 1964).

³¹ Schmähling, a.a.O. S. 145.

³² Die deutsche Lyrik. Hrsg. von B. von Wiese. Düsseldorf 1957. S. 429. Für Johannes Pfeiffer wird in Heyms Gedicht eine „gewissermaßen in der Luft liegende Katastrophe in beschwörender Ahnung vorweggenommen“. (Wege zum Gedicht. Hrsg. von R. Hirschenauer und A. Weber. München/Zürich 1956. S. 350). Nach Hermann Kasack hat Heym gar das Geschehen des zweiten Weltkrieges „bis in Einzelheiten vorausgesagt“. (Mein Gedicht. Hrsg. von D. E. Zimmer. Wiesbaden 1961. S. 109).

und eine Frucht der allgemeinen Kriegsgefahr jener Tage und Wochen. Nationale und weite Kreise des liberalen Bürgertums – und wohl auch Heym mit seinem „Hunger nach einer Tat“ (III, 135) – hatten den ‚Panthersprung‘ nach Agadir als eine „befreiende Tat“ begrüßt, die „den Nebel bittersten Mißmutes in deutschen Landen zerreißen“ müsse.³³ Die Nation schien plötzlich dem kleinlichen Parteienhader entkommen und vor eine große Aufgabe gestellt zu sein. Schon bald mußte die entschieden pazifistische „Aktion“ bedauernd feststellen, daß der „chauvinistische Taumel“ einen „direkt gefährlichen Umfang“ angenommen habe und man keine Zeitung zur Hand nehmen könne, „ohne auf eine schreiende Artikelüberschrift zu stoßen, die an die ‚Gefahr‘“ erinnere.³⁴ Als die Krise Anfang September ihren Höhepunkt erreichte, schrieb Franz Pfemfert unter dem Titel „Der Krieg“: „Das Gespenst des Krieges jagt wiederum durch die Lande, den Nahen Tod und Unheil verkündend, die Fernen beunruhigend und aufregend.“³⁵ Das ist in den gleichen Tagen, da Heym sein berühmtes Kriegsgedicht mit den Worten beginnt:

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,
Aufgestanden unten aus Gewölben tief.
In der Dämmerung steht er, groß und unerkant,
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.
(I, 346)

Natürlich wird man dem Gedicht mit der Erschließung seines historischen Hintergrundes allein nicht gerecht; denn alles, was seinen Inhalt und seine Form ausmacht, weist über den tagespolitischen Anlaß hinaus. Aber auch hier wäre es angebrachter, den Vorlagen und Vorbildern Heyms nachzugehen, als auf ein vorweggenommenes Weltkriegserlebnis zu spekulieren. Die allegorischen Kriegsdarstellungen Francisco de Goyas beispielsweise lassen erstaunliche Ähnlichkeiten mit Heyms Dämonen- und Göttergestalten erkennen, und da Heym den Spanier kannte, wäre hier ein Einfluß sehr wohl möglich.³⁶ Was den Tenor der Kriegsgedichte betrifft, so zeigt sich übrigens nochmals in aller Deutlichkeit, daß Heym in keiner Weise politisch festgelegt war. Die „Aktion“, bei der er als Mitarbeiter eingetragen war, konnte ihn mit ihren pazifistischen Grundsätzen nicht im mindesten beeindrucken, während er in anderen Fragen, z. B. der Verurteilung der bürgerlich-mate-

³³ Rheinisch Westfälische Zeitung. Anfang Juli 1911. Zitat nach: Die Aktion. Jg. 1911. Nr. 21 (10. 7. 1911). Sp. 643.

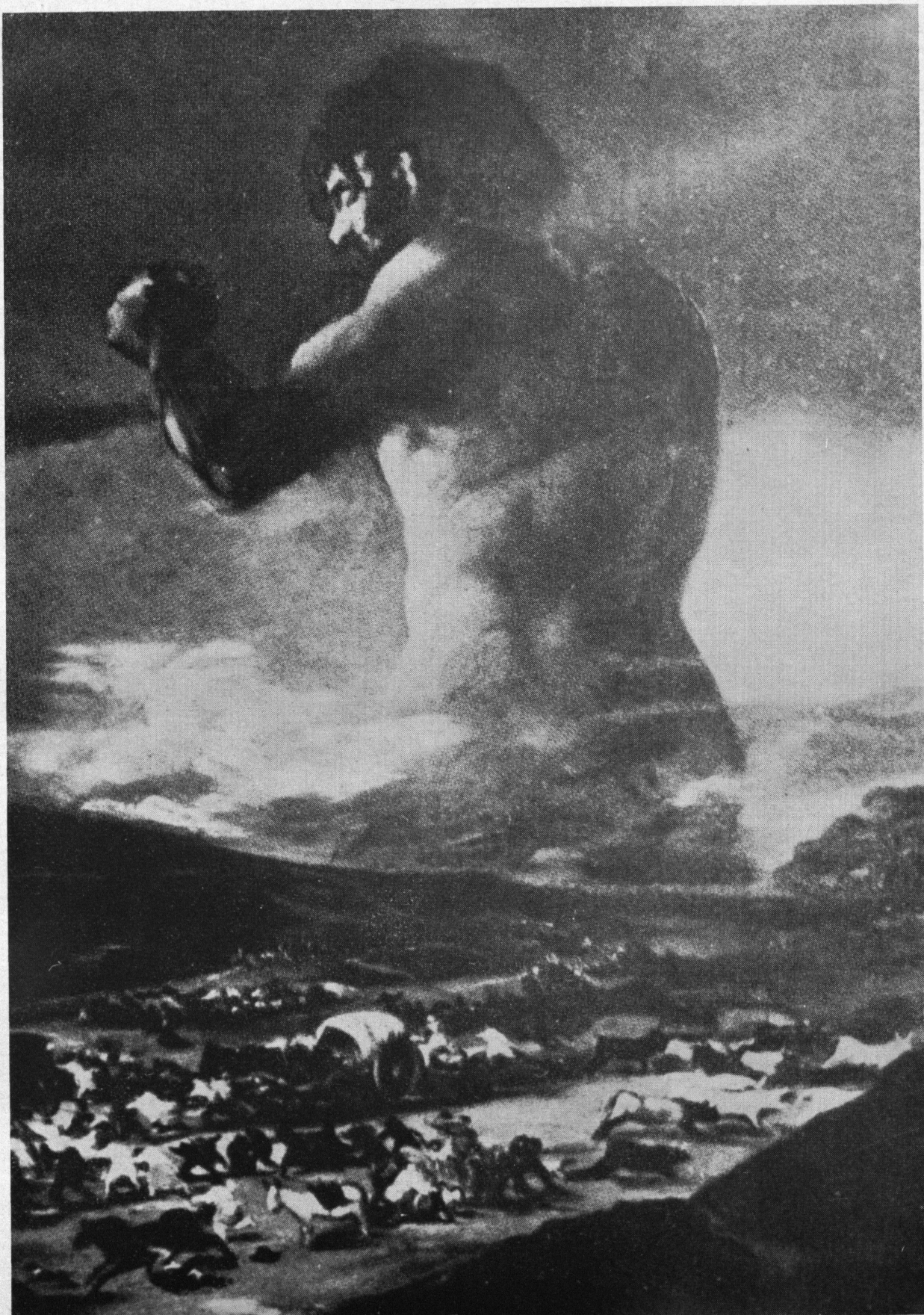
³⁴ Die Aktion. Jg. 1911. Nr. 24 (31. 7. 1911). Sp. 738.

³⁵ A.a.O. Nr. 29 (4. 9. 1911). Sp. 897.

³⁶ Als Beispiel geben wir nebenstehend die Reproduktion von Goyas Gemälde „Der Koloß oder die Panik“ (um 1812), bei dem man sowohl an Heyms „Krieg“ als auch an seinen „Gott der Stadt“ (I, 192) erinnert wird. Im Tagebuch findet sich ein Hinweis auf Goya im November 1911 (III, 174), nachdem Heym in der Münchner ‚Alten Pinakothek‘ eines seiner Tierstilleben, „Gerupfte Pute und eine Pfanne mit Sardinen“, gesehen hatte.



Parent: Premier vue de la bataille de Marengo
(Rouen)



Goya: Der Koloß oder Die Panik
(Madrid)

rialistischen Gegenwart, durchaus mit ihr übereinstimmte. Obwohl dort Stimmen gegen den Krieg aus mehreren Jahrhunderten zusammengetragen und Pfemfert nicht müde wurde, den Krieg als „offenen Widerspruch gegen alle Einsichten und Ansätze des Lebens“, als „Hohn und Spott gegen das ganze öffentliche Gewissen und Streben“ zu brandmarken³⁷, wird er bei Heym im Gegenteil zu einer „Prüfung“, die der kranken Zeit neue Lebenskräfte zuzuführen vermag:

Äolus du, der du auf den großen Kriegsschläuchen sitzt.
Vollbackiger du, der den Pestatem kaut.
Lasse raus, wie den Sturm gegen Morgen, den Tod,
Gib uns Regen, Herr, kalte Winter und Hungersnot.

Wir ersticken, Herr, denn wir sind fett und krank,
Unser Blut rinnet wächsern, und tropft nur blaß.
Herr unser Kopf ist taub, und wie Blasen trüb.
[. . .]

Laß uns Feuer der Kriege, und brennende Länder sehen,
Daß noch einmal [unser] Herz, wie ein Bogen schnell,
Wenn der Donner der Schlacht braust über ein weites Feld,
Und der Kanonen Höllengelächter erschallt.

(I, 354/55)

Gleich dem Krieg hat Heym die Revolution als eine Möglichkeit begriffen, die Trägheit der Zeit zu überwinden. Im Tagebuch ist das erstmals im Sommer 1909 ausgesprochen (III, 128) und von da an beibehalten bis in die letzten Aufzeichnungen hinein. Noch in der Skizze zu den Wahlen vom Januar 1912 heißt es: „Ja, Generalstreik, Marseillaise und ein paar Barrikaden – sie würden ja nicht lange stehen. – Es wäre immerhin etwas gewesen. – Man hätte doch wenigstens einmal etwas von dem Atem der Menschheit gerochen“ (II, 177). Daß das eine Utopie war, dürfte Heym kaum übersehen haben, denn anders als für den Krieg gab es für eine Revolution in diesen Jahren keine politische Chance, wenigstens nicht im Deutschen Reich. In dem Wahlkommentar bemerkt er auch deprimiert, daß „vierundsechzig Jahre nach den Tagen der Märzrevolution und der Paulskirche“ in Deutschland niemand mehr „an solche Kindereien“ denke.³⁸ Im zaristischen Rußland hingegen bestand schon seit Jahren eine revolutionäre Situation, die sich immer wieder in Gewaltakten entlud. Die Bombenanschläge, Streiks und Unruhen aller Art, die von dort gemeldet wurden, fanden deshalb Heyms besonderes Interesse. Er plante eine „Revolutionsnovelle“ und nahm sich der russischen

³⁷ Die Aktion. Jg. 1911. Nr. 29 (4. 9. 1911). Sp. 900. Die Zusammenstellung von Zitaten gegen den Krieg findet sich in Nr. 25 (7. 8. 1911). Sp. 769–773.

³⁸ Franz Pfemferts Gedenkartikel für die Märzgefallenen im „Demokraten“ von März 1910, den Heym wahrscheinlich kannte, spricht die gleiche Meinung aus (vgl. S. 295). Unter welchen Einflüssen Heym seine Revolutionsauffassung entwickelte, ist im einzelnen in Teil B, Kapitel 3 behandelt.

Situation in einem Gedicht an, in dem die Sträflinge sibirischer Arbeitslager bereits visionär „auf der Stange, rot, gleich einem Sterne, / Aus Aufruhrs Meer das Haupt des Zaren schwanken“ sehen (I, 252). Aber diese Anteilnahme war schwerlich von der Erwartung begleitet, daß sich hier für ihn selbst wichtige Veränderungen anbahnten. Die russischen Vorgänge schienen viel zu abgelegen, nicht nur geographisch, sondern auch ihrem Charakter nach, als daß man sich in Deutschland davon hätte tangiert fühlen müssen. Die politischen Aspekte sind für Heym ohnehin wiederum ganz gleichgültig und nur als allgemeine Unterdrückung aufgefaßt, ja in „Bagrow“, einer Novelle über die Ermordung des russischen Außenministers im Herbst 1911, ist es lediglich die psychologische Situation des Attentäters, auf die es ihm ankommt. Denkt man daran, wie er die Ereignisse der französischen Revolution glorifizierte, so muß man schließen, daß sich ihm in den russischen Vorgängen kein überzeugendes Beispiel revolutionärer Bewegung geboten hat, und dafür mögen zeitliche Nähe und unzureichende Information ebenso Ursache gewesen sein wie allgemein geringere Sympathien für dieses Land.

Heyms Interesse für die Geschichte in seiner Gesamtheit als eine Flucht aus der unbefriedigenden Zeitsituation zu deuten, die historischen Dichtungen als Gegenbilder zu begreifen, in denen all die Werte Gestalt angenommen haben, die in der eigenen Zeit und im eigenen Leben zu fehlen scheinen – das liegt nach unseren Feststellungen zunächst natürlich nahe.³⁹ Heym selbst hat diese Gegenüberstellung immer wieder vorgenommen, anfangs mehr von seiner persönlichen Situation ausgehend, später die Gegenwart summarisch an historischen Epochen messend. 1907 ist es das unerfreuliche Milieu in der Würzburger Studentenverbindung, das ihn „70, 80 Jahre vorher geboren“ zu sein wünschen läßt, „als noch aktiver Student zu sein eine Freude war“ (III, 98), ein Wunsch, der auch 1909 noch einmal auftaucht (III, 126) und dem wohl die Vorstellung studentischen Kampfes gegen Reaktion und Restauration zugrunde liegt. Ein andermal möchte er „500 vor Christus in Athen geboren sein und 400 gestorben“, denn „welches Leben“ (III, 118), Aufstieg und Untergang der attischen Demokratie gesehen zu haben. Die ersten zeitkritischen Bemerkungen von 1909 erklären die Geschichte dann pauschal zur Gegenwart: „Keine Zeit war bis auf den Tag so inhaltlos wie diese“ (III, 131). In dem schon mehrfach zitierten Aufsatz zu den Wahlen von 1912 tritt die Konfrontation besonders auffällig in Erscheinung; die Freiheitskriege, die Märzrevolution und die Nacht des 4. August 1789 sind hier als beliebige Beispiele einer großen Vergangenheit aufgezählt, an denen gemessen die Gegenwart „dunkel geworden“ sei. Auch eine Bemerkung wie die, „man sollte mit ‚der Kaiser‘ doch nur Napoleon nennen, ebenso wie man die andern ‚Schweine‘ oder Pferde nennen sollte“ (III, 169), offenbart die

³⁹ Mautz (Mythologie und Gesellschaft. S. 297) und K. L. Schneider (Zerbrochene Formen. S. 82) haben Heyms Interesse an der Geschichte generell so interpretiert.

Beziehungen zwischen Gegenwart und Geschichte, denn sie gilt natürlich vor allem dem „Harlekin“ Wilhelm II. Als persönliches Bedürfnis wird die Flucht in die Vergangenheit noch einmal erkennbar, wenn Heym in der französischen Revolution oder unter Napoleon geboren zu sein wünscht (III, 164/169).

Für die historischen Dichtungen erweist sich die Bedeutung dieser Aussagen augenfällig darin, daß Heym eine ganze Reihe von Kriegs- und Revolutionsthemen behandelt hat, Ereignisse also, die er für seine eigene Zeit vergeblich ersehnte. Besonders dort, wo innerhalb der Dichtungen selbst der Gegensatz von Revolutions- und Kriegsbegeisterung und einer banalen Alltäglichkeit beschworen ist, werden die Beziehungen zum Zeitverständnis deutlich. Was den Kriegswunsch angeht, so ist schon auf eine Szene aus „Prinz Louis Ferdinand“ hingewiesen worden. Es ist daneben auch an den Zyklus „Mont St. Jean“ zu denken, dessen Schlachtszenen durch ein Bild aus der Gegenwart eingeleitet sind. Der alltäglichen Szenerie eines pflügenden Bauern in der fast leblosen belgischen Ebene sind die dramatischen Kämpfe des napoleonischen Heeres gegenübergestellt. Ihr Ende bildet wiederum die triviale Friedenszeit, die in ihrer Aussichtslosigkeit bis in die Gegenwart fortsetzbar erscheint. Darüber hinaus wird man auch Kampf- und Schlachtenbilder, in denen die direkte Konfrontation mit dem Alltag fehlt, von dieser Intention beeinflusst sehen dürfen, also etwa die Fechter-szenen des „Spartacus“ und den „Marathon“-Zyklus.

Das gleiche gilt, wie schon Schneider⁴⁰ dargelegt hat, für Heyms Revolutionsdichtungen. Die Antithesen des Tagebuches sind auch hier in historischen Situationen wiederholt, d. h. sogar umgekehrt in der Dichtung zuerst entwickelt worden. Während sich im Tagebuch der Revolutionswunsch erst im Sommer 1909 geäußert findet, ist in den Ende 1908 entstandenen Dramenfragmenten „Catilina“ und „Die Revolution“ nicht nur das Thema bereits aufgegriffen, sondern auch der Gegensatz von Alltäglichkeit und Befreiung durch das Außergewöhnliche schon formuliert: „Was für eine Lust ist das, eine Revolution zu machen. Was für eine Freude. Man fühlt sich wie neugeboren. Das ist wahrhaftig ein anderes Vergnügen, als wenn man sich sonst im März auf seinen neuen Sommerrock freute“ (II, 694). Diese Gedanken sind später auch in den beiden Sonetten über die Märzgefallenen ausgesprochen und nicht zuletzt natürlich in den Dichtungen zur französischen Revolution, vor allem in der Novelle „Der fünfte Oktober“.

Am Stoffkreis der französischen Revolution zeigt sich aber auch, daß die Revolutionsthematik nicht in allen Fällen dazu dient, ein Bild der Leidenschaft und des gesteigerten Lebens zu entwerfen. Die Sonette über die Hinrichtungen Louis Capets und Robespierres haben mit einer Glorifizierung der Vergangenheit nichts zu tun, sondern lassen im Gegenteil erkennen,

⁴⁰ Schneider, Karl Ludwig: „... Barrikaden. Welch ein Wort.“ (K. L. S. Zerbrochene Formen. Hamburg 1967. S. 61–85).

daß Heym diese Zeit mitunter als ein ähnlich „billiges Amüsement einer grotesken Schaubude“ zu verstehen geneigt war wie seine eigene (II, 175). Vergegenwärtigt man sich zugleich, daß er schon 1905 mit der Gestaltung historischer Themen beginnt, zu einer Zeit also, als eine Unzufriedenheit mit der Gegenwart noch gar nicht bemerkbar ist, so wird deutlich, daß diese die Hinwendung zur Geschichte allein nicht erklären kann. In der Tat sind ja auch andere seiner historischen Dichtungen von vornherein nicht als Ausdruck der Sehnsucht nach einer besseren Vergangenheit zu werten, etwa „Antonius in Athen“ oder „Der Wahnsinn des Herostrat“, „Grifone“ oder „Cenci“. Ohne den Ursachen für Heyms historisches Interesse vorläufig weiter nachzugehen, werden wir im Anschluß zu zeigen haben, daß seine Geschichtsdichtungen in ihrer Gesamtheit Ausdruck eines Lebens- und Weltverständnisses sind, das wohl von der Zeitsituation mitbestimmt worden ist, andererseits aber auch erheblich zu den negativen Zeiturteilen beigetragen hat.

4. Geschichtsbild und Lebensgefühl

Wir haben Heyms Verhältnis zur Geschichte bisher nur negativ bestimmen können. Der Katalog historischer Stoffe ist, so zeigten wir, mehr das Ergebnis zufälliger Lektüre als gezielter Studien. Von einer Auswahl läßt sich vorläufig nur insofern sprechen, als einige in der Schule bevorzugt behandelte Gebiete ausgespart sind und die Themen Krieg und Revolution — begreifbar als Gegenbilder zur eigenen Zeit — häufiger in Erscheinung treten. Die bewußten oder versehentlichen Abweichungen von den historischen Fakten ließen uns folgern, daß es Heym auf korrekte Geschichtsdarstellung nicht ankam, auch wenn hin und wieder ein Bemühen um sachliche Richtigkeit zu beobachten ist. Politische Interessen haben bei seiner Hinwendung zur Geschichte keine Rolle gespielt.

Demnach bleibt zu fragen, ob es überhaupt eine historische Dimension in Heyms Interesse für die Geschichte gibt, d. h. ob er seine Stoffe als Geschichte verstand und als Geschichte beurteilte und irgendein Prinzip oder Gesetz in ihr sich verwirklichen sah. Das ist grundsätzlich zu bejahen, bedarf aber der Differenzierung. Betrachten wir zunächst die Zeit bis 1909, so ist festzustellen, daß sich Heym wiederholt zu einem Entwicklungs- und Fortschrittsgedanken bekennt, der — sofern überhaupt bestimmten Bildungseinflüssen zuzuschreiben — auf der Geschichtsphilosophie Hegels fußen könnte, zumal er Hegel später ausdrücklich ablehnt. In einem der frühesten Belege für dieses Geschichtsbild, dem Gedicht „Lebensfrage“ von 1904, ist es erstaunlicherweise gerade die als so langweilig und ermüdend empfundene Gleichheit der Tage, die als der Keim des Fortschritts gedeutet ist:

„Muß uns aufs Gestern gleiches Heut sich türmen?
Du Tag, mußt du denn stets dir gleichen?“
„Ich muß! Denn dadurch wird euch Macht,
Von dem Vergangnen hoch zu stürmen!“

(I, 570)

Der bedrückenden Alltäglichkeit wird ein Sinn darin abzugewinnen versucht, daß sie eine Sehnsucht nach Höherem provoziere – hier noch nicht als Sehnsucht nach Abenteuer, Krieg oder Revolution zu verstehen, sondern als mehr oder minder zielloser Idealismus. „Warum leben wir? Damit wir gut sind, und ein Stückchen am Fortschritt der Menschheit schaffen“ (III, 21), äußert Heym ein halbes Jahr später in jugendlicher Gutgläubigkeit. 1906 ist die Vorstellung von der allmählichen Höherentwicklung der Menschheit in dem Gedicht „Kopernikus“ an einem historischen Augenblick, der Begründung des heliozentrischen Weltsystems, verdeutlicht:

Und wieder schleicht die Nacht dahin. Die letzte
Der alten Zeit und Menschenblindheit, die des
Menschen Geist löste und die dunklen Schleier
Ihm nahm vom Auge, ihm die Pfade aufwärts
Wies in die Tiefe der Unendlichkeit. [...]

(I, 621)

Eine ausführliche Formulierung erfuhren diese Gedanken aber erst zwei Jahre später in der ersten Fassung vom „Tod des Helden“. Erst von hier aus auch mag man eine Verbindung zu Hegel⁴¹ ziehen, in dem wiederholt gebrauchten Begriff der „Weltgeschichte“, die als ein die gesamte Menschheit erfassender Prozeß gesehen ist, in dem personifizierten „Geist der Geschichte“, der freilich mit Hegels „Weltgeist“ kaum etwas zu tun hat, und vor allem in der Vorstellung, daß Tod und Untergang neue, höhere Stufen des Menschseins einleiten. Auf die Frage des sterbenden Napoleon, ob nicht alles menschliche Streben zwecklos sei, wenn die Geschichte achtlos darüber hinwegschreite und es „für einen billigen Scherz“ dem Untergang preisgebe, erwidert der Geist der Geschichte:

Niemand komme
Zum letzten Ziel. Und niemand sei so groß,
Daß an der Bahre seiner Sterblichkeit
Die Menschheit stünde, trauernd und verzagt:
Uns blieb nichts mehr zu tun, denn er tat alles.
So groß war er, daß wir so arm nun sind.
Auch du sollst übertroffen werden, Kaiser,
Der du bis hier der größte bist genannt.

⁴¹ Hegels „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte“ hat Heym natürlich höchstens in Auszügen gelesen oder überhaupt nur auf sekundärem Wege kennengelernt; eine gründliche Beschäftigung mit dieser spröden Materie ist jedenfalls bei seiner geistigen Unruhe nicht zu vermuten. Sein Geschichtsverständnis bleibt überdies bei den einfachsten Grundvoraussetzungen Hegels stehen.

[Textlücke]

Ihrer neue
Mit jedem Jahr aus Dunkelheit zu heben,
Wie Korn im Frühling unermesslich wächst
und ewig reift im wechselvollen Kreis.
Sie sollen werden, blühen und vergehn,
Der Neuen Stufe.

(II, 706/07)

Leider ist der Text lückenhaft und deshalb nicht erkennbar, welchem Ziel diese Entwicklung zustrebt, was sich in ihr verwirklicht. Weltgeschichte als Ausdruck der Vernunft, als der „vernünftige, nothwendige Gang des Weltgeistes“ im Sinne Hegels?⁴² Wir müssen es offen lassen. Festzuhalten ist nur, daß der in der Frühzeit noch hin und wieder hoffnungsvollen Beurteilung der eigenen Zeit und Zukunft ein ebenso optimistisches und fortschrittsgläubiges Geschichtsbild zur Seite steht. Freilich scheint Heym nicht unerheblich von seiner Vorlage, Grabbes Drama „Napoleon oder die hundert Tage“, dazu veranlaßt worden zu sein, ihm in dieser Weise Ausdruck zu geben. Grabbe läßt Napoleons Untergang als eine Katastrophe größten Ausmaßes erscheinen, insofern „der andere Dreck, den man Erde, Stern oder Sonne nennt“, keinem seiner Soldaten danach noch etwas bedeutet, ordnet ihn aber doch einem größeren geschichtlichen Prozeß unter. Nach der verlorenen Schlacht von Waterloo, dem Ende seiner politischen Laufbahn, prophezeit Napoleon:

– statt der goldnen Zeit, wird eine sehr irdene, zerbröckliche kommen, [...] bis der Weltgeist erstet, an die Schleusen rührt, hinter denen die Wogen der Revolution und meines Kaiserthums lauern, und sie von ihnen aufbrechen läßt, daß die Lücke gefüllt werde, welche nach meinem Austritt zurückbleibt.⁴³

Obwohl es Heym, wie wir sahen, bei einer solchen Andeutung nicht bewenden läßt, sondern einen Standpunkt deutlichen historischen Relativismus' einnimmt, sollte er die Größe des „Helden“ bald in ganz anderer Weise verabsolutieren als Grabbe. Das kündigt sich schon an, wenn er im Dezember 1909 in seinem „Versuch einer neuen Religion“ feststellt, daß er, errichtete man nach seiner Vorstellung Tempel zur Verherrlichung menschlicher Größe, auf die Schwelle des Tempels der Philosophie „ein Bild Hegels malen und auf ihm mir jedesmal meinen Fuß abwischen“ würde (II, 172). Es dürfte vor allem das sich zunehmend verdüsternde Zeitbild gewesen sein, das für diese

⁴² Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Einleitung. (Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe. Bd. 11. Stuttgart ³1949. S. 36).

⁴³ Grabbe, Ch. D.: Napoleon oder die hundert Tage. V. Akt 7. Szene. (C. D. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Bd. 3. Berlin 1902. S. 177). Daß Heym sich bei seiner Szene an Grabbes Drama erinnert hat, zeigen die auf S. 287f. zusammengestellten Belege.

Verhöhnung Hegels ausschlaggebend war; denn in dem Maße, in dem die Gegenwart gegenüber der Vergangenheit an Reiz verlor, mußte Heym auch der Gedanke der allmählichen Höherentwicklung der Menschheit gleichgültig werden, wenn nicht gar seinen Widerspruch herausfordern. Als er den „Tod des Helden“ im März 1910 redigierte, verzichtete er deshalb auf den Dialog Napoleons mit dem Geist der Geschichte. Kein Wort mehr davon, daß einst ein Größerer kommen werde, auch Napoleon zu übertreffen. Uneingeschränkt und unwidersprochen gilt nun, daß der „Herr der Welt“ (II, 719) dahingegangen und von der Zukunft nichts mehr zu erwarten sei. Dementsprechend sind von nun an sowohl in den historischen Dichtungen als auch im Tagebuch Fortschrittsideen nicht mehr zu finden. Eine Ausnahme macht lediglich das sechste Sonett des „Marathon“-Zyklus vom Frühjahr 1910, wo vom Sieg der Griechen das „Heil der Nachwelt“ abhängig gemacht und sie als „der Völkerfreiheit Boten“ (I, 27) gefeiert werden. Das dient aber mehr der Idealisierung der Schlacht als der Idealisierung der Zukunft und ist überdies eine ganz und gar traditionelle Deutung, die gewiß literarisch beeinflußt ist.

Die Tatsache, daß Heym den Lauf der Welt eine Zeitlang positiv beurteilte, ist für seine historischen Dichtungen aber mehr oder weniger belanglos; denn sie dienen nicht der Darstellung dieser Idee. So bedeutet es auch keinen Bruch innerhalb des Werkes, wenn er sich 1910 von seinen Vorstellungen trennt und überhaupt aufhört, über den Sinn der Geschichte zu reflektieren. Das zentrale Problem seines Geschichtsverständnisses liegt auf einer anderen Ebene; es ist ein menschliches Problem und nur insofern auch ein historisches zu nennen, als es die menschliche Existenz grundsätzlich betrifft und deshalb die Geschichte einschließt. Wir meinen Heyms Fatalismus, seinen Glauben an ein allmächtiges Schicksal, das drohend über der Menschheit wie über jedem einzelnen schwebt und das man, mag immer man sich dagegen auflehnen, nicht überwinden kann. Der Fortschrittsglaube war nur der idealistische Akzent dieses Weltverständnisses und konnte, da er sich als Schimäre erwies, ersatzlos gestrichen werden.

Heyms fatalistische Lebenshaltung ist schon von seinen Zeitgenossen erkannt und bezeugt worden. Vor allem Erwin Loewenson, ein Freund des Dichters, hat frühzeitig darauf aufmerksam gemacht, daß Heym – „Fatalist aus bejahendster Seele“ (VI, 47) – hier sein wesentliches existentielles Problem gesehen habe. In der Studie „Georg Heym oder Vom Geist des Schicksals“ (1962) hat Loewenson diese Überzeugung dann zu philosophisch-allgemeinen Thesen über den Schicksalsglauben weitergeführt. Trotz solcher Hinweise hat sich die Heym-Forschung mit diesem Fragenkreis und seiner Bedeutung für das dichterische Werk kaum beschäftigt. Am intensivsten tut dies noch Eberhard Schulz in seiner Dissertation „Das Problem des Menschen bei Georg Heym“, der mit dem Begriff des ‚Gebanntseins‘ arbeitet und zu dem Ergebnis kommt, daß der Mensch bei Heym a priori unfrei, d. h. von

höheren Mächten abhängig erscheint.⁴⁴ Andere Autoren haben allenfalls bei-
läufig auf Heyms „fatalistic outlook on life“ hingewiesen⁴⁵, und das mehr
oder minder wohl deshalb, weil die weltanschauliche Fixierung in Heyms
Lyrik bei weitem nicht so deutlich sichtbar wird wie in den Dramen oder
speziell in den historischen Gedichten. Ist es doch aufschlußreich, wenn schon
Greulich⁴⁶ und später auch Mautz gerade in bezug auf sie feststellen, daß bei
Heym alles zum „naturverhängten unheilvollen Schicksal“ werde⁴⁷, obwohl
beide Autoren im ganzen anderen Fragen zugewendet sind.

Über die Bedeutung, die der Fatalismus für Heym besaß, geben die Tage-
bücher unmittelbar Auskunft. An mehr als fünfzig Stellen wird dort das
Schicksal angerufen oder angeklagt, Demut vor seiner Macht gezeigt oder
ihm die Stirn geboten. Nicht daß deshalb von einer gründlichen Reflexion des
Fatalismus gesprochen werden könnte – schon vom Begriff her wechseln
,Schicksal‘, ‚Natur‘, ‚Dämon‘ oder ‚das Unerforschliche‘ einander ab –, es
zeigt sich in der Fülle von Äußerungen zunächst einmal nur die feste und
dauerhafte Überzeugung, daß die Freiheit des Menschen durch das Walten
höherer Mächte eingeschränkt, ja vielleicht gar nicht gewährleistet ist. Schon
im Mai 1905 nennt Heym sich „zu sehr Fatalist“ (III, 19). Im Jahr darauf
erinnert er sich, daß er sich „früher vor dem Glauben an das Schicksal ge-
fürchtet“ habe, kann sich nun aber sein Leben ohne ihn „nicht mehr vor-
stellen“ (III, 77). Bestimmt wird das Schicksal als eine Macht, die „blind wal-
tet und wahllos verteilt“ und „uns zu jeder Stunde zerstören kann“ (III, 75f.),
möglicherweise aber auch „durch alle Hindernisse glücklich hinaus[leitet]“
(III, 79). An seinem zwanzigsten Geburtstag stellt er sich die bange Frage,
wieviele Jahre ihm das Schicksal noch geben und ob es ihn „reifen lassen“
werde (III, 99), sieht in ihm aber nun doch mehr und mehr eine böse Macht.
Es ist ihm der „Dämon, der sich die Welt aus den Fingern rollen ließ“ und
den man dafür „in Ketten legen und auspeitschen“ sollte (III, 134). Er mut-
maßt, daß „das Schicksal, dieser Satan“, offenbar sein Gegner sei (III, 157),
und sieht sich von ihm so heruntergestoßen, „daß auch alle Ranken reißen“,
an denen er sich „hätte halten können“ (III, 163). Ein andermal fragt er
polemisch: „Mit wem kämpfe ich eigentlich? Wo ist dieses Scheusal, das sich
mir niemals stellt?“ (III, 172). Und selbstkritisch nennt er sich „so sehr Fata-

⁴⁴ Schulz, Eberhard: Das Problem des Menschen bei Georg Heym. Diss. phil.
Kiel 1953. (Masch.) Die Ergebnisse dieser Arbeit im einzelnen zu diskutieren,
erübrigt sich, da sie durch die inzwischen wesentlich erweiterten Kenntnisse
über das Leben und Werk Heyms in vielem überholt sind.

⁴⁵ Krispyn, Egbert: Georg Heym and the early expressionist era. Diss. University
of Pennsylvania 1963. (Masch.) Feststellungen dieser Art finden sich auch in
den meisten anderen Arbeiten über Heym, ohne daß dem Einfluß des Fatalis-
mus auf die Dichtungen nachgegangen wird.

⁴⁶ Greulich, Helmut: Georg Heym. Leben und Werk. Berlin 1931. S. 141ff. im Rah-
men der Behandlung des „Feldzug nach Sizilien“.

⁴⁷ Mautz, Mythologie und Gesellschaft S. 297-323. Der Befund wird vor allem mit
den Sonetten zur französischen Revolution belegt.

list, daß er aus der Tatsache, daß er die Straßenbahnen seit einiger Zeit immer dann traf, wenn er sie erwartete, auf ein Wohlwollen des Schicksals schloß“ (III, 161). Nur hin und wieder wird das Bemühen erkennbar, die fatalistische Haltung von anderen Glaubensrichtungen abzusetzen. „Ohne Zweifel ist die Idee eines morallosen Schicksals tiefer als die eines moralischen – moralisch zu sein gezwungenen – Gottes“ (III, 135), reflektiert er 1910 und äußert hinsichtlich des Christentums, daß ein „guter Gott“ nicht existiere, sondern viel eher „die Idee eines bösen Gottes oder eines bösen Schicksals möglich“ sei (III, 136). Solche Überlegungen zeigen allerdings auch, daß sich Heym mit dem Schicksalsglauben nicht einfach abgefunden hat, sondern ihn eher gleich einer gefährlichen Umklammerung von sich fernzuhalten suchte. Noch eine der letzten Aufzeichnungen spiegelt das innere Widerstreben gegen den von der Vernunft längst akzeptierten fatalistischen Standpunkt:

Erst wenn man sich daran gewöhnt hat, überhaupt nicht mehr Maßstäbe anzulegen, – wird man einen richtigen Standpunkt für den Aspect des Menschlichen gewinnen. Erst wenn man sagt, alles, was geschieht muß geschehen; Jede Handlung ist absolut notwendig, eine Verantwortung gibt es nicht, und auch die vor dem Forum der Aestetik ist eine Ungerechtigkeit und eine atavistische Voraussetzung, wird man eine gewisse Ruhe der Auffassung erreicht haben – (III,176)

Nach der ‚Herkunft‘ des Fatalismus Heyms zu fragen, mutet angesichts der elementaren Bedeutung, die er für ihn besaß, pedantisch an. Zweifellos haben wir darin auch zuallererst eine Summe seiner Lebenserfahrungen zu sehen, in der die Bedrängnisse in Elternhaus und Schule ebenso Faktoren sind wie die zahllosen Liebesenttäuschungen, von denen die Tagebücher berichten. Die gesellschaftliche und politische Situation der Zeit ohne weiteres für den Fatalismus verantwortlich zu machen, dürfte indessen problematisch sein. Mautz zielt auf dergleichen ab mit der Behauptung, im „universellen Verhängnis“ der historischen Dichtungen spiegele sich „das lückenlose System wider, zu dem sich die objektive gesellschaftliche Realität im beginnenden zwanzigsten Jahrhundert verhärtete“.⁴⁸ Abgesehen davon, daß es kaum gelingen wird, eine solche „Verhärtung“ stringent nachzuweisen, mangelt es auch an Belegen dafür, daß sich Heyms fatalistisches Lebensgefühl aus einer so dezidierten gesellschaftlichen Perspektive ergeben hätte oder an sie gebunden gewesen wäre. Nachweisen läßt sich hingegen, daß es sich anhand von historischen und literarischen Mustern artikuliert hat, ohne die es zu so bestimmten Formen nicht hätte finden, ja vielleicht nicht einmal diese Intensität hätte erreichen können. Im wesentlichen nämlich ist Heyms Schicksalsglaube die Rezeption antiker Vorstellungen. Sie begann in der Schulzeit und ist vor allem vom altsprachlichen Unterricht angeregt worden. Schwärmerische Begeisterung für die Antike bekundet Heym in jenen Jahren allenthalben. Er sieht sich als einen nach Schönheit dürstenden Hellenen,

⁴⁸ Mautz, a.a.O. S. 323.

betet zu Helios, opfert „dem Dyonysos und der magna mater“, feiert das „Fest des großen Pan“ und ruft immer wieder den ganzen Olymp an, die Götter, θεοὶ οὐρανίωνες, ἀγαθοί.⁴⁹ Das mag im einzelnen Pose oder Metapher sein und berechtigt nicht ohne weiteres zu der Schlußfolgerung, Heym habe den Götterglauben der Griechen geteilt. Später jedenfalls hat er es nur unter einem rein pragmatischen Gesichtspunkt „viel ethischer“ gefunden, „mehrere Götter zu haben, als einen“, und „die Götter zu personifizieren, als eine große Blase Nichts über sich herumschwanken zu sehen“. Wenn sich, nahm er an, „die gleichen Leidenden, z. B. die Liebeskranken, bei dem gleichen Gotte einfanden“ und gemeinsam opferten, seien sie sich menschlich nähergekommen, und es sei „der erhabenste Beruf der Götter, die Menschen an einander zu schmieden“ (III, 154/55).

Trotz seiner Begeisterung hat Heym freilich auch von Anfang an das Düstere und Pessimistische der griechischen Religiosität gespürt. Polytheismus bedingt nahezu zwangsläufig einen gewissen Fatalismus; denn die Einzelgötter, führt Jacob Burckhardt in seiner „Griechischen Kulturgeschichte“ aus, „wie reich auch das Bild ihrer Macht ausgestattet sei, können doch ihre Wirkung nicht über das Ganze der Erdendinge ausbreiten, und es werden zwischen ihren Machtsphären große Lücken bleiben für eine allgemeinere Gewalt, möge sie Verhängnis oder Zufall heißen“. Für den Griechen war es das Verhängnis, und zwar ein überwiegend böses Verhängnis und Schicksal, das ihn „täglich und stündlich nicht nur leiblich, sondern auch seelisch verletzen“ konnte.⁵⁰ Und nicht nur das Schicksal, auch die Götter hielten nach griechischer Vorstellung, wie Heym aus den Epen Homers und den antiken Tragödien, aus den Gedichten Hölderlins und den Romanen Mereschkowskis⁵¹ lernte, hauptsächlich Unglück für den Menschen bereit. Sie neideten ihm das Glück und den Erfolg, ahndeten unbarmherzig jede Beleidigung, führten ihn in Versuchung und machten ihn zum Spielball ihrer eigenen Rivalitäten. „Ich glaube“, heißt es schon 1905, „der Gedanke ist fürchterlich, wenn er wahr ist, der Gedanke der Alten an die ἐχθροδαιμονία. Gottgehaßt sein, das ist schrecklich“ (III, 40). Bald wird es ihm zur Gewißheit, daß „die ältesten Griechen mit ihrer erbarmungslosen Göttervorstellung Recht gehabt haben“, ja schlimmer noch, der „blinde Gott“, das Schicksal, scheint ihm „alle anderen Götter getötet“ (III, 76/77) und damit auch die bescheidene Hoffnung vernichtet zu haben, das menschliche Los durch Gebete zu verbessern. Mag Heym auch bald wieder emphatisch ausrufen: „Götter, ich vertraue euch“

⁴⁹ Vgl. dazu III, 46, 52, 54, 60, 65, 99, 101, 108 und öfter.

⁵⁰ Burckhardt, Jacob: Griechische Kulturgeschichte. Dritter Abschnitt: Religion und Kultus. (J. B. Gesammelte Werke. Bd. 6. Darmstadt 1956. S. 115 und 360)

⁵¹ Eines der ersten Zitate in diesem Zusammenhang ist „Hyperions Schicksalslied“ von Hölderlin (III, 7; auch 76, 78 und 121). Mereschkowskis Romane „Julian Apostata“ und „Peter der Große“ zitiert Heym bezeichnenderweise mit Textstellen, die von der Grausamkeit und dem Zynismus der Götter handeln (vgl. S. 226 und 301f.).

(III, 99) – aufschlußreich und entscheidend bleibt bei allem das Bekenntnis von 1909: „Wenn jemand das Glücklose im Hellenischen versteht, so bin ich es“ (III, 126).

Wie sich der Fatalismus in den historischen Dichtungen auswirkt und wohin er führt, kann grundsätzlich der fragmentarische Gedicht-Zyklus „Odysseus“ zeigen. Es ist nicht nur bezeichnend, daß Heym diesen Stoff, der wie kaum ein anderer die Auffassung der Antike vom menschlichen Los wiedergibt, nach dem Dramenentwurf von 1908 noch einmal aufgreift, bezeichnend ist vor allem, wie das geschieht. Der Zyklus folgt thematisch dem fünften Gesang der „Odyssee“ Homers⁵² und schildert, wie der Held, von Kalypso entlassen, viele Tage über das Meer fahren und größte Gefahren bestehen muß, bevor er zum Lande der Phäaken gelangt. Bei Homer wird er von dem Grimm Poseidons verfolgt, während Ino und Athene ihm beistehen, ihn den Fluten entreißen und dafür sorgen, daß der zu Ohnmacht Erschöpfte den Strand erreicht. Was aber macht Heym daraus? Auch bei ihm übersteht Odysseus Gefahr um Gefahr, aber er muß sie allein überstehen:

Die Götter sitzen alle, Thron an Thron
In goldenem Gewölk und schau'n herab
Am Weinschlauch saugend. Und ihr lauter Hohn,
Ihr Lachen fegt wie Sturm das Wogenrab.

Wie eine weiße Flamme brennt es breit
Auf ihrem Munde und flackert wie ein Wind.
Und Hagel braust, und weißer Schnee beschneit
Des Schwimmers Haupt, und in die Locken rinnt

Das Blut ihm schwer. Die Götter stehn gelehnt
Auf goldenem Bogen rund am Horizont
In goldenem Tag. Auf ihrem Haupte dehnt
Der ewig blaue Himmel weißbesonnt.

(I, 173/74)

Das geht auch über Hölderlin hinaus, dessen Verse „Ihr wandelt droben im Licht / Auf weichem Boden, selige Genien!“ und „Es schwinden, es fallen / Die leidenden Menschen / . . . / Wie Wasser von Klippe / Zu Klippe geworfen, / Jahrlang ins Ungewisse hinab“ längst in Heyms geistigen Besitz gehörten.⁵⁸ Bei Hölderlin nämlich sind die Götter unbeteiligt, „Und die seligen Augen / Blicken in stiller / Ewiger Klarheit“, während sie hier hohnlachend die Leiden vermehren, die das Schicksal dem Helden auferlegt. Noch machtloser, noch kleiner erscheint dadurch der Mensch, und nichts anderes bleibt ihm, als in duldender Ergebenheit zu tragen, was über ihn verhängt ist.

⁵² Vgl. S. 187f.

⁵⁸ Hölderlin, Friedrich: Hyperions Schicksalslied. (Gesammelte Dichtungen. Hrsg. von B. Litzmann. Bd. 1. Stuttgart 1897. S. 172). Bei Heym zitiert III, 7, 76, 78, 121. Vgl. auch das Gedicht „An das Schicksal“ (I, 597).

Gibt es da eine Möglichkeit der Freiheit, der Selbstbehauptung? Ohne daß Heym den Freiheitsbegriff jemals ausführlich reflektiert hat, kommen wir hier zu dem entscheidenden Punkt seines Lebens- und Weltverständnisses. Ins Extrem getrieben erlaubte sein Fatalismus nur eines — Resignation. Es gab jedoch für ihn „nichts schwereres, als immer wieder das äschileische: προσκυνοῦντες [τὴν ἐιμαρμένην σοφοί“ (III, 77), ein Wort der Schicksalsergebenheit, das er sich 1906 ein um das andere Mal vorhielt⁵⁴ und doch nicht anzunehmen vermochte. Es hätte „die freie Willensbestimmung des Menschen leugnen“ geheißen (III, 126), dieser Weisheit konsequent zu folgen, und dazu war er schon aus eigenem Anspruch und Leistungswillen nicht bereit. Vielmehr wurde ihm der Protest gegen das vom Schicksal auferlegte Unheil zur einzigen Lebensmöglichkeit. Nur „das stolze: dennoch!“ gab ihm „die Kraft, mit Freuden weiter zu leben“ (III, 132). Nichts blieb als „dreimal ‚Trotzdem‘ zu sagen, dreimal in die Hände zu spucken wie ein alter Soldat, und dann weiter ziehen, unsere Straße fort, Wolken des Westwindes gleich, dem Unbekannten zu“ (II, 174). Dulden, aber sich nicht unterwerfen, das war es, was groß machte. „Werde ich jeden Tag auch niedergeworfen“, heißt es noch im Oktober 1911, „ich stehe doch jeden Tag wieder auf. Ich lasse mich nicht bezwingen. Und ich unterwerfe mich nicht dem Schicksal, das offenbar mein Unglück will. Wenn ich weinen würde, wäre es vielleicht besänftigt. Aber ich beiße meine Tränen herunter, ich bin trotzig“ (III, 167). Auch Odysseus klagt nicht und fleht nicht um Erbarmen wie bei Homer. In schweigender Erbitterung trägt er sein Los, nur „der blaue Helmbusch tobt und droht“. Gerade der einsame, ungleiche Kampf aber, den er gegen das Schicksal führt, verleiht ihm Größe, macht ihn zum „Gott“, zum „Stern“ in der Dunkelheit:

Nackt ist er wie ein Gott. Sein Nacken wallt
 Im Salzschaum, von der Sonne braun und rot.
 Den Helm nur trägt er um das Kinn geschnallt,
 Davon der blaue Helmbusch tobt und droht.

[...]

Der König taucht sein Haupt in Nacht. Er schwimmt,
 Ein großer Stern, in roter Dunkelheit.

(I, 170/71)

Daß er das Land erreicht, ist nicht sein Verdienst. Es gibt keine letzten verzweifelten Anstrengungen wie bei Homer. Odysseus „kriecht ans Land“, dem Schicksal gefällt es, ihn entkommen zu lassen, nichts weiter. Der „Widerschein“ des Abendlichts aber malt eine Gloriole des Sieges um seine Stirn:

⁵⁴ „Weise ist es, das Schicksal unterwürfig zu verehren.“ Der griechische Vers ist Motto des Gedichtes „Das Schicksal“ von Hölderlin. Heym dürfte ihn hier und nicht bei Aischylos (Prometheus Vers 936) gelesen haben, da es dort nicht „ἐιμαρμένην“ sondern gleichbedeutend „ἀδράστειαν“ heißt. Bei Heim zitiert III, 50, 55, 77, 79, 118.

Er kriecht ans Land, ein Ölbaum nimmt ihn auf
Mit mütterlicher Hand, er wühlt sich ein,
In Blätter am verschlungenen Wurzelknauf.
Er schlummert ein. Er schläft. Im Widerschein

Des märzlich blassen Abends wird von fern
Wie blauer Veilchen Kranz die Stirn berührt.
Der Nacht Chorege glänzt, der Abendstern
Der langsam auf der Tänzer Reigen führt.

(I, 174/75)

Von hier aus wird deutlich, warum Heyms Gedanken so häufig um die Begriffe der Größe, des Genies, des Heroismus kreisten. Sein Genie- und Heroenkult diente dazu, dem die Freiheit des Menschen bedrohenden, lebensfeindlichen Fatalismus ein Menschenbild entgegenzusetzen, dem nachzustreben sich lohnte. Große Taten und Leistungen, unter Entbehrungen, Leiden und Zweifeln einem widrigen Schicksal abgetrotzt – das bewies eine prometheische, gottähnliche Kraft und offenbarte den Wert der menschlichen Existenz. Vor allem lag darin die Möglichkeit eines wirklichen Triumphes über das Schicksal: der Ruhm. „Ich lebe immer wieder nur noch des Ruhms und der Unsterblichkeit wegen“ (III, 59), heißt es 1906 und später noch oft im Tagebuch. Ruhm war ein Triumph über das Schicksal, weil er ein Triumph über den Tod war, über das vom Schicksal verhängte Zurücksinken in die Anonymität, das Nicht-gewesen-sein. Von allen Gütern des Lebens war er dem Menschen am wenigsten gegönnt; denn der Mensch entzog sich dem Spruch des allmächtigen Schicksals und forderte den Neid der Götter heraus, wenn er „Unsterblichkeit“ errang und wie Odysseus als ein „großer Stern“ der Menschheit leuchtete. Schon 1906 kommt Heym zu dem Ergebnis, daß die Natur, die ja nichts anderes ist als die Repräsentanz der über dem Menschen stehenden Mächte, vor allem das Genie zu unterdrücken versuche:

Die Natur ist eben nicht mit dem Genie im Bunde, vielmehr ist das Genie gerade oft häufiger ihren Angriffen ausgesetzt, als der Kleine. Es ist, als ob die Natur in einer Art von Kommunismus, alles nivellieren möchte, als könnte sie es nicht ertragen, daß ein Mensch über die andern hinauswächst und auch ihr mit seines Geistes Waffen gefährlich wird, daß er sie knechtet, indem er ihre Gesetze erkennen lernt und sich dienstbar macht. Das Genie muß die Natur im Dienst der Menschheit bezwingen, sie ist seine allerschlimmste Feindin. Aber sie rächt sich oft sehr heimtückisch, indem sie dem Genie oft alle Möglichkeit nimmt, persönlich glücklich zu werden. (III, 55)

Hier wird, wenn auch noch mit der Fortschrittsidee verknüpft, nichts anderes gesagt, als daß Größe und Ruhm nur im Kampf gegen die Natur, das Schicksal errungen werden können. Deshalb auch die empörten und verächtlichen Äußerungen über den berühmten „Abklatscher Raffel“ (III, 56), den Heym durch Mereschkowski⁵⁵ als einen sorglos, glücklich Schaffenden, niemals

⁵⁵ Vgl. S. 237.

Leidenden kennengelernt hatte und dem er Jahre später noch jede Größe absprach (II, 172). Wahre Genies waren ihm nur die, „die in sich ein zerrissenes Herz haben, [. . .] die oft so an sich verzweifeln, wie ich fast täglich an mir verzweifle“ (III, 128); denn eine vom Schicksal freiwillig gewährte Größe gab es nicht oder durfte wenigstens nicht anerkannt werden.

Es braucht uns nicht zu irritieren, daß Heyms Geniebegriff immer auch der Selbsterforschung dient und Selbstdeutung ist. Er maß sich natürlich an jenen „Großen“, die sich im Kampf mit dem Schicksal, wie er es verstand, behauptet hatten, und schöpfte Kraft aus diesen Beispielen. Daher auch seine Enttäuschung, in einer Zeit zu leben gezwungen zu sein, in der „Begeisterung, Größe, Heroismus“ nur noch „Theaterpuppen“ waren, in der „Oldenbürger, Kröchere, Schwerine“ die Staatsgeschäfte führten, während die Genies in den Dachstuben verwelkten (II, 175), in der es einen „Kaiser“ nicht mehr gab, der bewundert und angebetet zu werden verdiente, sondern nur den „Harlekin“ Wilhelm II. Die Größe, die Heym suchte und brauchte, um über seinem fatalistischen Lebensgefühl den Glauben an die Kraft des Menschen nicht zu verlieren, konnte er in seiner eigenen Zeit nicht finden. Und wenn er sich nach Abenteuern, Krieg und Revolution sehnte, so sprach sich darin letztlich das Verlangen nach Situationen aus, in denen sich Kraft und Größe des Menschen hätten zeigen und bewähren können, auch seine eigene Größe, der er „schlecht“ zu sein meinte „aus Unlust, feige aus Mangel an Gefahr“ (III, 138).⁵⁶ Natürlich bedeutet das nicht, daß wir die Ablehnung der „faulen Zeit“ bloß als eine Folge des Fatalismus anzusehen haben. Die Summe der Erfahrungen, aus denen wir uns dieses Lebensgefühl hervorgegangen denken müssen, schließt das Zeiterlebnis ein, so daß beides sich gegenseitig bedingt und beeinflußt hat.

Bezeichnend ist, daß Heym den Heroenkult intensiviert, je stärker sich der Fatalismus seiner zu bemächtigen droht. Das ist vor allem an der Entwicklung des Napoleon-Bildes abzulesen. Wie wir schon erwähnten, ist in der ersten Fassung vom „Tod des Helden“ nicht nur eine göttliche Macht, der Geist der Geschichte, über Napoleon gestellt, sondern seine Größe erscheint auch innerhalb der menschlichen Entwicklung relativ und überholbar. 1910 werden diese Einschränkungen weggelassen, so daß die Größe des „Helden“ ein ganz anderes Gewicht bekommt. Damit nicht genug wird Napoleon bald darauf in Tagebuchaufzeichnungen selbst zu einer gottähnlichen Gestalt. „Welch eine Wendung durch Gottes Fügung? [. . .] Hatte Napoléon nicht dasselbe Anrecht auf diese Fügung“ (III, 136), heißt es drei Monate

⁵⁶ Schon Schulz (Das Problem des Menschen bei G. H. Kiel 1953. S. 110) hat erkannt, daß das Revolutionsmotiv nicht nur „aus den Seichtheiten der privaten und politischen Sphären abzuleiten“ ist, sondern im Sinne einer „exemplarischen Verwirklichung der Freiheit“ gedeutet werden muß, die den Gegenpol zum „Mythos des gebannten Menschen“ darstellt.

nach der Umarbeitung.⁵⁷ Und im Herbst 1911 schreibt Heym: „Wenn jemand beten wollte, zu wem könnte er beten, wenn nicht zu diesem Helden“ (III, 169). Neben Napoleon hat er auch ‚seine‘ Dichter mit der Aureole des Göttlichen umgeben, hat sich 1909 mit Georg Büchner „einen neuen Gott zu Grabbe auf den Altar gestellt“ (III, 124) und feiert sie insgesamt als „olympische Gesellschaft“ (III, 130).

Daß diese Huldigungen mehr waren als schwärmerische, gedankenlose Hyperbeln, verdeutlicht Heyms „Versuch einer neuen Religion“ (II, 164-172) vom Dezember 1909. Die „Vortragsskizze“ geht davon aus, daß das Christentum „einem Gefäß ohne Inhalt, einem Totenkopf ohne Hirn, dem übertünchten Grabe der Bibel“ gleiche und daß deshalb eine neue Religion an seine Stelle treten müsse. „Wir wollen anknüpfen an die Antike und die Renaissance“, führt er aus, „wir wollen dem Menschen und der Natur einen Tempel errichten“, also „*Heroen*verehrung sei das eine Ziel, *Natur*verehrung das andere“ (II, 164/65). Über den sonntäglichen „Gottesdienst“ für die Heroen heißt es:

Eingeleitet durch einen *Gesang* zu Ehren des Genius.

Predigt des Priesters über das Leben des Sonntags-Helden. Sein Leben wird erzählt. Stellen seiner Werke werden verlesen, seine Taten erläutert.

Der Priester vollzieht das Dankopfer für den Genius. [...] Dieses Opfer diene als Symbol der Begeisterung, die das Leben des Genius erweckt hat (II, 171).

In den Tempeln sollte zu Ehren der Heroen „in jeder Nische ein Bild mit einer kleinen Flamme“ stehen und „ein Werk aufgeschlagen auf einem kleinen Betpult“ liegen (II, 172). So skurril diese Überlegungen anmuten, sie zeigen, daß die ‚Vergötterung‘ Napoleons, Grabbes, Büchners und anderer keine Augenblickslaune war, sondern einem tiefen Bedürfnis entsprach. Daß Heym als zweites Ziel seiner „neuen Religion“ die Verehrung der Natur, d. h. einer schicksalsträchtigen Allmacht, ins Auge faßt, bestätigt noch einmal den inneren Zusammenhang von Heroenkult und Fatalismus, auch wenn ihre Gegensätzlichkeit hier nicht in Erscheinung tritt. Wir sahen ja, wie sein Lebens- und Weltverständnis immer zwischen Auflehnung und Schicksalsergebenheit pendelte, sahen, daß er Protest für ehrenhaft und Unterwerfung für weise hielt und daß er bei allem Glauben an die Kraft des Menschen und an seine eigene Kraft ein Gefühl der Vergeblichkeit und Ohnmacht nicht unterdrücken konnte. In dem „Versuch einer neuen Religion“ sind beide Positionen vereint, ohne daß er sich ihres Zusammenhangs und ihrer wechselseitigen Bedingtheit im Augenblick bewußt gewesen sein mochte.

Aus all dem wird klar, warum sich außer der flüchtigen Hegel-Rezeption, die dem Fatalismus in der Frühzeit einen positiven Akzent gab, keine weiteren Reflexionen über den Sinn und den Wert der Geschichte finden. Heym konnte

⁵⁷ „Welch eine Wendung durch Gottes Führung!“ lautet der bekannte, häufig mit „Fügung“ zitierte Schlußsatz der Depesche, die Wilhelm I. nach dem Sieg von Sedan im September 1870 an seine Frau richtete.

die Geschichte nur als ein willkürliches Auf und Ab, als ein ziel- und regelloses Geschehen begreifen, über das nachzudenken müßig war. Die einzige Erkenntnis, die ihm der von einem unerforschlichen Schicksal in Gang gehaltene Prozeß vermittelte, betraf die sich immer wiederholende Konstellation des strebenden Menschen und des ihn demütigenden Schicksals, betraf seinen Kampf und seine Resignation, seinen Triumph und seinen unausweichlichen Untergang. Natürlich ist das nicht eigentlich eine historische Erkenntnis zu nennen; denn das fatalistische Weltbild, das sich in Heyms historischen Dichtungen dokumentiert, ist eher auf die Geschichte übertragen worden, als daß es aus dem Studium dieser Disziplin hervorgegangen wäre. Das zeigt nicht nur die Genese des Heymschen Fatalismus, soweit wir Einblick in sie nehmen können. Es ist auch an den großzügigen Abweichungen von den historischen Fakten erkennbar, die in Heyms Dichtungen zu beobachten sind. Ist der historische Vorgang selbst Erkenntnisgrundlage, wird man ihn nicht nach Belieben verändern. Geht es jedoch wie bei Heym darum, ein durch verschiedenste Einflüsse und Erfahrungen erworbenes fatalistisches Weltbild an einem historischen Ereignis zu konkretisieren, so ist die Geschichte nur Stoff, und zumal für Heym ein Stoff, den er seinen Voraussetzungen zu unterwerfen keine Skrupel zu haben brauchte. Weil er nämlich in der Geschichte nichts anderes als das Walten eines a priori unerforschlichen Schicksals sieht und willkürliche Eingriffe desselben für jederzeit möglich hält, gibt es für ihn keine historischen Kausalzusammenhänge, sondern nur den Zufall. Das Schicksal hätte die Geschichte in jeder beliebigen Weise anders verlaufen lassen können, die Logik der Fakten allein beweist nichts. Sie zu vernachlässigen oder abzuwandeln bedeutet deshalb allenfalls, die Überzeugungskraft des gewählten Beispiels, nicht aber die ‚Wahrheit‘ des fatalistischen Welt- und Geschichtsbildes zu gefährden.

Wie nunmehr im einzelnen zu zeigen sein wird, sind Heyms historische Dichtungen Versuche, das Gegenüber von Mensch und Schicksal an beispielhaften Situationen darzustellen, Situationen, die sowohl der ‚großen‘ Geschichte als auch unbedeutenden Vorgängen entnommen sein können. Heym beschränkt sich dabei nicht darauf, den Kampf des einsamen Heroen und die Allmacht des Schicksals abzubilden, sondern es geht ihm auch darum, die Werte zu entdecken und zu bewahren, die angesichts des alles nivellierenden Fatalismus zu bestehen vermögen. Er will Maßstäbe prüfen und finden, will begreifen und dartun, was Größe ist und wo ihre Grenzen liegen, will, um es mit seinen eigenen Worten zu sagen, „einen richtigen Standpunkt für den Aspect des Menschlichen gewinnen“ (III, 176). Die Fragestellungen, um die es ihm dabei zu tun ist, lassen sich auf wenige Antithesen reduzieren. Güte und Bosheit, Schönheit und Häßlichkeit, Begeisterung und Nüchternheit heißen die Werte, um die seine Dichtungen sich bewegen und die im Laufe der Jahre sich wandelnden Beurteilungen unterworfen sind. Wenn wir diese Antithesen gesondert betrachten und dabei jeweils verschiedene Teile des Gesamtwerkes zugrunde legen, so geschieht das letztlich aus methodischen

Gründen; denn natürlich stehen alle ‚positiven‘ und alle ‚negativen‘ Werte untereinander in Korrespondenz. Sie ist allerdings nicht so eng, daß die einzelnen Wertgegensätze nicht voneinander abweichende Entwicklungen nehmen könnten, und sie ist in jedem Falle locker genug, in den verschiedenen Werken jeweils eine Antithese als vorrangig erscheinen zu lassen.

B. HEYMS HISTORISCHE DICHTUNGEN

1. *Das ethische Modell*

Die Frage nach dem Wert und den Möglichkeiten des Guten in einer von einem bösen Schicksal beherrschten Welt ist das zentrale Problem der Dramen „Arnold von Brescia“, „Der Sturm auf die Bastille“, „Die Hochzeit des Bartolomeo Ruggieri“, „Grifone“, „Atalanta“ und „Cenci“. Zugleich geht es um die Frage danach, was das Gute und was das Böse ist und ob der ethische Standpunkt ausreicht, menschliche Größe zu bestimmen und zu würdigen. In allen Fällen gelangt dieses Problem im Ringen zweier Gegner zur Darstellung, deren einer das Gute und deren anderer das Böse verkörpert und über denen mehr oder weniger deutlich das Schicksal steht, um schließlich die Niederlage des Guten herbeizuführen. Wenn für die ebenso naheliegende wie verbreitete literarische Konstellation des Gegenübers von Gut und Böse Vorbilder benannt werden müssen, so lassen sich schon aus den während der Schulzeit von Heym gelesenen Dramen Beispiele genug aufzählen. Man denke an Karl und Franz Moor in den „Räubern“, an Ferdinand und Wurm in „Kabale und Liebe“, an Graf Appiani und Marinelli in „Emilia Galotti“, an Goethes „Faust“ oder Shakespeares „Hamlet“ – alles Werke, die Heym kannte oder kennenlernte, als er an seinem ersten Drama arbeitete. Zu großes Gewicht sollte man auf diese Beziehungen freilich nicht legen, ist doch die Darstellung ethischer Gegensätze eines der Grundmuster der Literatur überhaupt.

„Warum leben wir? Damit wir gut sind“ (III, 21), heißt es 1905 im Tagebuch, und so gilt Heyms Sympathie in den dramatischen Dichtungen zunächst dem heroischen Kampf und Untergang des Guten. In „Arnold von Brescia“ ist es ein leidenschaftlicher Jüngling, der um seiner Liebe zur Menschheit willen sterben muß. Im „Sturm auf die Bastille“ ist es ein edler Graf, dem in Gefangenschaft Hoffnung und Liebe genommen werden. In der „Hochzeit des Bartolomeo Ruggieri“ ist es eine junge Frau, die aller ihrer sittlichen Kräfte bedarf, um nicht mitschuldig zu werden an der Ermordung ihres Gatten. Alle haben sie sich gegen die übermächtige Gewalt eines bösen Feindes zur Wehr zu setzen, eines Feindes, der über sie gebietet wie das Schicksal selbst. Ihr Kampf und ihr Untergang sind Beispiele ‚positiver‘ menschlicher Größe. Auf der Suche danach, was wahrhaft groß ist, stellt Heym allerdings schon 1906 fest: „Ganz gut, ganz schlecht. Beides ist wahr. Aber das Laue ist unwahr und das Schlechteste“ (III, 60). Nietzsches „Zarathustra“, den er wenige Monate zuvor gelesen hatte, dürfte für diese Einsicht eine gewisse Rolle spie-

len¹, wenn auch wohl den unmittelbaren Anstoß Mereschkowski gegeben hat, der hier wie in anderen Fällen Nietzschesche Gedanken in eine dem Achtzehnjährigen näherliegende Form ‚übersetzte‘: „Wir haben nicht die Kraft, gut, und wagen es nicht, schlecht zu sein. Wir sind weder weiß noch schwarz, nur grau; wir sind weder kalt noch heiß, nur lau“, sagt Machiavelli in dem Roman „Leonardo da Vinci“.² In Verwirklichung des ethischen Rigorismus tragen die bösen Gestalten schon der frühen Dramen Züge einer imponierenden Größe. Sie ist allerdings mit der Macht des Schicksals mehr oder weniger identisch. Erst in „Atalanta“ ist das Böse mit dem Nimbus menschlicher Erhabenheit umgeben und das Gute nur noch das „Laue“, das verachtenswert Schwache und Mittelmäßige. Ein uneingeschränktes Bekenntnis zu Nietzsche ist das freilich nicht, keine Bewunderung des Bösen als Ausdruck elementarer Kraft und rücksichtslosen Lebenswillens. Betrachtet man Heyms Gesamtwerk, so wird deutlich, daß diese Umwertung nur die zeitweilige Folge einer Enttäuschung ist, der Enttäuschung darüber, daß die Lebenswirklichkeit seinem Glauben an das Gute und an einen positiven Heroismus nicht entsprach. Scheint hier jeglicher Idealismus geleugnet, ein ‚Kult des Bösen‘ an seine Stelle getreten, so besteht doch gleichzeitig die kniefällige Verehrung für die Güte und „wahnsinnige Seelengröße“ Napoleons fort und beweist die unverminderte Gültigkeit des traditionellen ethischen Wertgegensatzes.

Das Entscheidende an den späteren Dramen Heyms ist nicht die Abwertung des Guten und die Aufwertung des Bösen, sondern die Auflösung dieses Gegensatzes in einem immer stärkeren Fatalismus. In „Grifone“ und „Cenci“, den letzten dramatischen Arbeiten, erscheinen alle Handlungen vom Schicksal oder der Natur vorherbestimmt, so daß menschliche Freiheit und damit auch menschliche Größe zu fragwürdigen Begriffen werden. Der Standpunkt ‚jenseits von Gut und Böse‘, der damit sichtbar wird, hat mit den Auffassungen Nietzsches natürlich erst recht nichts zu tun. Nietzsche bewundert den Durchbruch elementarer, natürlicher Kräfte und heroisiert ihn als Überwindung eines den Menschen fesselnden Moralsystems. Heym hingegen sieht im Durchbruch dieser Kräfte nur die totale Abhängigkeit von einem unerforschlichen und unbeirrbar bösen Schicksal.

¹ „Also sprach Zarathustra“ zitiert Heym im Februar 1906 im Tagebuch (III, 44). An vielen Stellen wird hier das Böse als ein Ausdruck der Wahrheit und eine Möglichkeit zur Größe gewertet.

² Mereschkowski S. 440 (vgl. S. 236). Aus Mereschkowskis „Julian Apostata“ notiert sich Heym den Satz: „Das Mitleid gegen die Menschen ist der Tod der Götter“ (vgl. S. 226), nicht aus Nietzsches „Zarathustra“, wo er ihn im zweiten Teil, Kapitel „Von den Mitleidigen“, in fast gleichem Wortlaut zuerst gelesen hatte.

a. Arnold von Brescia (227-234)

Der historische Arnold von Brescia, ein religiöser Eiferer und Reformier, wurde 1155 als Ketzler verbrannt, weil er sich im Kampf gegen die weltliche Macht der Kirche und ihren unchristlichen Reichtum einer politischen Bewegung angeschlossen hatte, die Rom den Händen des Papsttums zu entreißen versuchte. Seine Geschichte ist die eines maßlosen Idealisten, der seine eigenen Prinzipien fortlaufend verletzen muß, um sie in der Welt durchzusetzen, indem er als Priester nach der Macht strebte, um die kirchliche Macht zu brechen, und die Massen in den Kampf rief, um ein Leben in Frieden und Frömmigkeit zu ermöglichen. Wegen dieses Widerspruchs, der Arnold als tragischen Helden klassischen Formats zu zeichnen erlaubte, ist der Stoff im 19. Jahrhundert in einem halben Dutzend Dramen gestaltet worden. Ob Heym eins von ihnen kannte, ist nicht festzustellen, sicher nur, daß er eine ausführliche und korrekte historische Darstellung herangezogen hat. „Arnold von Brescia“ ist ein von den Traditionen des Stoffes verhältnismäßig unabhängiger, aber auch völlig mißglückter Versuch, denn es ist Heym nicht gelungen, seine Intentionen mit den Gegebenheiten des Stoffes, soweit er sie akzeptierte, in Einklang zu bringen.

Was ihn an der Geschichte Arnolds interessierte, war nicht der Gegensatz von edlem Wollen und unedlem Tun in dessen Leben, sondern der vergebliche Kampf des einsamen Idealisten gegen eine ihm überlegene Macht. Um dafür eine dramatisch brauchbare Konstellation zu gewinnen, wählte er von den sechs Päpsten, mit denen Arnold nacheinander in Streit lag, nur Hadrian IV. als Gegenspieler. Die Handlung lehnt sich locker an die Ereignisse der Jahre 1154/55 an und schildert den zunächst erfolgreichen, dann aber scheiternden Kampf des Priesters gegen die Papstherrschaft. Dieser verhältnismäßig geschichtstreue Handlungskern verliert dadurch an Stringenz, daß die Gestalt des Helden und Handlungsträgers mit dem historischen Modell nur wenig gemein hat. Das beherrschende Motiv für den Kampf Arnolds gegen Hadrian ist bei Heym nicht das Bedürfnis nach einer Erneuerung der Kirche, einer Reinigung des Glaubens, sondern der Wunsch nach Rache. Für die Leiden der vieljährigen Verbannung will er Hadrian bestrafen und aus Rom vertreiben, sich selbst zugleich entschädigen, indem er statt seiner die Herrschaft ergreift und Kaiser wird. Nicht weniger fremd ist dem Stoff die Liebe Arnolds zu Roma, die aus Verzweiflung über seine Verbannung den Schleier genommen hat und die er aus ihrer „Kerkerhaft“ (II, 446) wieder zu befreien versucht. Die einschneidendste Veränderung der historischen Gegebenheiten ist freilich die immer deutlicher werdende Unchristlichkeit des Helden. Abgesehen davon, daß sich bereits die Rachegelüste und das Streben nach der Kaiserkrone nicht mit dem Bild des christlich-asketischen Vorbildes vereinbaren lassen, wandelt sich Arnold *expressis verbis* zu einem „Hellenen“, der den Tod als „Lethestrom“ des Vergessens preist und zur Sonne betet „O Helios, warum hast du mich verlassen“.³

Diese Abweichungen von der Geschichte könnte man trotz ihrer Ungeschicklichkeit akzeptieren, würden sie nicht immer wieder dadurch desavouiert, daß das historische Vorbild in Rudimenten sichtbar bliebe. So heißt es von Arnold, er trachte die „Leidenschaften in der Menschen Herzen“ zu überwinden und predige Entsagung zugunsten der „Wonnen nach dem Tode“. Er selbst bekennt, sich Gott einst „ganzen Herzens angetrauet“ zu haben, und hält in christlicher Religiosität immer wieder Zwiesprache mit ihm.⁴ Aus diesem Widerspruch eine bestimmte Absicht herauslesen zu wollen, ist kaum angemessen. Allenfalls könnte Heym daran gedacht haben, den frommen Christen unter der Wucht der Schicksalsschläge an Gott verzweifeln und sich dem Götterglauben der Griechen zuwenden zu lassen. Das wäre aber, Heyms Vorstellungen zugrunde gelegt, eine Entwicklung, die dem Geschehen einen nicht unwesentlichen positiven Akzent verliehe, und gerade das ist zweifellos nicht intendiert. Man muß sich angesichts dieser Diskrepanzen vielmehr vor Augen halten, daß Heym nach eigenem Bekenntnis in seinem Werk „wie in einem Wald verirrt“ war (III, 101) und keine klare Konzeption finden konnte. So ist das uns vorliegende Fragment, wie auch der Herausgeber betont⁵, eine Zusammenstellung von Szenen, die aus verschiedenen Phasen der Arbeit hervorgegangen sind und mitunter sogar in einfachen Fakten des Handlungsgerüsts voneinander abweichen. Trotzdem ist es nicht unergiebig, die Auseinandersetzung zwischen Arnold und Hadrian genauer zu untersuchen, läßt sich doch hier erkennen, wie sich die für das Gesamtwerk so charakteristische Schicksalsproblematik allmählich herausbildet.

Arnold ist als eindeutig positiver Held konzipiert. Er zeichnet sich aus durch leidenschaftliche Begeisterung „für alles Große und für alle Schönheit“ (II, 433). Er bekämpft Hadrian, „weil stets der Gute einen Bösen haßt“, hat „den Glauben noch / Zur Menschheit“ und will sie glücklich machen (II, 480f.). Er vertraut auf Freundschaft, glaubt an Liebe, ist kühn, offen und ohne Falsch. Erklärung und sinnfälligster Ausdruck dieser Vorzüge ist seine Jugend, und zwar in einem Maße, daß Heym ohne Rücksicht auf die historischen Tatsachen und die werkimmanente Logik bis zum Schluß an ihr festhält.⁶ Die Frage war, wie sich ein so idealer Charakter in einer Welt der

³ II, 532ff. Daß Arnold trotz christlicher Frömmigkeit „von der Antike trunken“ gewesen sei, ist in der Biographie hervorgehoben, die Heym vermutlich als Quelle benutzt hat. Vgl. S. 231.

⁴ II, 474, 500, 515.

⁵ Vgl. II, 890.

⁶ Genaue Lebensdaten für Arnold gibt Heym nicht, so daß dessen tatsächliches Alter von annähernd sechzig Jahren nicht zu erschließen ist. In der Eingangsszene heißt es aber, Arnold sei als Jüngling vom Papst verbannt worden, viele Jahre in Frankreich gewesen, zurückgekehrt und später nochmals für längere Zeit außer Landes gegangen — was alles schließlich erst sein Rachebedürfnis motiviert. Dieser Vergangenheit ungeachtet wird er immer wieder als „Jüngling“ bezeichnet, nur einmal ist er „Mann geworden“. Vgl. II, 433, 471, 473, 520ff.

Bosheit und Schlechtigkeit bewährte, d. h. ob er seine Größe bewahren und heldisch untergehen oder sich untreu werden würde. Hier nun kommt dem Umstand entscheidende Bedeutung zu, daß Heym im Oktober 1906, ein Jahr nach Beginn der Arbeit, Grabbes Jugenddrama „Herzog Theodor von Gothland“ kennenlernte.⁷ Es konfrontierte ihn mit der pessimistischen Maxime:

Noch niemand ging mit Idealen für
Der Menschheit Wohl in's Leben, der
Es nicht als Bösewicht,
Als ausgemachter Menschenfeind verlassen hätte!⁸

Auch wenn Heym den Weg Arnolds schon vorher in dieser Weise gefährdet gesehen hätte, wäre der Einfluß Grabbes bedeutend. Zunächst fällt die Gleichartigkeit der äußeren Situation ins Auge. Bei Heym gerät der Held dadurch in die entscheidende Gewissenskrise, daß er, von seinen Feinden getäuscht, seinen treuen Freund Luigi kalten Herzens umbringen läßt. Als er seines Irrtums gewahr wird, zweifelt er daran, daß es überhaupt eine gerechte göttliche Weltordnung gibt: „Es ist kein Gott, sonst ließ er nicht geschehen jene / Die Treue und den Glauben mordende Gewalttat“ (II, 500). Bei Grabbe tötet Gothland seinen Bruder, weil er ihn, von seinem Feind Berdoa hintergangen, für den Mörder des dritten Bruders hält. Als er sein Verbrechen erkennt, wird ihm die Gewißheit: „Es ist kein Gott; zu seiner Ehre / Will ich das glauben!“ „Allmächt'ge Bosheit“ lenke vielmehr den Weltkreis⁹ – ein Gedanke, den Heym ja immer wieder im Tagebuch ausgesprochen hat. Gothland glaubt sich von dem Makel des Brudermordes nie mehr befreien zu können und will deshalb den ihm aufgezwungenen Weg des Bösen fortwandeln:

Die Mächte meines Lebens haben sich
Herabgewürdigt, mich auf böse Wege zu
Verlocken – Ich gehorche ihrem Willen
Und wandle darauf fort!¹⁰

Diese Hinwendung eines enttäuschten Idealisten zum Bösen war ein Beispiel, dem sich Heym für die Entwicklung Arnolds nur schwer zu entziehen vermochte. Es ist eine deutliche Auseinandersetzung mit Gothlands Entschluß, wenn er seinen Helden bedenken läßt:

Ich bin geächtet von mir selbst. Das Gute in mir
Wich schauernd von dem Schlechten, das nun wohnt

⁷ Das Grabbe-Zitat in III, 73 „Adler im Haupt, die Füße im Kote“ ist frei übernommen aus „Herzog Theodor von Gothland“, III. Akt 1. Szene (C. D. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Bd. 1. Berlin 1902. S. 85).

⁸ Grabbe Bd. 1, S. 162. Vgl. dazu auch das sinnentsprechende Textstück, das sich Heym im Februar 1906 aus Nietzsches „Zarathustra“ notiert (III, 45).

⁹ Grabbe Bd. 1, S. 85/87.

¹⁰ Grabbe Bd. 1, S. 82.

Allein in mir und ganz mich schon beherrscht.
 Es ziemt sich für mich, schlecht zu sein, nimmer
 Kann ich vergessen das entstellende Mal
 Auf meiner Stirne. Nur wenn Schlechtes noch
 Auf meiner Stirn sich breitet, kann vergehen
 Das Brandmal. Mich verstieß der Herr, so will ich
 Auch den Gedanken nun an ihn verstoßen, will mich
 Verhüllen vor dem Licht und will vergessen,
 Daß einst ich besser war.
 Ach ich kann so schlecht nicht sein. So will ich Strafe.
 (II, 500)

Trotz der lapidaren Erklärung, nicht schlecht sein zu können, ist Arnold in anderen Partien des Fragmentes einer ähnlichen Entwicklung unterworfen wie Gothland. Am deutlichsten tritt das in der Friedhofszene (II, 509–514) in Erscheinung, wo er sich, um sein Leben zu retten, vor einem „Mann“ demütigt, in dem man eine Art Mephisto vermuten muß. Durch einen Pakt ist er „verfallen der ewgen Finsternis“. Die Schlußszenen allerdings zeigen uns den ‚ursprünglichen‘ Arnold, einen von Schönheit, Liebe und Güte träumenden Helden, der, obschon kein Christ mehr, seinem Idealismus treu geblieben ist und sich „zu Unrecht verdammt“ weiß (II, 525). Daß ihn der Gedanke an Rache auch im Tod nicht verläßt, steht dazu nicht im Widerspruch. Da sein Leben durch die Bosheit seiner Feinde vorsätzlich zerstört worden ist, sind sein Bedürfnis nach Rache und ihr Vollzug an dem Verräter Visconti gerechtfertigt.¹¹ Anders als Gothland überzieht er ja nicht in blindem Haß die ‚unschuldige‘ Welt mit Krieg, sondern rächt sich an einem einzelnen, der so verrucht ist, daß ein Triumph über ihn als ein Triumph des Guten über das Böse erscheint – unabhängig davon, daß Arnold selbst der Bosheit Hadrians zum Opfer fällt.

Hinter dem Problem der Bewahrung des Guten in einer bösen Welt steht nichts anderes als die Frage nach der Entscheidungsfreiheit des Menschen. Wie Heym in dieser Hinsicht auf das Vorbild Grabbes reagiert, ist bezeichnend für den noch gemäßigten Fatalismus der Frühzeit. Grabbes Gothland weist die Verantwortung für den Brudermord von sich. Böse Mächte haben ihn getäuscht und verführt und sind für die Tat verantwortlich, wenn nicht überhaupt die Schöpfung: „Der Himmel, der es litt, der Himmel, der / Mich werden ließ, – die haben sie begangen!“¹² Nur der Entschluß, dem Zwang zum Bösen freiwillig nachzugeben, hat noch den Charakter einer freien Ent-

¹¹ Auch die Gestaltung des Rache-Motivs zeigt Parallelen zu Grabbes „Gothland“. Die Gerichtsszene, in der Arnold den Grafen Visconti anklagt (II, 525–530), lehnt sich an die Szene an, in der Gothland mit Berdoa abrechnet (Bd. 1, S. 223ff.). Beiläufig sei darauf hingewiesen, daß das Motiv der getäuschten Freundschaft auch unter dem Einfluß von Schillers „Wallenstein“ (Octavio Piccolomini) steht, den Heym im Deutschunterricht der Unterprima kennenlernte.

¹² Grabbe Bd. 1, S. 82.

scheidung. Diesem fatalistischen Konzept schließt sich Heym nicht in vollem Umfang an. Arnold wirft sich immerhin vor, die Ermordung des Freundes mit kalter Gleichgültigkeit angesehen zu haben, und wird deshalb von Gefühlen der Schuld und der Reue gepeinigt (II, 499ff.). Es ist ihm auch freigestellt, gut zu bleiben oder böse zu werden, und seine Größe beweist sich gerade darin, daß er seinen Idealen treu bleibt. Betrachtet man die Gesamthandlung, so erweist sich freilich das Schuldproblem als unbedeutend, und auch die Entscheidungsmöglichkeiten des Helden sind stark eingeschränkt. Die ‚Schuld‘ Arnolds liegt letztlich nicht in dem zu geringen Vertrauen zu dem Freund Luigi und in dessen Ermordung, sondern darin, daß er zum Wohle der Menschheit ein neues, besseres Jahrhundert ‚vom Himmel reißen‘ wollte. Alles andere, was er getan und was ihm geschehen, ist eine Rache Gottes oder des Schicksals für diesen Versuch und ihm darum nicht anzulasten:

Das war die Schuld. Sie dünket mich gering.
Und man strafet mich dafür so ungeheuer
So fürchterlich. Wer bist du denn? daß du so strafen
Darfst. Wer ist das? Ich sage Schicksal komme
Und zeige dich und ring mit mir. Doch immer
Bleibt alles stumm und nur mein Blut
Geht um in mir und hämmert in den Schläfen.
So komm du feiges, das du stärker bist
Als ich herauf, damit du schaust, wozu
Du mich gemacht und endlich mich zertrittst.

(II, 509)

Das subjektive Gefühl, von einer anonymen Macht beherrscht zu sein, findet seine Bestätigung durch die Form, in der der Untergang Arnolds in Szene gesetzt ist. Arnold ist dem Betrug und der Hinterlist seiner Feinde wehrlos ausgeliefert, unabwendbar für ihn jedes Unglück, das ihn trifft. Er vertraut dem Grafen Visconti, der ihn von Anfang an verrät und – wie mehrfach betont ist – seine Rolle so meisterhaft spielt, daß Arnold auf keinen Fall Verdacht schöpfen kann. Er glaubt an die Liebe Romas und wird von ihr im Stich gelassen, ohne sich ihr gegenüber in irgendeiner Weise schuldig gemacht zu haben. Er beraubt sich seines Freundes Luigi, weil es für ihn unumstößlich feststeht, daß er ein Verräter ist. Alle seine Niederlagen werden herbeigeführt von einer Macht, die sich hier überwiegend noch mit menschlicher Bosheit oder Unzulänglichkeit tarnt, tatsächlich aber nichts anderes ist als das böse Schicksal. Eine Differenz zu Grabbe besteht nur noch darin, daß die innere Haltung des Helden zum Guten und Bösen durch die Verfügungen des Schicksals nicht vollständig determiniert werden kann.

Ins Werk gesetzt wird der Vernichtungsplan des Schicksals von Hadrian, d. h. am Schluß ist er es selbst, der mit schicksalhafter Macht über Arnold gebietet. Diese Rolle zeichnet sich aber erst nach und nach ab. Zunächst ist Hadrian der auf der gleichen Ebene stehende, antithetisch konzipierte Gegen-

spieler des Helden. Im Unterschied zu dessen gleichsam ewiger Jugend ist er ein Greis, der nur „im Alter noch / Begehrlich ist und nicht abschließen will / Mit seiner Laufbahn“. Er hat den „nichtigen Grund des Lebens“ erkannt, fügt sich in das „Unabänderliche“ und gibt der Welt ein Beispiel, „wie man den Tod im Herzen / Noch mit dem Leben scherzen kann“. Seinen päpstlichen Auftrag sieht er darin, die Menschen ein Leben führen zu lehren,

[...] das fern von Stürmen
Der großen Höhn beschaulich sich ergötzt
An kleinen Freuden und von Leiden reinlich
Sich allzeit fernhält, darauf nur bedacht,
Das Leben ruhevoll hinaufzubringen
Zu vielen Jahren [...]

(II, 460f.)

Weil Arnold diese avitale, gleichgültige und schicksalergebene Haltung nicht akzeptierte, hat Hadrian ihn verbannt. Die Rache des Zurückgekehrten droht ihn nicht nur um seine Herrschaft zu bringen, sondern auch eine Zeit heraufzuführen, die seine Lebenshaltung widerlegt. Die grundsätzliche Gegnerschaft ist überdies in den Mitteln sichtbar, derer sich die beiden in der Auseinandersetzung bedienen. Während Arnold einen offenen Kampf führt, kommt Hadrian seiner Schwäche entsprechend mit Täuschung, Verrat und Erpressung zum Ziel. Er heuchelt Freundschaft für Arnold, um ihn gegen den wahren Freund Luigi aufhetzen zu können. Er verzichtet zum Schein auf seine Macht, um Arnold zu einem Vertrag zu bewegen, der Barbarossa auf den Plan rufen muß. Er schafft sich in Visconti einen willfährigen Gehilfen, indem er dessen Sohn als Geisel gefangensetzt. Daß das herkömmliche, amtsgebundene Kampfmittel des Papstes, das Interdikt, schließlich wirkungsvoller ist als alle Intrigen, macht Hadrians persönliche Schwäche noch deutlicher.

Diese realitätsnahe Charakterisierung tritt aber allmählich in den Hintergrund. Nicht mehr die Verteidigung des Stuhles Petri, sondern die Lust oder der Zwang, Böses zu tun, bestimmt immer mehr das Handeln Hadrians. Heym macht sogar den Versuch, das als eine Folge der Langeweile und Gleichgültigkeit zu motivieren: „Das schale Treiben“ ist es, das Hadrian einmal veranlaßt, in einem boshaften Streich Unterhaltung zu suchen (II, 435). In der Intrige gegen Arnold dann entwickelt er eine Virtuosität, die mit den realen Erfordernissen nicht mehr zu rechtfertigen ist. Eine sich selbst genügende Bosheit hat hier die Oberhand gewonnen, und Hadrian selbst ist es, der sie mit dem Einfluß dämonischer Mächte erklärt:

Dünkt Euch nicht vielmehr, daß ich Werkzeug nur
Von unbekanntem dunklen Mächten bin,
Die meine Seele sich zum Wohnsitz nahmen?
Gäb es doch einen Menschen, der mich löste
Aus der Dämonen furchtbarer Gewalt,
Ich wollt es ihm vergelten tausendfach.

(II, 478)

Erlaubt es der Textzusammenhang auch nicht, darin ein aufrichtiges Bekenntnis zu sehen, so ist doch zu konstatieren, daß Hadrian mit fortschreitender Handlung eine Macht erlangt, die aus seinen realen Möglichkeiten nicht mehr ableitbar erscheint. Er überwindet ja nicht nur Arnold, sondern entledigt sich auch seines Gehilfen Visconti, indem er ihn in teuflischer Gerechtigkeit der Rache ihres gemeinsamen Opfers überläßt. Die souveräne Gelassenheit, mit der er die von Haß und Selbsthaß zerquälten Feinde in den Tod schickt, läßt ihn unantastbar erscheinen. Arnold ‚weiß‘ nicht einmal mehr, daß sein wahrer Feind Hadrian ist. Er will das Böse, das er von ihm erfuhr, „vergessen“, wenn er Rache an dem Verräter Visconti nehmen darf (II, 527). Visconti, der seinerseits nur ein Opfer des Papstes ist, macht zwar in der Gerichtsszene noch einen Versuch, die Verbrechen Hadrians aufzudecken, wird aber zum Schweigen gebracht und klagt sich vor Arnold nur noch selbst an. Natürlich hat all das nichts mit einer handlungsimmanenten Entwicklung oder Enthüllung der Macht Hadrians zu tun. Es ist die während der Arbeit vollzogene Verschiebung dieser Gestalt zum übermenschlich Bösen hin, die, wenn vielleicht zunächst von Grabbe beeinflußt, am Ende doch über ihn hinausgeht. Gothlands Verderber Berdoa wird von seinem Opfer selbst noch gestellt und überwunden, seiner Schuld folgt die Strafe, die die menschliche Ordnung wieder herstellt. Hadrian hingegen triumphiert über seinen Gegner und wächst zu einer solchen Größe, daß irgendeine Strafe für ihn nicht mehr möglich erscheint und nach den Plänen Heyms auch nicht vorgesehen war. Er repräsentiert zum Schluß nichts anderes als das böse Schicksal selbst, „jene Macht, die uns zu jeder Stunde zerstören kann“ (III, 76).

Die Rolle Hadrians wird in dieser Weise aufgewertet, weil Heym, sollte der Kampf Arnolds wirklich als ein Kampf gegen das Schicksal erscheinen, auf eine Personifizierung dieser Macht nicht verzichten konnte. Arnold weiß und sagt zwar, daß es allein das Schicksal ist, das ihn straft und überwindet. Ein Schicksal jedoch, das das Geschehen nicht sichtbar und machtvoll bestimmt, gerät leicht in Gefahr, als eine bloß rhetorische Größe zu gelten. Der Kampf des Helden wäre dann doch nur ein Kampf gegen die Macht der ‚Verhältnisse‘, sein Untergang eine Folge von Zufällen, wenn nicht von Schwäche oder Schuld. Das hätte aber weder Heyms Vorstellungen von dem direkten Eingreifen des Schicksals noch denen von der Größe des Helden entsprochen. Wahre Größe konnte seiner Überzeugung nach nicht durch den Menschen, sondern nur durch das Schicksal überwunden werden, und nur der wirkliche und sichtbare Kampf gegen das Schicksal konnte Arnold zu einem heroischen Charakter werden lassen. Das ist Heym freilich nicht von Anfang an klar gewesen. Gerade daß ihm sein Stoff im Laufe der Arbeit vollständig entglitt, ist ein Beweis für das Bemühen um diese Erkenntnis; denn sie konnte sich nicht mit der geschichtlichen Thematik, sondern mußte sich gegen sie ihren Weg bahnen. Die Spannungen und Brüche in seinem Entwurf allerdings waren auch für Heym offenkundig, so daß er nach Ab-

bruch der Arbeit die hier erworbenen Vorstellungen an anderen Stoffen konsequenter darzustellen versucht hat.

b. Der Sturm auf die Bastille (252-258)

Eine ähnliche Konstellation wie in „Arnold von Brescia“ findet sich in der im Herbst 1908 entstandenen Bastille-Szene. Mit der Thematik der späteren Revolutionsdichtungen hat dieser spontane Entwurf noch nichts zu tun; denn es geht lediglich um das private Schicksal des jungen und edlen Grafen de Solages, der von dem zynischen Gouverneur der Bastille, dem Marquis de Launay, zu Unrecht gefangen gehalten wird. Soweit man aus den wenigen Anhaltspunkten schließen kann, die über die ausgeführte Szene hinausweisen, sollte der Graf nach der Eroberung der Bastille seine Braut, die er längst anderweit verheiratet glaubt, in einem der Kerker als Leichnam auffinden. Die historischen Fakten, die Heym zur Umrahmung dieses düsteren Schicksals aufbietet, stammen wahrscheinlich aus der umfangreich kommentierten Reclam-Ausgabe der „Denkwürdigkeiten über die Bastille“ von Linguet und entwerfen ein Bild von den Verhältnissen innerhalb und außerhalb des Gefängnisses kurz vor dem 14. Juli 1789.

Die entscheidende Anregung verdankte Heym aber wohl nicht Linguet, sondern dem Drama „Ein Fest auf der Bastille“ von Franz Held. Schon die Tatsache, daß der Szene ein in großen Buchstaben quer über das Blatt geschriebenes „Los!“ voransteht, läßt auf eine anschauliche, unmittelbar zur Gestaltung anregende Vorlage schließen. Die Handlung des Heldschen Dramas nimmt die von Heym dargestellte Situation denn auch vorweg. Der seit Jahrzehnten aus persönlicher Rache des Gouverneurs eingekerkerte René Thuriot ahnt nicht, daß seine Frau, über deren Verbleib er sich sorgt, in einem anderen Verlies des Gefängnisses ihr Leben fristet. Nach der Befreiung findet er sie tot auf und erliegt einem Herzschlag. Das ist freilich nur das Handlungsgerüst für ein breit angelegtes Zeitbild und dient zugleich dazu, einen der gesellschaftlichen Konflikte zu demonstrieren, die die Revolution heraufbeschworen haben. Für Heym war die Situation selbst gleichwohl das wichtigste, fand er doch, was seinen Vorstellungen vom Schicksal des ‚guten‘ Menschen weitgehend entsprach: den von einem bösen, heimtückischen Feind verfolgten und zugrunde gerichteten Helden, machtlos, als sei er in die Hand einer höheren Gewalt gefallen. „Was hab ich Dir getan, daß Du wie ein Alp über meinem Leben hängst?!“ fragt der verzweifelte René Thuriot den zynisch-gelassenen Gouverneur¹³, und in der Tat hat dessen Bosheit etwas Dämonisches und steht in keinem Verhältnis zu dem nichtigen Anlaß, aus dem er das Ehepaar quält – einer vergeblichen Werbung um die Frau Thuriots.

¹³ Vgl. S. 257.

Will Held am Beispiel de Launays die verbrecherische Willkür des Adels aufzeigen, so hat Heym, an der historischen Dimension nicht interessiert, den Konflikt zu grundsätzlicher Bedeutung erhoben, indem er ihn nach mehreren Seiten hin verschärfte und vergrößerte. Das Opfer ist bei ihm kein alternder Bürger, sondern der größeren Tragik wegen ein junger Graf, Edelmann im besten Sinne des Wortes. Die historische Dimension ist der Konstellation damit entzogen, ist das Schicksal eines Adligen doch nicht geeignet, die Ursachen einer bürgerlichen Revolution zu erhellen.¹⁴ Ebenso ist die Bosheit des Gouverneurs über die noch halbwegs realistische Motivierung bei Held hinausgeführt. Dort rächt er sich für eine Niederlage, die er einst als Rivale Thuriots erlitt. Die Primitivität seiner Rache gibt dem Opfer wenigstens ein Gefühl moralischer Überlegenheit. Heyms Gouverneur hingegen erscheint als ein emotionslos handelnder Schurke, der nur durch sein materielles Interesse mit einem menschlichen Zug ausgestattet ist. Der Graf kann ihn im Gegensatz zu Thuriot mit keinem seiner Angriffe auch nur erreichen, da er nicht als Gegner, sondern als ein Opfer betrachtet wird, über das nach Belieben verfügt werden darf.

Ohne daß wir wissen, ob und wie Heym das Verhalten des Gouverneurs motivieren wollte, ist die ausgeführte Szene ein Beweis dafür, daß es ihm in erster Linie um das Leiden eines verratenen und von allen verlassenen Menschen ging, der an eine unüberwindliche böse Macht ausgeliefert ist. Wie in „Arnold von Brescia“ ist das Entscheidende die dem Helden auferlegte Prüfung. „Sie werden hier sterben, das müssen Sie sich jeden Tag vor Augen halten“, erklärt der Gouverneur dem Grafen und gibt ihm den „guten Rat“, wahnsinnig zu werden (II, 679). Die Souveränität, mit der er über dessen Schicksal bestimmt, läßt seine Stellung ähnlich unantastbar erscheinen wie die Hadrians. Freilich hätte der historische Stoff hier eine Wendung erzwungen, die in „Arnold von Brescia“ fehlt: Erstürmung der Bastille, Befreiung des Grafen, Tod des Gouverneurs. Abgesehen davon aber, daß außer dem Titel der Szene kaum etwas auf diese positive Wendung hinweist, dürfte gerade sie Heym bewogen haben, die Arbeit schon nach dem ersten Ansatz aufzugeben. Es lag ein Zug von ‚höherer Gerechtigkeit‘ in dem Stoff, der mit seinen Vorstellungen vom Wirken des Bösen in der Welt nicht zu vereinbaren war.

c. Grifone (238-243)

Die Familientragödie der Renaissancezeit, die dem Dramenfragment „Grifone“ zugrunde liegt, ähnelt in ihrem zentralen Konflikt der in „Arnold von

¹⁴ Wie Heym sich die Verbindung der Handlung mit dem schließlich als Titel gewählten „Sturm auf die Bastille“ gedacht hat, ist völlig unklar. Einen Zusammenhang zu stiften zwischen dem Ausbruch der Revolution und der ungerichteten Einkerkerung eines königstreuen Grafen, wäre kaum überzeugend gelungen. Alles in dem Entwurf deutet darauf hin, daß die Erstürmung der Bastille nur die Rolle eines „deus ex machina“ spielen konnte.

Brescia“ und in der Bastille-Szene entwickelten Konstellation. Grifone, ein edler und liebenswürdiger junger Mann, wird von seinem bösen Bruder Carlo dazu gebracht, seiner Gattin einen Ehebruch zu unterstellen und sich an einem Mordanschlag gegen den vermeintlichen Verführer und seine Sippe zu beteiligen. Seines Lebensglücks beraubt und zum Verbrecher geworden, findet er den Tod. Die Tragik seines Sturzes ist die gleiche wie die des Shakespearischen Othello. Statt auf die Liebe seiner Gattin zu vertrauen, läßt er sich durch trügerische ‚Beweise‘ eifersüchtig machen und wird zum Mörder. In diesem Sinne ist der Stoff im 19. Jahrhundert verschiedentlich literarisch behandelt worden. Heym lernte ihn durch die naive kulturgeschichtliche Erzählung Emilie von Hoerschelmanns, „Die Bluthochzeit des Astorre Baglioni zu Perugia“, kennen und hat, wie sein im Nachlaß erhaltenes Exemplar zeigt, auch mit dieser Darstellung gearbeitet. Entscheidend ist für ihn wieder die Überwindung des Guten durch das böse Schicksal. Die idealistische Tendenz, die wir bisher in dieser Konstellation festgestellt haben, nämlich die heroische Bewährung des Helden, ist hier allerdings einer gänzlich fatalistischen Aussage gewichen. Was in Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“ als mögliche, wenn auch keineswegs zwingende Erklärung für den Wandel des Guten zum Bösen gegeben ist, hat Heym zu absoluter Gültigkeit erhoben: die Abhängigkeit aller Entscheidungen von einer über die Menschen gebietenden Macht.

Um dem in dem Stoff angelegten Schuldproblem aus dem Wege zu gehen, hat Heym die Rolle Zenobias, der Gattin Grifones, gegenüber der Quelle verändert. Sollte Grifone ein wirklich schuldloses Opfer des Schicksals sein, so durfte er nicht aus eingebildeter Eifersucht zum Mörder werden, durfte also die Intrige seines Bruders nicht dadurch begünstigen, daß er seiner Gattin zu Unrecht mißtraute, sondern diese mußte ihn tatsächlich betrügen und im Stich lassen. Diese Abweichung von den Fakten hat Heym von Anfang an vorgesehen. Schon dem ersten, in die Broschüre Hoerschelmanns hineingeschriebenen Entwurf zufolge ist es Carlos Absicht, Zenobia von dem Gatten zu trennen, „diese Reinheit in Lüge, diese Unschuld in Verderbtheit zu verkehren, diese Sitte in Schamlosigkeit“.¹⁵ Daß das gelingt und wie es gelingt, ist aber nicht nur eine *Entschuldigung* Grifones, sondern in bezug auf Zenobia zugleich ein Beispiel für die Determinierung des Menschen durch die Natur. Die zweite Abweichung von den historischen Fakten, die handlungsbestimmend wird, ist eine Übertragung der Rolle des Liebhabers der Zenobia von Giampaolo auf Simonetto. Wie wir später nachweisen werden, dient sie dazu, in dem die Katastrophe überlebenden Giampaolo das allmächtige Schicksal sichtbar zu machen. Im übrigen jedoch folgt Heyms Werk, sieht man von den nur dramentechnisch bedingten Kürzungen und Vereinfachungen ab, exakt der historischen Handlung.

¹⁵ Vgl. S. 240.

Von der Vorlage her und auch in der Konzeption Heyms ist Grifone zunächst ein ähnlich positiver Held wie Arnold oder der Graf de Solages. Güte und Mitleid zeichnen ihn aus, er empfindet eine zärtliche Liebe für seine Frau und sucht in der Natur, „was schön und edel klingt“ (II, 774). Hier freilich wird bereits eine gewisse Blindheit für die Wirklichkeit sichtbar; denn seine Naturverehrung ist eine Flucht vor „des Lebens Mißklang“. Seine schwärmerische Anrufung des Mondes und des Abendsterns wird ironisch glossiert, wenn Braccio in gleichem Tone ausruft: „O ihr Kapaune, o ihr Austern, o ihr Weiberhintern“ (II, 775). Die (in diesem Stadium nur vorgetäuschte) Untreue seiner Frau stürzt ihn denn auch von der Höhe seiner lebensfremden Gutgläubigkeit in die äußerste Verzweiflung:

Welch eine Hölle hat sich aufgetan
In diesen armen Worten, welch ein Meer
Von Bosheit, Schlechtigkeit, Verrat und Lüge.

Wie Arnold verflucht er den Gott, der den Betrug zuließ:

Ach, Hund du! Ach, ich möchte dich einmal kennenlernen.
Ich möchte einst in deinen Himmel kommen.
Vielleicht bist du nur eine große Blase,
Die in sich allen Unrat der Natur
Gezogen hat mit den Magnetenkräften.
Du rollst im Himmel ewig hin und her
Vom blinden Schicksal wie die Kinderkugeln
Herumgewälzt. Und wo du Böses witterst
Da stockst vor Freude du und lockst es an.

(II, 782)

Auch hier also wieder das Gefühl des Helden, daß eine unbekannte böse Macht in sein Leben eingreift und es aus unerforschlichen Gründen zerstört. Dabei ist es kaum von Bedeutung, daß Grifone sich nur betrogen glaubt, es tatsächlich aber noch nicht ist. Gelegentlich heißt es zwar, sein Mißtrauen und seine Eifersucht trieben die Gattin in die Arme Simonettos (II, 799), aber in der Handlung selbst ist das nicht verifiziert. Einmal von der Intrige Carlos umspinnen, steht der Ehebruch für ihn so fest, daß er Zenobia nicht einmal mehr zur Rede stellt. Fassungslos ergibt er sich in sein Schicksal. Auch Zenobia nennt, als sie später den Ehebruch rechtfertigt, Grifones Eifersucht nicht unter ihren Gründen. Es ist der von jeher ungeschickte, gehemmte, wortkarge Ehemann, nicht der eifersüchtige Tyrann, um dessentwillen sie den Werbungen des leidenschaftlichen Liebhabers nachgegeben hat.

Die Reaktion auf die vermeintliche und wirkliche Untreue der Gattin ist die entscheidende Komponente für den Untergang Grifones. Ohne daß wir Heyms Bemühen um die psychologische Durchdringung dieses Prozesses als nebensächlich abtun wollen, müssen wir den Akzent auf die zunehmende Schwäche des Helden legen, die in ihm sichtbar wird. Zunächst scheint Grifone noch willens zu sein, seine Gattin zu verstoßen – sofern sein Vor-

satz, Simonetto zu ermorden und ihn der „Buhle“ hinzuwerfen, diese Folgerung zu ziehen erlaubt (II, 792). Da der Ehebruch zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollzogen ist, wäre das ein Mord gewesen, wie ihn auch der verblendete Arnold an Luigi begeht – oder thematisch näherliegend – Othello.¹⁶ Er hätte dem Helden nichts von seiner Größe genommen. Grifone wird von dieser Rache aber zurückgehalten und gerät sehr bald in eine Verfassung, die ihn dazu nicht mehr imstande sein läßt. Seine Abhängigkeit von Zenobia ist so groß, daß er sie weder zu bestrafen noch mit ihr zu brechen vermag. Ausschließlich gegen Simonetto richtet sich sein Haß, an ihm, dem von Carlo verführten und in der Aufrichtigkeit seiner Liebe schuldlosen Nebenbuhler, will er seine Niederlage rächen. Er malt sich aus, daß er ihn nicht einfach töten, sondern ihn lange und grausam quälen werde, und die Bosheit, die er – einst gut und edelmütig – in seinen Racheplänen entwickelt, läßt erkennen,

Wie ein Herz,
Das ungeprüft aus lautrem Golde schien,
Zu Schlacke glüht der Qualen große Schmiede.
(II, 819)

Nach dem Mordanschlag gegen die Baglioni und der Rache an Simonetto kehrt Grifone zu Zenobia zurück in der Erwartung, daß sie sich ihm wieder zuwenden werde. Den Konflikt, der sich daraus ergibt, hat Heym in drei verschiedenen Bearbeitungen zu einer immer tieferen Herabwürdigung des Helden benutzt. Voraussetzung dafür, daß Grifone noch auf Zenobias Liebe hofft, ist zunächst seine Überzeugung, die Frau sei a priori schwach und zum Widerstand gegen den Willen des Mannes nicht fähig. Dieser natürliche Fehler („Sie ist so, wie die Gottheit sie erschuf.“ II, 781) hat es Simonetto ermöglicht, Grifone zu verdrängen, und soll nun auch diesem die Rückkehr zur Gattin sichern. Zenobia weist selbst auf ihre natürliche Schwäche hin, indem sie mehrfach betont, sie sei durch Schmeicheleien gewonnen worden und „wär kein Weib“, hätte sie sich nicht gewinnen lassen (II, 830). Die Verführung, der sie erliegen, hat allerdings eine Liebe in ihr freigesetzt, die sie nun in ganz anderer Weise determiniert. Auch jetzt gehorcht sie einer „Stimme der Natur“ (II, 833), diese Stimme aber zwingt sie, ihrem Geliebten in den Tod zu folgen. Damit hat der „blinde Gott der Liebe“ (II, 833) einen unlösbaren Konflikt heraufbeschworen.

In der ersten Fassung der Auseinandersetzung mit Zenobia erkennt Grifone allein durch den Schmerz der Gattin über den Tod Simonettos die

¹⁶ Es besteht kein Zweifel, daß die Gestaltung des Eifersucht-Motivs von Shakespeares „Othello“ beeinflusst ist. Grifone will „Beweise“ wie Othello, und Carlo sträubt sich scheinheilig wie Jago, sie ihm zu beschaffen. Othello wie Grifone wünschen zuweilen, den Treuebruch niemals erfahren zu haben, beiden wird die Möglichkeit oder Unmöglichkeit vorgehalten, das Paar in flagranti zu überraschen u. a. Vgl. insbesondere Heym II, 789ff. und Shakespeare III, 3. Eine auffällige textliche Parallele ist Carlos Klage über den Verlust seines „guten Namens“ (II, 789) und die gleiche Klage Cassios (II, 3).

Aussichtslosigkeit seiner Hoffnungen und bewahrt, sich selbst verspottend, noch eine gewisse Haltung. In der zweiten Fassung ist die Situation dahingehend zugespitzt, daß er sich weder durch ihren Schmerz noch durch ihre Verachtung abweisen läßt, sondern auf ihre Wandelbarkeit vertraut:

Denn, soviel ich sehe,
Du hast mich doch geliebt. Und wenn der fort ist,
Wen sollst du lieben. Lasse mich doch bei dir.
Ihr Frauen laßt euch von der Stunde fangen,
Und morgen kehrt ihr alles wieder um.

(II, 849)

Erst als sie sich erhängt hat, findet er zu einer edelmütigen Geste zurück. Er will Zenobia und ihrem Geliebten die Totenwache halten, „ein Toter bei den Toten“. Mit seinem Leben hat er abgeschlossen, es ist ihm nur noch ein „zerfetztes Tuch“, sein einziger Wunsch der Tod. „Denn anders wär's / Ein schnöder Ausgang“ (II, 856). In der letzten Fassung der Szene ist auch dieser positive Zug noch getilgt. Grifone ist so von Zenobia abhängig, daß er nicht einmal mehr zu einem Gefühl der Eifersucht fähig ist. Er bedauert, da Zenobia sich töten will, Simonetto umgebracht zu haben. Er hätte ihr, um nur „der Liebe Abfall“ genießen zu können, den Geliebten gegönnt, „ein schmaler Bissen nur“ hätte ihn gesättigt. Um sie von dem Selbstmord abzuhalten, sichert er ihr alle Freiheiten zu, will jede Demütigung ertragen lernen, wenn für ihn nur eine gelegentliche Stunde der Gunst abfiele (II, 859). Als sich Zenobia vor seinen Augen erhängt, ist er nur noch zu kindisch-wahnsinnigen Gebeten fähig. Willenlos, kraftlos und seelisch zerstört wird er von Carlo erstochen.

Daß Grifone in solcher Schwäche und Erbärmlichkeit endet, ist keineswegs Ausdruck oder Folge schuldhaften Verhaltens. Was ihn zwingt, sich aufs äußerste zu demütigen, und was ihn schließlich zugrunde richtet, ist lediglich seine Liebe. Sie ist hier nicht wie noch in früheren Werken eine edle, hilfreiche Bindung, sondern eine unerklärbare und unlösbare Abhängigkeit, eine den Menschen verderbende Naturgewalt.¹⁷ Ein „stechend Feuer“, ein „schwärend Gift“, einen „Aussatz“ des Blutes nennt Grifone sie und bittet die Natur, die ihm diese ‚Krankheit‘ geschickt, ihn davon auch wieder zu heilen (II, 799). Daß Zenobia in ihrer Liebe zu Simonetto gerade umgekehrt höchste Erfüllung findet und daß ihr aus diesem Gefühl Stärke und Entschlossenheit erwachsen, ist nur eine äußerliche, keine grundsätzliche Alternative. Ihre Bindung an den Geliebten ist nicht weniger sklavisch, denn sie wollte, verlangte er es, „vor allem Volk“ sich ihm hingeben (II, 830), und sein Tod läßt ihr keine andere Wahl, als ihm zu folgen. Trotz der Ausspielung ihrer Trieb-

¹⁷ Wie es zu dieser Umwertung der Liebe kommt und was sie bedeutet, werden wir im 4. Kapitel im Zusammenhang mit dem Heroenkult zu klären versuchen.

haftigkeit gegen die konventionelle Moral¹⁸ ist auch sie ein Beispiel für die Determinierung des Menschen durch die „Stimme der Natur“.

Es bleibt zu fragen, welche Rolle Carlo bei dem Prozeß der Zerstörung des Helden spielt. Obwohl als eine Inkarnation des Bösen konzipiert wie Hadrian oder der Gouverneur, hat er doch eine wesentlich andere Funktion. Zunächst fällt auf, daß seine Bosheit deutlicher als die Hadrians als eine Folge der Schaltheit des Lebens motiviert ist. Die „Alltäglichkeit“, des „abgesteckten Lebens enge Bahn“ haben ihn müde und „verstaubt“ zurückgelassen, sein Lebenswille ist erschlaft. Nur ein Mittel sieht er noch, sein inneres Uhrwerk wieder in Gang zu bringen,

Ein großes Schwungrad, das das ganze Werk
Mit Leben füllt. Ich wüßte wohl, stieß ich
An seine Feder, o es käme bald
In schnellen Lauf und jedes kleine Rädchen,
Von ihm belebt, es nähm den Weg aufs neu.
Verschwörung heißt die Alraunwurzel, die
Die Toten selbst von ihren Schragen treibt,
Wenn unter ihre Zunge man sie legt.
Verschwörung und ihr Ziel, der Herrschersitz.
Das heißt noch eine Lust.

(II, 760)

Carlos Bosheit ist aber nicht nur eine Folge der Schaltheit des Lebens, sie richtet sich auch gegen die Gesellschaft, die dafür verantwortlich ist, gegen die Behäbigkeit, den „alten Leib“ der herrschenden Familie, gegen ihr Sicherheitsgefühl, gegen die Träumerei ihres „feisten Schlafs“ (II, 758). Während Hadrian ein Greis ist und aus Bosheit den Edelmut der Jugend zu ersticken versucht, ist Carlo jung und strebt nach der Zerstörung eines alten und trägen Geschlechtes. Das sind revolutionäre Tendenzen, wie wir sie aus Heyms Polemik gegen die bürgerliche Gesellschaft seiner eigenen Zeit kennen und an den Revolutionsdramen noch genauer beobachten werden. Für den Gesamtverlauf des Dramas erweist sich diese positive Bewertung des Bösen allerdings als nicht relevant. Carlos Bestreben, das alte Geschlecht des Thrones zu berauben, tritt zurück hinter der Lust am Bösen schlechthin und wird gleichzeitig kompromittiert durch seine Schwäche. Wenn er beschließt, seinen Oheim Braccio zu beseitigen, so tut er das zwar um einer unangefochtenen Herrschaft willen, malt sich aber vor allem mit Vergnügen aus, wie er ihn einem langsamen Hungertod preisgeben werde (II, 787). Tatsächlich ist

¹⁸ Dieser in eine völlig andere Richtung weisende Aspekt ist so wenig integriert, daß wir ihn wohl auf den unmittelbaren Einfluß Wedekinds zurückführen müssen. Heym hat den Dichter des „Erdeistes“ spätestens 1910 im „Neuen Club“ kennengelernt (II, 179). Zu beachten ist allerdings, daß noch in „Atalanta“ die Frau als schwach und inkonsequent bis zur Selbstaufgabe erscheint. Der neue Frauentyp tritt also erst und nur 1911 in den Schlußszenen des „Grifone“ auf. Allenfalls in dem auch 1911 entstandenen „Cenci“-Fragment sind noch Tendenzen dieser Art zu verzeichnen.

er aber zu schwach und zu feige, die für seinen Aufstieg notwendigen Verbrechen unbedenklich auszuführen. Er kann „Blut nicht sehn“ (II, 810) und muß erst einen Unbekannten ermorden, um seiner Angst vor dem Anschlag gegen die Verwandten Herr zu werden. Heym hat ihn deshalb auch als einen um Gnade winselnden Bösewicht sterben lassen, der gerade nicht mutig „es sei“ zu sagen vermag, wie er es vorher großsprecherisch verkündet (II, 753).

Daß Carlo in der späteren Fassung, statt selbst schmachvoll zugrunde zu gehen, Grifone töten kann, bedeutet keine Aufwertung. Abgesehen davon, daß er auch bei dieser Tat voller Skrupel ist, ermordet er nur einen längst Zerstörten und völlig Hilflosen. In diese Lage ist Grifone aber nicht durch Carlos Schuld oder Verdienst gekommen, allenfalls wird der Prozeß seiner Zerstörung durch diesen ausgelöst. Carlo will den Bruder lediglich eifersüchtig machen, um ihn zur Teilnahme an dem Komplott gegen die herrschende Familie zu gewinnen. Aus diesem Grund ermutigt er Simonetto, sich um die Liebe Zenobias zu bemühen. Die furchtbaren Folgen, die das für Grifone hat, gehören nicht in seinen Plan, weder sieht er sie voraus, noch vermag er sie zu beeinflussen. Er selbst ist es, der den Bruder ermahnt, er solle nicht „von einem Weib sich unterjochen lassen“, sondern seinen Stolz zusammennehmen und Rache üben, auch an Zenobia (II, 798f.). Der Gedanke, Grifone zu ermorden, kommt ihm ‚zufällig‘ und hat für sein Ziel, die Herrschaft über Perugia zu erringen, kaum Bedeutung.

Daß Carlo nicht allmächtig ist wie Hadrian, sondern selbst auch von einer höheren Gewalt getrieben und zerstört wird, geht aus der zwar nur fragmentarisch ausgeführten, aber nichtsdestoweniger alles entscheidenden Gestalt Giampaolos hervor. In der Geschichte der einzige der Baglioni, der die Familientragödie überlebt und dadurch zum Herrscher über Perugia wird, hat Giampaolo bei Heym die Funktion, den Einfluß des allmächtigen Schicksals auf den Verlauf des Geschehens sinnfällig zu machen. Charakterisiert ist er als völlig leidenschaftslos. Im Gegensatz zu Carlo verursacht ihm sogar das Böse nur noch „Überdruß und Schalheit“, und „im letzten Grund“ ist ihm „alles gleich“ (II, 746). Ohne daß Zusammenhänge sichtbar wären, gibt er bei seinem nächsten Auftritt zu erkennen, daß er Carlos Verschwörung durchschaut und seine eigenen Erwartungen an sie knüpft:

Ich bin die Parze, und ich bin die Spinne,
Die um euch webt und webt ein weiß Gespinst,
Daß ihr in meine Maschen alle fallt,
Die ihr empor wollt, kleines Fliegenzeug.
Dann schießt die Spinne aus der Höhle vor,
Und saugt eur Blut. Ach meine Krankheit heilt
Von nichts denn Blut. Eh ich in Blut nicht bade,
In seinem Bad mich waschend rein von Sünde
Und jedem Fehl, eh werd ich nicht gesund.

Bereits mit dem Begriff „Krankheit“ ist auf das unerklärbare, schicksalhaft bedingte seines Tuns hingewiesen. Im folgenden wird aber nicht einmal die

von ihm angestrebte „Heilung“ durch Blut als sein Willen und Entschluß verstanden, sondern auch sie scheint von einer höheren Macht angeordnet zu sein. Der zukünftigen Opfer gedenkt Giampaolo mit den Worten:

Ihr werdet mir nicht grollen, denn ich bin
Es nicht, der euer Blut verlangt. Mich peinigt
Von innen etwas, dem ich beuge mich,
Denn sonst zerreißt es mich.

(II, 778)

Daß Giampaolo ein unmittelbares, willenloses Werkzeug des Schicksals ist und mit menschlichen Begriffen nicht mehr zu messen, wird noch an einer weiteren Szene deutlich. In der Nacht der Verschwörung sagt er angesichts seiner ahnungslos feiernden Verwandten:

Ich kann sie warnen, doch ich darf es nicht.
Du hast es mir verboten, ich gehorche.
Wirst du zufrieden sein, wenn ich gehorche?
Warum hast du mich grade auserlesen,
Der in den schwarzen Wolken wieder sitzt
Und niemals fortgeht.

(II, 820)

Irgendwelche menschlichen Motive oder Antriebe sind bei Giampaolo nicht sichtbar. Die Verschwörung verfolgt er wie eine Komödie, die ihn „für einige Stunden“ seine „Krankheit“ vergessen mache (II, 813), im übrigen wird er seiner Melancholie und mönchischen Askese wegen für wahnsinnig gehalten. Am Schluß ist er es aber, der „dumme Irre“, der dem Gemetzel entkommt, die Stadt zurückerobert und Carlo umbringen läßt (II, 857f.).

Damit hat Heym – wie schon in der Umwertung der Rolle Hadrians angestrebt – das Walten des Schicksals in einer handelnden Person sichtbar gemacht. Gegenüber dem Frühwerk hat sich hier jedoch ein Fatalismus durchgesetzt, der dem Menschen keine Entscheidungsfreiheit mehr einräumt. Für Grifone und Zenobia, die durch ihre Liebe determiniert sind, ist sie a priori ausgeschlossen. Selbst Giampaolo scheint auf den von der ‚Krankheit‘ bewirkten Zerstörungsprozeß keinen Einfluß zu haben, dieser vielmehr direkt von jener Macht gesteuert zu sein, deren Werkzeug auch er nur ist. An Carlo und den übrigen Gestalten aber ist mit seiner Mission die völlige Vergeblichkeit jedes menschlichen Bemühens demonstriert. Während die Verschwörer wie ihre Opfer souverän zu planen und zu handeln glauben, spinnt Giampaolo ein unsichtbares und unzerreibares Netz um sie. Niemand wei von seinem Vorhaben, niemand erkennt in ihm überhaupt den gefährlichen Gegner. Alle werden sie von der Katastrophe überrascht und haben keine Möglichkeit, ihrem Schicksal in irgendeiner Form Trotz bieten zu können.

Man braucht nur an „Arnold von Brescia“ oder die Bastille-Szene zu denken, um das Extreme dieses Fatalismus zu ermessen. Das menschliche Böse, dort noch unmittelbare Repräsentanz des bösen Schicksals und vom

Helden erkannt und bekämpft, ist hier nur ein Beweis mehr für die Ohnmacht des Menschen. Carlos Verschwörung, wie raffiniert auch angelegt, ist von Anfang an zum Scheitern verurteilt, er selbst nur der unbedeutende und ahnungslose Handlanger eines höheren Willens. Die Bosheit des Schicksals ist allmächtig und zugleich unergründlich geworden. Daß die auf diesem Hintergrund vorgenommene Umwertung des Bösen zu einem Protest gegen die Ereignislosigkeit des Lebens für die Handlung ebenso konsequenzlos bleiben muß wie die Kritik an der Schwäche und Lebensfremdheit des Guten, ist selbstverständlich. Der Versuch, die traditionellen ethischen Normen einer Revision zu unterziehen, um damit dem wahren Bild des Menschen und seiner Größe näherzukommen, kann sich dem unumschränkten Fatalismus gegenüber nicht durchsetzen.

d. Atalanta oder Die Angst (238-239)

Obwohl Heyms Einakter „Atalanta“ nicht als historische Dichtung zu bezeichnen ist, muß er in diese Untersuchung einbezogen werden. Der Vergleich mit der Frühfassung dieses Werkes, der „Hochzeit des Bartolomeo Ruggieri“, zeigt nämlich eine ähnliche Entwicklung, wie wir sie von „Arnold von Brescia“ zu „Grifone“ in der Umwertung des Gegensatzes von Gut und Böse konstatiert haben, ohne daß sie durch das Übergewicht des Fatalismus aufgehoben würde. Die Konstellation in den beiden Fassungen des Einakters ist die gleiche wie in den bereits besprochenen Werken. Heyms Ausgangspunkt ist wahrscheinlich sogar der Baglioni-Stoff gewesen, da seine effektivsten Details, das gegensätzliche Brüderpaar, die untreue Gattin und der Mord in der Hochzeitsnacht die wesentlichen Handlungsmomente sind. Die feindlichen Brüder Bartolomeo und Sigismondo stellen sich in der „Hochzeit“ noch gegensätzlicher dar als Grifone und Carlo. Bartolomeo empfindet eine zärtliche Liebe für die ihm gerade angetraute Atalanta, die ihm von Jugend auf „der Stern / Am blassen Himmel in der hohen Nacht“ gewesen ist (II, 339). Er beteuert, da sie ihn nur der Armut ihrer Eltern wegen geheiratet zu haben vorgibt, auf ein „einzig Wort“ von ihr alle seine Reichtümer ihrem Vater geschenkt und ihrer selbstverständlich entsagt zu haben. Er will sie nicht besitzen, sondern mit ihr in freiwillig gewährter Liebe verbunden sein. Sei das nicht möglich, so wolle er „Abenteuer, Stürme und Gefahr“ suchen und darin Vergessen finden (II, 342). Den Verdacht Atalantas, er sei zutiefst böse und grausamer Verbrechen schuldig, entkräftet er mit dem Hinweis auf die vielen guten Taten seines Lebens (II, 334). Menschenliebe und Edelmut, Abenteuerlust und Stärke also zeichnen ihn aus und bewähren sich auch in der kurzen Handlung des Dramas.

Sigismondo ist demgegenüber eine Inkarnation des Bösen mit den bereits bekannten Eigenschaften. Um seinem Bruder die Braut nehmen zu können, malt er Atalanta ein furchtbares Bild von der Bosheit Bartolomeos und pro-

phezeit ihr den Tod in der Hochzeitsnacht. In Verzweiflung¹⁹ gibt sie sich ihm hin und unterstützt seinen Mordplan gegen den Gatten. Diese einmalige Schwäche benutzt Sigismondo, um sie zu erpressen, sobald sie seiner Intrige gewahr geworden ist. Ob Atalanta ihn lieben kann, ist ihm gleichgültig. Er liebt sie auch nicht, sondern empfindet für sie allenfalls eine halbherzige Leidenschaft; denn über ihren Tod tröstet ihn sogleich die Gewißheit hinweg, es gebe „der Weiber noch genug“ (II, 363). Das Hauptmotiv seiner Intrige ist der Haß gegen den Bruder, dem er sein Glück mißgönnt, seine Schönheit, seinen Reichtum, der ihm so verhaßt „wie Tag / Der Nacht, wie Sonne ist dem Mond“ (II, 354). Hinzu kommt eine Lust am Bösen schlechthin wie bei Hadrian oder Carlo: Er schiebt den Zeitpunkt des Mordes hinaus, um „des Ahnungslosen lächerliche Brunst“ genießen und den Bruder erst dann erstechen zu können, wenn dieser den Moment der Erfüllung seiner Liebe gekommen glaubt (II, 356).

Der Mord Sigismondos an Bartolomeo ist also wiederum der Sieg des Bösen über das Gute, ein durch Hinterlist und Heimtücke errungener Sieg auch, denn im offenen Kampf hätte Sigismondo nicht bestehen können (II, 362). Bartolomeo fällt nichtsahnend und ohne eine Möglichkeit der Gegenwehr, so daß sich das Problem des Heroismus, des Kampfes gegen das übermächtige Böse, für ihn nicht stellt. Es stellt sich nur für Atalanta. Sie hat sich der Bosheit Sigismondos zu erwehren und um den Preis ihres Lebens ihre Ehre zu retten. Die in der Verführung Zenobias ‚bewiesene‘ Willensschwäche der Frau ist dabei schon sichtbar, wird aber durch einen Akt des Heroismus noch vor den späteren Konsequenzen bewahrt. Atalanta erliegt zwar den Drohungen und Schmeicheleien Sigismondos, weiß sich jedoch seinem Einfluß wieder zu entziehen und sühnt, indem sie den Bartolomeo zgedachten Dolchstoß empfängt. Diese heroische, die Freiheit des Menschen beweisende Tat widerlegt freilich nicht, daß ein düsteres Verhängnis über der Menschheit waltet. Atalanta und Bartolomeo sind nur die moralischen Sieger, tatsächlich gesiegt hat das Böse. Dabei läßt Heym keinen Zweifel daran, daß die Bosheit Sigismondos Ausdruck einer höheren Notwendigkeit ist. Zwar wird von einem ‚Auftrag‘ des Schicksals, wie ihn Hadrian zu erfüllen vorgibt oder Giampaolo ihn in der Tat erfüllt, nicht gesprochen. Sigismondo haßt seinen Bruder aber in so ‚natürlicher‘ Zwanghaftigkeit, daß darin ein über ihn gebietender Wille sichtbar wird. Es ist vor allem seine Häßlichkeit, die ihn zum Bösen determiniert und Bartolomeo, den Schönen, zu vernichten zwingt.²⁰ Er und sein Bruder „müssen sich bekämpfen. / Das eine lebt nur,

¹⁹ Heym versucht eine komplexere Deutung, in der sich Schwäche, Angst, Lust an der Sünde und Mitleid miteinander vermischen (II, 350ff.). Auf die psychologische Motivation kommt es in unserem Zusammenhang jedoch nicht an.

²⁰ Die Bedeutung, die der Gegensatz von Häßlichkeit und Schönheit in Heyms Dramen hat, ist im folgenden Kapitel dargelegt. Hier kann nur darauf hingewiesen werden, daß Häßlichkeit – von der Natur verhängt und unabweisbar – in der Regel das Böse zur Folge hat.

wenn das andre stirbt“ (II, 354). Daß es noch eine Möglichkeit des Kampfes, wenigstens für Atalanta, gibt, ist Ausdruck der gleichen idealistischen Tendenz, die wir in „Arnold von Brescia“ festgestellt haben.

Die Umarbeitung des Einakters im Jahre 1910 führt zu einer gänzlich anderen Bewertung der Rollen des Brüderpaares und Atalantas. Bartolomeo ist kein positiver Held mehr, sondern nur noch ein Mann des anständigen Mittelmaßes und langweiliger Bürgertugend. Atalantas Todesangst entkräftet er nicht mit Beweisen des Edelmutes und der Güte, sondern mit den moralischen Prinzipien seines Standes, er ist „von Mord so fern, / Wie's einem Kaufmann meines Ranges ziemt“ (II, 372). Abenteuerlust und Begeisterung für ferne Länder zeichnen ihn nicht mehr aus, und er ist weniger empfindsam²¹ und liebevoll. Tröstet er Atalanta in der Frühfassung über ihre Angst hinweg, indem er sie an die Sicherheit und das Glück ihrer Gemeinschaft gemahnt, so sind es jetzt „der vielen Tage Ruhe. Und der Zug / Der stillen Stunden in dem Stundenglas“ (II, 390), von denen sie ihr inneres Gleichgewicht erwarten soll. Statt von Liebe spricht er von der befriedigenden Wirkung der Arbeit, die ihrer als Frau eines Kaufherren wartet. Daß der idyllische Zug, der der Beschreibung ihrer Zukunft anhaftet, durchaus negativ zu verstehen ist, bedarf keiner Begründung: ereignisloses Gleichmaß und träge Zufriedenheit, die beherrschenden Momente darin, haben wir schon durch Heyms Zeitkritik als einen verächtlichen und verderblichen Zustand kennengelernt.

Ein polemisches Zerrbild der bürgerlich-mittelmäßigen Existenz Bartolomeos liefert die Charakteristik, die Sigismondo von dem Bruder gibt. Bartolomeo ist ihm ein „Krämerknecht, der auf den Ballen sitzt, / Mißt, rechnet, schwitzt in engen Krämerstuben“, ist der „Tagewerker mit dem kleinen Geist“, ein Mann nach dem Geschmack der „großen Menge“ und bar jedes tieferen Gefühls. Vor allem ist er zur Liebe – hier als etwas Menschliches zu verstehen – nicht fähig:

Wie kann er lieben, wo noch andres füllt
Sein hohles Hirn. Wo er an Dinge denkt,
Wie Handel, Schiffe, Tuche, Geld und Kram.
Selbst in des Lagers höchster Seligkeit,
Bedächte er des letzten Tags Gewinn.

(II, 386f.)

Nicht mehr der anständige Bürger Bartolomeo, sondern der böse Sigismondo ist nunmehr derjenige, der sich in wahrhaft leidenschaftlicher Liebe zu Atalanta hingezogen fühlt. „Was war ich ohne dich“, sagt er zu ihr,

Mein Herz stak in mir eisig, dürr und kalt,
Wie in dem trocknen Brunnenloch ein Stein.

²¹ Vgl. dazu vor allem Bartolomeos Eindrücke von dem Fest in II, 346f. und II, 379f. Die Partien, in denen er seine Empfindungen ausspricht, sind erheblich gekürzt oder ganz weggefallen.

Du hast mich erst geheilt mit deinen Küssen,
Du hast die Adern mir in Brand gesetzt.
Wie eine Flamme brenne ich nach dir,
Wie eine Fackel.

(II, 397)

Gebessert wird Sigismondo durch die Liebe freilich nicht. Er ist noch immer zutiefst böse, ist gekennzeichnet durch die gleiche Grausamkeit, die gleiche Arglist und den gleichen Haß wie in der ersten Fassung. In seiner Liebe ist sogar ein dämonischer (nicht ‚krankhafter‘) Zug sichtbar, da er sie „bis zu den Qualen letzter Hefe“ auskosten will und dunkel andeutet, daß das den Tod Atalantas zur Folge haben werde (II, 398). Trotzdem ist auch die Gestalt Sigismondos einer Umwertung unterworfen. Sie liegt einmal darin, daß seine Handlungen jetzt unter einem ästhetischen Gesichtspunkt betrachtet werden und trotz ihrer moralischen Verwerflichkeit Schönheit besitzen. Nach dem Mord an Bartolomeo tritt Sigismondo hervor „wie ein Gott“ (II, 392), sein Verbrechen „wird zu einem großen und auf eine makabre Weise erhabenen Schauspiel“.²² Zum anderen liegt sie darin, daß er den beiden anderen Gestalten jetzt nicht nur physisch, sondern auch in der Kraft seiner Überzeugungen überlegen ist.

Deutlicher noch als aus der Verachtung gegenüber dem Bürger Bartolomeo spricht diese Überlegenheit aus der Macht, die Sigismondo über Atalanta hat. Wir haben schon in „Grifone“ die Frau als naturgemäß schwach charakterisiert gefunden, als unfähig zu konsequentem Handeln, wobei allerdings das Verhalten Zenobias später das Gegenteil beweist. Atalanta entspricht dieser Charakteristik voll und ganz. Sie schreckt nicht nur vor dem Selbstopfer zurück, mit dem sie in der Frühfassung ihren Verrat sühnt, sondern läßt sich auch zwingen, die Leiche des ermordeten Gatten zu berauben. Sie tut das gegen ihren Willen, rein deshalb, weil sie der Stärke und Sicherheit des Mörders nichts entgegenzusetzen hat. Scheitert Sigismondo in der ersten Fassung an ihrer Größe, so scheitert sie hier an der seinen. Er ist in seiner Bosheit voller Erhabenheit, sie nur noch ein Bild kreatürlicher Angst und Unterwürfigkeit. Daß Heym auf die Darstellung und Motivierung dieser Angst besonderen Wert gelegt hat, sagt schon der geänderte Titel des Werkes. In unserem Zusammenhang ist aufschlußreich, daß Atalanta keine Kraft mehr findet, sich gegen das Böse zur Wehr zu setzen, daß sie dem Zwang ihrer ‚Natur‘ nicht mehr entkommen kann. Sie sieht sich von Gott verlassen wie Arnold oder Grifone, ohne sich allerdings in gleicher Deutlichkeit wie diese an ein böses Schicksal ausgeliefert zu fühlen (II, 381). Der Schicksalsgedanke, das werden wir noch an anderen Stellen sehen, hat hier nur sekundäre Bedeutung.

²² Hohendahl, P. U.: Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Diss. Hamburg 1967. S. 254.

Hohendahl hat in seiner Dissertation über „Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama“ ausführlich zu „Atalanta“ Stellung genommen. Seiner Schlußfolgerung, daß Heym in diesem Drama „den Gegensatz von Gut und Schlecht zu der Opposition des ungewöhnlichen, großen Menschen gegen den mittelmäßigen“ verschiebe²³, kann vollauf zugestimmt werden. Infrage gestellt werden muß allerdings die Auslegung, die er diesem Sachverhalt gibt, und auch sein methodisches Vorgehen. Hohendahl hat in diesem wie in anderen Fällen nicht deutlich getrennt zwischen der Motivation, die ein Konflikt im Drama selbst erfährt, und der Bedeutung, die man dem gleichen Konflikt in der Gesamtbeurteilung des Werkes geben kann. Das ist gerade bei „Atalanta“ ein entscheidender Unterschied. Er kommt indirekt zum Ausdruck in den Begründungen, die Hohendahl für die Verbrechen Sigismondos gibt: Zum einen sei Sigismondo Verbrecher, „weil jedes andere Verhalten zur Welt der Menschen ihm versagt“ sei, zum anderen – fälschlich als identisch behandelt – deshalb, weil er sich „durch die Welt, d. h. durch die Gemeinschaft der anderen gewöhnlichen Menschen, zu der Untat gedrängt“ fühle.²⁴ Das erste ist die Motivation, die dem Werk immanent ist, nämlich das schicksalhaft bedingte der Handlungsweise Sigismondos, das zweite eine über den unmittelbaren Wortlaut hinausgehende Interpretation, nämlich die Deutung des Verbrechens als eines ‚Angriffs gegen die bürgerliche Welt‘.

Obwohl auch die weitergehende Deutung berechtigt ist, muß zunächst festgestellt werden, daß sich die Motivation des Verbrechens Sigismondos gegenüber der Frühfassung nicht geändert hat. Sigismondo haßt seinen Bruder mit einem naturbedingten, unergründlichen Haß; denn Bartolomeo „ist der Glückliche. Ihm gab Natur / Die Schönheit eines Mädchens“ (II, 387) und alle Tugenden, die den einzelnen der Gemeinschaft der Menschen angenehm machen. Sigismondo hingegen bezeichnet sich als häßlich (II, 397) und ist auch sonst das genaue Gegenteil seines Bruders. Auch hier „müssen beide bis zum Tode kämpfen, / Das eine lebt nur, wenn das andre starb“ (II, 388). Schon die Proportionen des Textes zeigen hier allerdings, daß es Heym mehr auf den Gegensatz von Außerordentlichkeit und Mittelmäßigkeit ankommt als darauf, wie dieser Gegensatz von der Natur oder dem Schicksal erzwungen wird. Das wird deutlich, wenn man Sigismondo mit Carlo vergleicht. Auch Carlo ist, wie wir gezeigt haben, in einer kurzen Phase der Handlung als überlegener Rebell gegen eine erstarrte Gesellschaft gezeichnet, wird aber dadurch, daß Giampaolo über ihn gebietet, zu einem Beispiel für die Allmacht des Schicksals.²⁵ Ein ähnlicher Unterschied besteht zwischen der vergleichs-

²³ Hohendahl, a. a. O. S. 256.

²⁴ Hohendahl, a. a. O. S. 258.

²⁵ Dieser Zusammenhang ist Hohendahl entgangen. Die Interpretation, die er von „Grifone“ gibt, berücksichtigt die Gestalt Giampaolos nicht und ist deshalb nur als Analyse isolierter Einzelgestalten von Wert. Die Gleichsetzung von Carlo und Sigismondo, die Hohendahl immer wieder vornimmt, ist allerdings

weise geringfügigen, d. h. nicht pointiert formulierten Determinierung, die in der Schwäche Atalantas liegt, und dem Einfluß, den die ‚Krankheit‘, die alles zerstörende Liebe, auf Grifone nimmt. Wenn das Problem des Fatalismus in den anderen Werken Heyms nicht eine so große Rolle spielte, ließe es sich hier überhaupt nur schwer fixieren.

Das entscheidende Argument dafür, daß es Heym auf eine direkte Gestaltung des Schicksalsproblems in diesem Falle nicht ankam, ist im Text selbst, und zwar in der dritten Fassung des Schlusses zu finden. In dieser Fassung — der endgültigen, insofern sie den Teilabdruck des Werkes in der „Aktion“ beschließt — bedauert Sigismondo es nämlich erstaunlicherweise, seinen Bruder umgebracht zu haben. Als Atalanta seinem Befehl, die Leiche ihres Gatten zu berauben, in sklavischem Gehorsam willfährt, kommt ihm die Erkenntnis:

Armer Toter,
Du hast mir nichts gebracht. Ich komme dahin,
Daß ich dich wecken möchte. Denn der Mühe
Hat es sich kaum gelohnt, dich umzubringen!
(II, 406)

Atalantas Schwäche und Gewissenlosigkeit stoßen ihn ab. Da sie sich zu *allem* hergibt, wird sie, erkennt Sigismondo, stets nur das sein, wozu er sie bestimmt, wird sie gerade nicht fähig sein, seinem Leben einen wie immer gearteten neuen Wert zu geben. Damit bedarf er ihrer nicht mehr, und seine Liebe erlischt. Was die Überlegungen Sigismondos merkwürdig macht, ist nur, daß die Liebe zu Atalanta gar nicht das entscheidende Motiv für den Mord an Bartolomeo war, auf keinen Fall aber das einzige. Er wollte ja vor allem den Bruder selbst vernichten, denn beide *müssen* sich bekämpfen, „das eine lebt nur, wenn das andre starb“, heißt es deutlich genug. Sollte etwa in der Einsicht, der Brudermord habe sich „kaum gelohnt“, der freiwillige Verzicht Sigismondos auf diesen Kampf und damit auf das Leben angedeutet sein, sollte das heißen, die Welt gehöre unabänderlich den Mittelmäßigen und Schwachen?

Obwohl eine solche Deutung geeignet ist, den vorliegenden Widerspruch aufzulösen, wird man mit ihr der Intention Heyms nicht gerecht. Abgesehen davon, daß dieser Gedanke nirgendwo sonst zum Ausdruck kommt, ist die wesentliche Tendenz in den Umarbeitungen des Schlusses nicht die Wandlung Sigismondos, sondern die immer tiefere Herabwürdigung Atalantas. Um den Gegensatz zwischen Atalantas Schwäche und Sigismondos Größe zu steigern, ist er es schließlich, der Mörder, ist es das Böse selbst, das Mitleid mit seinem Opfer empfindet, als sie sich zu der Ungeheuerlichkeit des Leichenraubes zwingen läßt. Die Konsequenz des Mitleides ist aber, daß

grundsätzlich nicht zu akzeptieren. Carlo ist um vieles negativer gezeichnet als Sigismondo und keineswegs ein überlegener Verbrecher wie dieser.

Sigismondo den Mord bedauert. Heym hat also diesen Gegensatz so prononciert herausgearbeitet, daß darüber der logische Zusammenhang mit der Bartolomeo-Handlung verlorenging. Gerade das zeigt aber, worauf es ihm ankam. Nicht das schicksalhaft Bedingte der Konstellation, nicht die Determiniertheit Sigismondos oder Atalantas ist das Entscheidende, sondern die provozierende These ist es, daß das Böse, wenn es nur Größe besitzt, höher einzuschätzen ist als tugendhaftes Mittelmaß oder ängstliche Halbherzigkeit.

Die darin zum Ausdruck kommende Gesellschaftskritik hat Hohendahl im Vergleich mit einer größeren Anzahl expressionistischer Dichtungen eingehend behandelt, vor allem im Hinblick auf die Bedeutung, die der Aufwertung des Verbrechens zukommt. Seinen Untersuchungen zufolge hat die Verherrlichung des amoralischen Verhaltens Sigismondos nicht die „Funktion eines Gegenbildes zu der immer wieder beklagten Erstarrung des Bürgertums“, wie das etwa bei Wedekind der Fall ist, sondern das Amoralische erscheint vollkommen emanzipiert in einer „bewußt und mit Absicht destruktiven Auffassung“. Statt bestimmte Wertvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft anzugreifen, stelle Heym mit einem „Kult des Bösen“ jegliches moralische System infrage.²⁶ Das ist richtig, da ja nur Bartolomeo spezifisch bürgerliche Züge trägt, in der Verherrlichung der Bosheit Sigismondos aber allgemeingültige, zeitlose ethische Normen negiert werden. Ein Angriff gegen die Moral der bürgerlichen Gesellschaft ist natürlich sowohl in der Verspottung Bartolomeos als auch in der Verherrlichung der Bosheit Sigismondos enthalten. Was die literarhistorische Einordnung dieser zeittypischen Form der Gesellschaftskritik betrifft, so hat Hohendahl dem Vorbild Nietzsches eine entscheidende Rolle zugewiesen. Nietzsches Auffassung vom Verbrechen „markiert geistesgeschichtlich den Wendepunkt zwischen einer beschränkten Kritik der bürgerlichen Gesellschaft und der totalen Aggression“. Die Grundzüge dieser Auffassung, „namentlich die Weise, wie das Verbrechen und der Verbrecher zu Sinträgern der Zeitkritik gesteigert werden, oder noch allgemeiner gesprochen, durch die Funktion, die sie im Zusammenhang seiner Umwertungslehre erhalten“, sind nach Hohendahl eine „notwendige historische Bedingung“ für die Formen, die das expressionistische Drama für die Gesellschaftskritik entwickelt hat.

Schwierig ist es allerdings, die Verbindungen zu Nietzsche im einzelnen nachzuweisen. Was Heym betrifft, so wird er, als er die „Hochzeit des Bartolomeo Ruggieri“ umarbeitete, noch immer kaum mehr als „Also sprach Zarathustra“ gelesen haben, so daß ein direkter Einfluß durch Nietzsches Deutung des Verbrechertums nicht wahrscheinlich ist.²⁷ Das schließt aber

²⁶ Hohendahl, a. a. O. S. 253.

²⁷ Erst 1911 hat sich Heym intensiver für Nietzsche zu interessieren begonnen. In einem Notizbuch sind folgende Werke zur Lektüre vorgemerkt: Zweite Unzeitgemäße Betrachtung. Jenseits von Gut und Böse. Götzendämmerung. Die fröhliche Wissenschaft. Ecce homo. — Außerdem: Friedlaender, Salomo: Friedrich Nietzsche. Intellektuale Biographie. Leipzig 1911.

nicht aus, daß diese Tradition auf ihn gewirkt hat, kam er doch seit 1910 im „Neuen Club“ mit den modernen literarischen und philosophischen Strömungen in wenigstens lockere Berührung. Ohne den literarischen Einfluß zu leugnen, muß jedoch betont werden, daß die in der „Atalanta“ vollzogene Umwertung von Gut und Böse eine Tendenz weiterführt, die sich schon im Frühwerk ausspricht. Heym hat in seiner Suche nach Größe und Außerordentlichkeit – Äquivalent des Fatalismus – zunächst dem Typ des positiven Helden den Vorzug gegeben, gleichzeitig aber dem Bösen in der Funktion des Schicksalsträgers eine gesteigerte Bedeutung zugewiesen. Die Gefahr, daß das Gute sich nicht bewährt und im Kampf gegen das Schicksal unterliegt, besteht von Anfang an. Arnold und die ‚frühe‘ Atalanta können sich letztlich behaupten, Grifone und die ‚späte‘ Atalanta aber scheitern. Das Böse wächst durch dieses Scheitern ganz von selbst zu einer überlegenen Größe, einer gerechterweise triumphierenden Macht. Carlo ist in einigen Phasen der Handlung in dieser Weise gekennzeichnet, durch die fatalistische Gesamt-tendenz allerdings auf die gleiche Ebene gestellt wie Grifone. In „Atalanta“ jedoch, wo der Schicksalsgedanke kaum eine Rolle spielt, bleibt der Kontrast zwischen dem gescheiterten oder von vornherein halbherzigen Guten und dem triumphierenden Bösen in vollem Umfang erhalten.

Daß es Heym mehr darauf ankam, die Wertlosigkeit des Mittelmäßigen anzugreifen, als darauf, in Umkehr der ethischen Normen, auf dem Weg des Bösen also, nach einem neuen Typ des Helden zu suchen, hat auch Hohendahl – trotz seiner andersgerichteten Interpretation – eingeräumt.²⁸ Sigismondo ist, betrachtet man Heyms Gesamtwerk, ein einmaliger Fall. In keinem anderen Drama ist das Böse noch mit einem solchen Nimbus des Erhabenen umgeben, vielmehr hat Heym zur gleichen Zeit in seinem Napoleonkult den Typ des positiven Helden intensiver denn je gefeiert. Schon diese Zusammenhänge lassen erkennen, daß es ihm mit seinem ‚Kult des Bösen‘ als Kontrafaktur nicht sehr ernst war. Man darf nicht mehr darin sehen als einen Versuch, hervorgegangen aus der trotzigen Enttäuschung darüber, daß das Bild, das er von Größe und Heldentum besaß, in der Realität nur selten wiederzufinden war und daß die von ihm verehrten Werte immer und überall depraviert erschienen. Sieht man genauer hin, so ist sogar Sigismondo noch mit Merkmalen des traditionellen positiven Helden ausgestattet und durchaus kein Beispiel für die konsequente Umwertung der ethischen Normen. Er ist hier ‚menschlicher‘ als in der Frühfassung, ‚mensch-

²⁸ „Unter einem genetischen Gesichtspunkt“, schreibt Hohendahl, „scheint die Entwertung des traditionell Guten das Primäre zu sein und die Bedingung für das Interesse an allen negativen Formen des Lebens“ (S. 255). Angesichts dieser Erkenntnis mutet es natürlich fragwürdig an, daß Hohendahl die Umwertung der Gestalt Sigismondos zu einem „neuen Typus des Helden“ (S. 255) – eine sekundäre Erscheinung also – so stark akzentuiert. „Atalanta“ hat nicht den historischen Stellenwert, den er in seiner einseitigen Ausrichtung auf die „Funktion und Bedeutung des Verbrechens“ diesem Werk zuweist.

licher' auch als Carlo, insofern er lieben kann und Liebe sucht²⁹, auch wenn er darin verhältnismäßig unabhängig ist und Atalanta ohne weiteres verstoßen kann. Vor allem aber vermag er Mitleid zu empfinden, Mitleid mit seinem Opfer Bartolomeo. Er versetzt sich hinein in den Gram, den der Tote wegen des Verhaltens seiner Gattin empfinden müßte, und bedauert ihn. Es spielt keine Rolle, daß das einen Bruch in der Konzeption des Werkes darstellt, — entscheidend ist, daß Heym der Schwäche und Schlechtigkeit Atalantas kein noch negativeres, wertumkehrendes Verhalten entgegengesetzt. Die Überlegenheit und ‚Größe‘ Sigismondos liegt hier nicht mehr in seiner Bosheit, sondern darin, in einem traditionellen moralischen Sinne besser zu sein als Atalanta. Wenn es Heyms Absicht war, gleichzeitig mit der Abwertung des mittelmäßigen Guten einen ‚negativen‘ Helden zu kreieren — und dafür spricht der Vergleich mit Bartolomeo —, so hat er diesen Ansatz in dem Werk selbst schon wieder zugunsten des traditionellen Heldenideals abgeschwächt.³⁰

e. Cenci (243-252)

Daß der Versuch, den Gegensatz von Gut und Böse in der geschilderten Weise umzuwerten, nur Episode ist, zeigt der letzte Dramenentwurf, die Behandlung der Geschichte Francesco und Beatrice Cencis. Hier tritt dieser Gegensatz ebenso wie in „Grifone“ zurück hinter einem allesumfassenden Determinismus und Fatalismus. Das ist um so bemerkenswerter, als die erste von Heyms Vorlagen eine andere Behandlung nahegelegt hätte. Heym hat den Stoff schon Jahre vor der Bearbeitung durch Stendhals Novelle „Die Cenci“ kennengelernt. Francesco Cenci, der verbrecherische, zutiefst böse Vater der lebenswürdigen und unschuldigen Beatrice, wird darin als ein Mensch beurteilt, der durch Verbrechen seinen Mut beweisen und sich zugleich „das Vergnügen verschaffen“ wollte, „die öffentliche Meinung aufs Äußerste zu verletzen“. Er habe seine Zeitgenossen „in Erstaunen setzen“ wollen, um sich „über all diesen Pöbel erhaben zu fühlen“.³¹ Diese Interpretation Stendhals, gestützt durch eine Charakterzeichnung, in der sich Kraft, Kühnheit und Leidenschaft mit äußerster Skrupellosigkeit verbinden, hätte durchaus den Weg weisen können, Francesco ähnlich wie Sigismondo zu einem überlegenen Opponenten gegen bürgerliche Mittelmäßigkeit zu erheben.

²⁹ Der ‚frühe‘ Sigismondo und auch Carlo kennen keine Liebe. „Weiber“ dienen nur ihren sinnlichen Bedürfnissen (vgl. II, 363 und II, 759).

³⁰ Daß es Heym nicht darum gegangen ist, in Sigismondo einen ‚gemischten‘, realistischen Charakter zu zeichnen, bedarf wohl keiner ausführlichen Begründung. Sigismondos Lust am Bösen und sein später auf die gleiche Person bezogenes Mitleid verlangten dann eine sehr viel genauere psychologische Motivierung, als sie hier gegeben ist.

³¹ S. 247.

Daß Heym diesen Weg nicht oder nicht konsequent beschreitet, sondern das Hauptgewicht auf die fatalistische Deutung legt, ist symptomatisch. Nicht unerheblich dürfte allerdings sein, daß als zweite, wichtigere Vorlage Shelleys Trauerspiel „The Cenci“ gedient hat. Hier sind nämlich genau die Positionen wiederzufinden, die wir schon an mehreren Dramen Heyms nachgewiesen haben. Francesco glaubt, daß Gott ihn zum Bösen verdammt habe, daß er kein Mensch mehr sei, sondern ein „Dämon, der bestimmt ist, zu bestrafen / Die Sünden einer unbekanntenen Welt“. Wie er seine Bosheit fühlt auch Beatrice ihre Rache von dem Willen einer höheren Macht erzwungen. Sie weist die Schuld am Vaternord von sich und macht Gott dafür verantwortlich; denn er habe das furchtbare Verbrechen geduldet, das Francesco an ihr verübte, er auch ihr keine andere Wahl gelassen, als den Vater umzubringen. Wie Arnold, Grifone oder Atalanta, nur weniger radikal formuliert, empört sie sich über das Unrecht, das Gott geschehen ließ.³² Ist mit diesen Anschuldigungen die Abhängigkeit von der Macht und dem Willen Gottes auch nicht in dem Maße als Realität offenbar, wie das in „Grifone“ durch den Auftrag Giampaolos der Fall ist, so ist doch die Möglichkeit menschlicher Freiheit grundsätzlich infrage gestellt. Im Gegensatz zu Stendhals vitalistischer Deutung der Bosheit Francescos macht sich bei Shelley ein eher fatalistischer Standpunkt geltend.

Heym hat die Konzeption Shelleys jedoch nicht einfach übernommen, sondern die Deutung Stendhals mit verarbeitet. Das zeigt vor allem die einzig ausgeführte erste Szene, das Gespräch Francescos mit dem Legaten des Papstes. In Shelleys erster Szene, einem Gespräch mit einem Kardinal, geht es wie bei Heym um die Bußen, die die Kirche über den notorischen Verbrecher fortlaufend verhängen muß. Shelley läßt es dabei bewenden, als Auflagen einige Güter und Geldleistungen anzusetzen und legt den Hauptakzent auf den düsteren Charakter und das gefährdete Seelenheil des Bestraften. Das materielle Gewinnstreben der Kirche ist damit bloßgestellt, ohne daß ihr seelsorgerischer Auftrag geaugnet wäre. Besonders in der Tat, die Francesco gegen Beatrice plant, wird die Ohnmacht der menschlichen und die Notwendigkeit der göttlichen Gerechtigkeit sichtbar. Sein Ziel ist, die Güte und die Reinheit des Mädchens zu zerstören, weshalb er ihr nicht nur Gewalt antun, sondern sie so tief herabwürdigen will, daß sie der blutschänderischen Beziehung freiwillig zustimmt.

In Heyms erster Szene führen Francescos Untaten hingegen nur zu einem Konflikt mit den gesellschaftlichen Moralvorstellungen. Daß der Bau von vierzig Kirchen, von Hospitälern und Klöstern und die Zahlung riesiger Summen nicht ausreichen, den Papst zu besänftigen, ist weniger ein Beleg für die Monstrosität seiner Verbrechen, als einer für die heuchlerische Unverschämtheit der Kirche und ihres moralischen Anspruchs. Francesco erscheint als lebensfroher, unkomplizierter Genießer, dem die Gesellschaft

³² S. 252.

kleinliche Beschränkungen auferlegt, weil sie zu feige ist oder zu schwach, ein ähnlich ausschweifendes Leben zu führen. In der Gegenüberstellung der Kompromißlosigkeit Francescos und seiner heuchlerisch-halbherzigen Umgebung finden wir etwas von dem Stendhalschen Francesco wieder, der sich ja auch aufs unbedenklichste über die moralischen Prinzipien seiner Zeit hinwegsetzt. Daß diese Prinzipien die Möglichkeiten des Menschen unzulässig beschränken und seine Vitalität verkümmern lassen, ist in „Cenci“ sogar wesentlich deutlicher formuliert als in „Grifone“ – wir erinnern uns an die rücksichtslose, amoralische Leidenschaft Zenobias – und wesentlich direkter als in „Atalanta“. Francesco mißt die „faule Zeit“, in die er hineingeboren ist, an der bedenkenlos amoralischen Epoche Alexander Borgias, der als Papst „mit seiner Tochter im Bette lag / Und auf seinen eignen Sohn eifersüchtig war“ (II, 873/77). Nicht ein höheres Gesetz, sondern nur zeitbedingte, zufällige Wertvorstellungen sieht er in den moralischen Normen manifestiert, zumal der Papst seine Verbrechen ausschließlich aus Gewinnsucht und politischer Rücksichten wegen verfolgt.

Heym geht nun allerdings nicht so weit, diese Verbrechen wie Stendhal als Opposition gegen das Moralsystem selbst zu kennzeichnen. Seinem Francesco ist es gleichgültig, ob er durch sein Verhalten die Gesellschaft seiner Zeit brüskiert oder nicht. Wie in „Grifone“ ist es auch hier lediglich die ‚Natur‘, die zu unkonventionellem, amoralischem, bösem Verhalten zwingt und die Forderungen der Gesellschaft als absurd erscheinen läßt. Vollständig determiniert durch das, was die ‚Natur‘ in ihm angelegt hat, bleibt Francesco keine Möglichkeit, sich zwischen Gut und Böse zu entscheiden:

Ich bin nun so, wie ich geschaffen bin,
Gerade wie die Natur. Gut und böse,
Alles durcheinander, ohne Wahl.

(II, 871)

In einem unveröffentlichten Monologstück ist es sogar eine Determinierung ausschließlich zum Bösen hin, die dem Menschen durch die Schöpfung aufgezwungen ist, wobei Heym allerdings, in deutlicher Parallelität zu Grabbes „Gothland“, in dem freiwilligen Entschluß zum Bösen noch eine Art Entscheidungsmöglichkeit sieht:

Ist die Gottheit grausam,
Was sollen wir denn vieles besser sein.
Wir ihre Kinder wachsen keinen Zoll
Aus ihren Schranken. Alles Heuchelei,
Wenn einer gut ist. Sind wir böse geschaffen,
So wollen wir auch böse sein bis zuletzt.

(S. 244)

Es stellt sich natürlich die Frage, inwieweit eine so zynische Berufung auf die böse Schöpfung noch als Determinierung aufgefaßt werden darf. Denkt man an Büchners „Danton“, der hierin nach Grabbe einen gewissen Einfluß ge-

habt haben dürfte³³, so möchte man eher von einer provozierenden Negation sprechen, einer absichtlich destruktiven Auffassung, wie sie auch die Bewertung des Bösen in „Atalanta“ zeigt. Denkt man an Wedekind, so könnte man in der Betonung des Triebhaften den Protest gegen die bürgerliche Sexualmoral sehen, die die Triebe des Menschen heuchlerisch unterdrückt und ihn einem widernatürlichen Zwang unterwirft. Dieser Interpretation widerspricht aber der von Heym für den Gesamtverlauf des Dramas aufgestellte Plan. Nicht Francesco, sondern Beatrice ist demnach die zentrale Gestalt, und sie beweist durch die Ermordung des Vaters, daß seine Taten etwas anderes bedeuten als die Verletzung engstirniger moralischer Normen.

Aufschlußreich ist bereits, wie Heym den Handlungsverlauf gegenüber seinen beiden Vorlagen abwandelt. Ist es dort den historischen Fakten entsprechend die ganze Familie, die nach der Notzüchtigung Beatrices die Ermordung des Vaters beschließt und durch gedungene Mörder ausführen läßt, so muß hier Beatrice allein für die Tat einstehen. Nach der Vergewaltigung – bei Shelley nur dezent angedeutet, bei Heym in ihrer Verwerflichkeit durch „Geschrei“ demonstriert³⁴ – versucht sie vergeblich, die Hilfe ihrer Familie und ihres Verlobten zu erwirken. Von allen im Stich gelassen, muß sie die Tat eigenhändig ausführen und wird obendrein von ihrer Mutter dem Gericht ausgeliefert. Francesco fällt also nicht durch ein kleinliches Familienkomplott, sondern wird allein von seinem vermeintlichen Opfer überwunden. Das weist den Gegensatz zwischen seiner ‚Natürlichkeit‘ und der moralischen Heuchelei der Gesellschaft als zweitrangig aus. Entscheidend ist auch hier wieder die Konfrontation von Gut und Böse. Beatrice ist, soweit aus den wenigen Notizen zu erschließen, ein Inbegriff der Reinheit und Güte. Sie bestürmt den Vater, sich um seiner selbst willen „zu bessern, gut zu werden“, und noch bei der Gerichtsverhandlung ist „durch ihre Engselgüte alles gerührt“.³⁵ Um so schwerer trifft sie sein Verbrechen. Sie fühlt ihre Ehre in einem Maße verletzt, sich in einer Weise gedemütigt, daß ihr Bedürfnis nach Rache alle anderen Empfindungen verdrängt. Im Unterschied zu Arnold, Grifone oder Atalanta ist sie aber nicht zu ohnmächtiger Klage oder Anklage verdammt, sondern besitzt in der Ermordung des Vaters die Möglichkeit einer Vergeltung. Gott selbst, der in allen anderen Fällen die Vernichtung des Guten in grausamer Gleichgültigkeit ansieht, gibt ihr den Gedanken der Rache ein:

Da in meiner Not
Sandte Gott selber eine Botschaft mir.
Ich fühlte es. Ich war mit einem Mal
So kalt. Ich konnte alles hören.

³³ Daß jeder „seiner Natur gemäß“ handle, ist in „Dantons Tod“ an mehreren Stellen ausgesprochen. Heym hat das Drama wahrscheinlich schon 1909 kennengelernt. Vgl. S. 272f.

³⁴ S. 245.

³⁵ S. 245.

Geh hin. Du mußt dich an dem Vater rächen.
Und Rache. Rache.

(S. 246)

Wie Heym die Tat Beatrices beurteilt wissen will, ist wegen der zu schmalen Textgrundlage nicht eindeutig zu beantworten. Es scheint mitunter, als habe Heym die Unbrauchbarkeit ethischer Normen für die Bewertung menschlicher Größe an ihr demonstrieren wollen. Eine Herausforderung gibt es, hätte das Geschehen bedeuten können, der das Gute nicht mit den Mitteln des Guten, sondern nur mit einem Verbrechen, der Ermordung des Herausforderers, begegnen darf. Ist diese Tat böse, so macht sie doch nicht böse; denn Beatrice kann trotz des Mordes ihre „Engelsgüte“ bewahren. In ihrer Tat überhaupt erst beweist sich, könnte man folgern, ihre Größe; denn nur das Gute, das das Böse bekämpft, ist wahrhaft gut. Heyms Frage danach, wie es zu einer so extremen Situation kommt, gibt allerdings dem fatalistischen Standpunkt auch hier das Übergewicht. Es ist das Böse, das von einer höheren Macht – heiße sie nun Gott oder Natur – über die Welt verhängt ist und dem Guten stets überlegen ist. Beatrice ist trotz der Vergeltung und trotz der unvermindert bewahrten „Engelsgüte“ ein Opfer der bösen Tat Francescos; denn ihre Rache bringt sie mit den menschlichen Gesetzen in Konflikt und führt unweigerlich zu ihrem Untergang.³⁶ Da sie ihre Tat im Auftrag Gottes ausführt, könnte man sich sogar das, was sich wie göttliche Gerechtigkeit ausnimmt, zur planvollen Zerstörung des Guten eingesetzt denken. Beatrice wäre also letztlich nichts anderes als „ein armes Weib, das die Natur verriet“³⁷, das Opfer einer undurchschaubaren Täuschung durch die über den Menschen gebietenden Mächte, wie Francesco das Opfer einer unabwendbaren Determinierung ist.

Der Gegensatz von heroischem und fatalistischem Aspekt zeigt noch einmal, wie Heyms Bemühen, um der ‚Wahrheit‘ willen von den ethischen Wertklischees abzurücken, in einem alles nivellierenden Fatalismus endet. Sein Versuch, menschliche Größe in dem Spannungsfeld von Gut und Böse zu bestimmen, bleibt hier wie in den anderen Dichtungen also ohne definitives Ergebnis. Es wird zwar offenbar, daß sich das Gute in der bösen Welt nicht behaupten kann und immer in Gefahr ist, einen völlig unheroischen Untergang zu finden, zu einer überzeugenden Neubestimmung dessen, was Größe ist, stößt Heym jedoch nicht vor. Da er das Böse integriert und rechtfertigt, indem er es in seiner Notwendigkeit und Bedingtheit darstellt, gerät er erst recht in jenen Fatalismus hinein, dem er mit der Abkehr vom traditionellen positiven Helden zu entkommen hoffte. Wie leicht sein Versuch, ethische Maßstäbe zur Beurteilung menschlicher Größe heranzuziehen, in

³⁶ Die Notizen brechen mit „Gerichtsverhandlung“ ab. Aus ihrer Anlage sowohl wie aus der bei Heym sonst üblichen Behandlung historischer Fakten ist jedoch als sicher zu erschließen, daß der Tod Beatrices impliziert ist.

³⁷ S. 245.

fatalistische Maßstablosigkeit übergeht, sei noch einmal an einer Tagebuch-äußerung vom Dezember 1911 verdeutlicht:

Größe ohne Schlechtigkeit nicht denkbar. Ja. Was heißt aber Schlechtigkeit. — Wahrscheinlich giebt es überhaupt keinen allgemeinen Maßstab außer dem ästhetischen. Und auch dieser ist nicht vollständig [. . .] Erst wenn man sagt, alles, was geschieht muß geschehen; Jede Handlung ist absolut notwendig, eine Verantwortung giebt es nicht, und auch die vor dem Forum der Aestetik ist eine Ungerechtigkeit und eine atavistische Voraussetzung, wird man eine gewisse Ruhe der Auffassung erreicht haben — (III, 176)

2. Das ästhetische Modell

Im Frühwerk Heyms steht neben dem Gegensatzpaar von Gut und Böse das von Schönheit und Häßlichkeit, genauer: es steht darüber; denn es bildet eine Voraussetzung dafür, daß Gut und Böse überhaupt in die Welt gekommen sind. Wesentlichen Aufschluß über Heyms Vorstellungen von der Bedeutung des Ästhetischen geben bereits die Tagebuchaufzeichnungen, vor allem in den Jahren 1905 und 1906. Systematisiert man diese Belege, so läßt sich ein in sich durchaus logisches Denkmodell nachweisen. Schönheit und Häßlichkeit sind für Heym natürliche Gegebenheiten. Man erwirbt sie nicht, man verdient sie nicht, sondern die Natur, das Schicksal, die Götter verteilen sie nach Gutdünken. Das ist ungerecht; denn nichts determiniert den Menschen mehr als sein Äußeres. Wen die Götter lieben, dem geben sie eine „strahlende Schönheit“ (III, 36). Schönheit nämlich bedeutet auch Glück, weil, wer schön ist, Liebe findet und Glück nur in erfüllter und erwideter Liebe möglich ist. Geliebt zu sein heißt aber auch, ein guter Mensch zu sein oder zu werden und als solcher Großes zu schaffen.³⁸ Diese Kausalkette ist für Heym von einer solchen Zwangsläufigkeit, daß er sie in bezug auf die Häßlichkeit in umgekehrtem Sinne anwendet. Der Häßliche findet keine Liebe, ist also unglücklich und hat es deshalb viel schwerer, ein guter und großer Mensch zu sein, wenn es ihm nicht überhaupt unmöglich ist. „Ohne Schönheit“, heißt es einmal, „kann es auch keine Güte geben“ (III, 64).

Heym bleibt aber nicht bei der Gleichsetzung von Schönheit und Güte, Häßlichkeit und Bosheit stehen. Das Hauptproblem wird für ihn, daß die Natur in der ihr eigenen Blindheit zuweilen auch dem Häßlichen das Bedürfnis nach Liebe und Schönheit einpflanzt. Im allgemeinen besitzt er dieses Bedürfnis nicht, „als ob die Natur ihre unglücklichen Kinder nicht noch unglücklicher machen wollte“ (III, 40). Wenn er es jedoch besitzt, ist ihm ein furchtbares Leben auferlegt. Von der Sehnsucht nach Schönheit getrieben, selbst aber häßlich zu sein und so dem Schönen ewig fernbleiben zu müssen,

³⁸ Vgl. III, 40, 42, 64 u. a.

ist das Schlimmste, was dem Menschen widerfahren kann. Unweigerlich müßte er in Haß und Verzweiflung zugrunde gehen, wenn ihm nicht – und damit kommen wir zu der entscheidenden Lücke der Kausalkette – aus seinem Schönheitsbedürfnis heraus die Kraft erwachsen könnte, die Determinierung zum Bösen in einem heroischen Kampf abzuweisen. Er kann damit zwar nicht das Glück, aber er kann Größe, Ruhm, Unsterblichkeit gewinnen und auf diese Weise den Verdammungsspruch des Schicksals über seinen Tod hinaus ungültig machen. Das scheint Heym erstmals in seiner Verehrung für Sokrates und Michelangelo offenbar geworden zu sein, die er sich beide „voll des tiefsten Schönheitsgefühls“ und gleichzeitig „abschreckend häßlich“ vorstellt. Er sieht in ihnen jedoch Genies, die „segensbringend“ gewirkt haben, während Alkibiades nur „so schön“ war, doch nirgendwo „sein Gedankenschatz niedergelegt“ ist. „War nicht also“, fragt er, „Sokrates würdiger, schön zu sein?“ (III, 55/56). Damit sind die Wertakzente bereits verschoben. Das Häßliche ist nicht mehr das Böse, sondern das Geniale, Außergewöhnliche, sogar im moralischen Sinne Bessere, Schönheit nicht viel mehr als eine Möglichkeit trivialen Glücks. Wenig später heißt es denn auch: „Immer nur häßliche Menschen machen sich Gedanken, die Schönen brauchen das nicht“ (III, 57). Bis zu der ausdrücklichen Feststellung freilich, daß „Dummheit der unverwundbare Schild der Schönheit“ sei (III, 106), ist es noch ein langer Weg. Er findet im Tagebuch hauptsächlich darin seinen Ausdruck, daß Heym den Gegensatz von Schönheit und Häßlichkeit immer seltener berührt und nach 1906 nur noch vereinzelte Anmerkungen dazu macht. Vor allem bestrebt, menschliche Größe zu bestimmen und zu würdigen, verliert er das Interesse an einer Antithese, die ihm zunehmend von Bedeutung lediglich für das menschliche Glück erscheint.

Daß Heym dem Gegensatz von Schönheit und Häßlichkeit zunächst so außerordentliche Beachtung schenkt, dürfte nicht unwesentlich auf seine eigene Lebenserfahrung zurückzuführen sein. Er selbst glaubt sich häßlich und infolgedessen um Liebe betrogen, er selbst meint schlecht und ohne Größe zu sein, weil er nicht die ersehnte Liebe findet. Er auch ist es, der „keinen größeren Gott“ als die Schönheit kennt und gleichzeitig zu leiden hat an einem „unzulänglichen Leib“. „Warum habe ich einen Sinn, der nach Schönheit dürstet“, fragt er immer wieder erbittert, „und Krampfadern, daß ich mich selbst verabscheue?“³⁹ Daß sich die ersehnten Liebeserfolge allmählich einstellen und ihn seine Häßlichkeit weniger groß oder ihre Folgen weniger gravierend erscheinen lassen, trägt sicher zur Entwertung der ästhetischen Problematik bei. Hinzu kommt aber auch die Erfahrung, daß Liebe, sei sie nun durch Schönheit bedingt oder nicht, durchaus nicht die moralische Besserung und den seelischen Aufschwung mit sich bringen muß, den er sich von ihr erhofft.⁴⁰ „Leiden macht reicher, denn das Glück“ (III, 111), glaubt

³⁹ Vgl. III, 42, 54, 63, 82, 84, 93 u. a.

⁴⁰ Zu welchen Konsequenzen das in „Grifone“ führt, haben wir gesehen. Im

er erfahren zu haben, und so scheint ihm später gerade im Verzicht auf Glück der Weg zur Größe gewiesen zu sein.

Verlassen wir die psychologische Ebene, so ist festzustellen, daß sich der Schönheitskult ebenso wie der Fatalismus anhand literarisch tradiertter Formen artikuliert hat. Der erste Schritt zur Antithese von Schönheit und Häßlichkeit scheint die Verehrung der griechischen Antike gewesen zu sein. Heym sah in ihr nach traditioneller idealistischer Auffassung eine Epoche von nie wieder erreichbarer Schönheit und Vollkommenheit. Dieses Bild ist ihm einmal durch das Gymnasium vermittelt worden, zum anderen durch Hölderlin, den er in den Jahren 1905/06 immer wieder zitiert und auch für seine eigenen dichterischen Versuche zum Vorbild nimmt. Zweifellos haben Hölderlins Huldigungen an das antike Griechenland ebenso intensiv auf Heym gewirkt wie sein Götter- und Schicksalsglaube. Als Anregung für den Schönheitskult ist außerdem Ibsens Dramenpaar „Kaiser und Galiläer“ zu erschließen. Das Werk, das Heym 1905 kennenlernte⁴¹, schildert den Versuch des spätrömischen Kaisers Julian Apostata, den Götterglauben der Antike neu zu beleben. Die Sehnsucht Julians nach dem Geist, der Schönheit und der Harmonie des Griechentums ist hier immer wieder zu hymnischer Ekstase gesteigert, insbesondere in der Form des Helioskultes, der sich ja auch bei Heym in den frühen Jahren unentwegt dokumentiert.⁴²

Antike Vorstellungen spielen auch in die Gleichsetzung von körperlicher und seelischer Schönheit hinein, d. h. sie haben diese Gleichsetzung im Bildungsideal der Kalokagathie vorweggenommen. Heym hat dieses Ideal anscheinend durch Hans Bethges „Hölderlin“ apperzipiert.⁴³ Der Dichter ist dort geschildert als „das Ideal eines griechischen Menschen: sittliche Lauterkeit, Güte, Wahrheit und eine körperliche Schönheit“, die der Apolls gleichgekommen sei, was Heym – tief beeindruckt – auch mehrfach zitiert.⁴⁴ Nun bedeutet Kalokagathie nur einen erstrebenswerten Idealzustand, nicht, daß die Schönheit der Seele von der Schönheit des Körpers abhängig sei, und auch nur ausnahmsweise, daß sich seelische Schönheit auf dem Antlitz des Menschen spiegeln könne, was bei Heym einmal anklingt⁴⁵; in der Kunst jedoch hat es auch damals schon eine Gleichsetzung von Schönheit und Güte,

4. Kapitel werden wir auf die sich wandelnde Bewertung der Liebe noch einmal zurückkommen.

⁴¹ Vgl. S. 226.

⁴² III, 46, 54, 63, 74 u. a.

⁴³ Bethge, Hans: Hölderlin. Berlin/Leipzig 1904. (Die Dichtung. Eine Sammlung von Monographien. Hrsg. von P. Remer. Bd. 6). Heym erwähnt das Werk im Tagebuch erstmals im Juli 1905 (III, 33).

⁴⁴ Bethge, a.a.O. S. 22, 36, 47. Bei Heym zitiert in III, 36, 48. Weitere Zitate aus Bethge: III, 72 (anklingend schon in III, 29) und wahrscheinlich auch die Hölderlinverse III, 39 und 47.

⁴⁵ Im Dezember 1905 schreibt Heym, Schönheit sei für ihn „so gefaßt, daß man darunter jene Seelenschönheit verstehen soll, die sich auf dem Antlitz ausprägt“ (III, 42), hat diesen Passus dann aber bezeichnenderweise gestrichen.

Häßlichkeit und Schlechtigkeit gegeben. Die „Ilias“ liefert mit ihren edlen und schönen Helden und dem häßlichen, moralisch verworfenen Thersites eines der frühesten Beispiele für diesen Parallelismus. Später läßt er sich allenthalben nachweisen, in dem ethisch-ästhetischen Gegensatz von Engel und Teufel oder als charakteristisches Märchenmotiv, in der höfischen Literatur des Mittelalters, wo der unhöfische Mensch häßlich und ‚hübsch‘ noch ein Synonym für ‚höfisch‘ ist, im Rokoko und – klischeehaft erstarrt – oft in der Trivialliteratur.

Aber nicht nur die Gleichsetzung, auch die kausale Verbindung von Häßlichkeit und Schlechtigkeit, die Ableitung des Bösen aus dem Häßlichen hat eine literarische Tradition, die sehr wohl unmittelbar auf Heym gewirkt haben könnte. Shakespeares Richard III. beispielsweise ist ein Urbild der Häßlichkeit und deshalb „entblößt von Liebes-Majestät“, wie es in seinem Eingangsmonolog heißt.⁴⁶ Da er sich nicht mit Liebeslust die Zeit vertreiben kann und auch sonst keine Beschäftigung weiß, glaubt er ein Bösewicht werden zu müssen. Das ist eine veräußerlichte Form der gleichen Kausalkette, die Heym zwischen Häßlichkeit und Bosheit herstellt. Denken ließe sich auch an einen Einfluß durch Schillers „Räuber“, die Heym zweifellos gekannt hat.⁴⁷ Hier hat die ungerechte Natur Franz Moor „diese Bürde von Häßlichkeit“ aufgeladen, während Karl schön und edel ist und überall Liebe findet. Um die Nachteile auszugleichen, die ihm infolge seiner Häßlichkeit drohen, sieht Franz keine andere Möglichkeit als Gewalt und List, den Weg des Bösen also.⁴⁸

Auch Heyms letzte und markanteste Ausformung des ästhetischen Gegensatzes, die Sehnsucht des Häßlichen nach der Schönheit, ist gewiß von literarischen Einflüssen mitbestimmt. Abgesehen davon, daß er selbst mit Sokrates und Michelangelo zwei historische Beispiele zitiert, an denen sich ihm diese Sehnsucht zeigte⁴⁹, haben wir es hierbei mit einem Motiv der zeitgenössischen Literatur zu tun. In ähnlicher Pointierung wie bei Heym finden wir es vorher bei Thomas Mann und Wedekind, ohne daß allerdings daraus ein Einfluß exakt abzuleiten wäre. Thomas Mann, der schon in der frühen Erzählung „Der kleine Herr Friedemann“ die Sehnsucht eines Krüppels nach einer schönen Frau behandelt, porträtiert in seiner dramatischen Dichtung „Fiorenza“ die Hauptgestalt Lorenzo de Medici als einen häßlichen, verwachsenen, von düsteren Trieben beherrschten Menschen, dem es aus Sehnsucht

⁴⁶ Shakespeare, William: König Richard III. (W. S. Dramatische Werke. Hrsg. von Alois Brandl. Bd. 3. Leipzig ²1921. S. 125–278. Zitat S. 133).

⁴⁷ In „Die Revolution“ ist auf Schillers Drama und seine Hauptgestalten angepielt (II, 696). Da das Fragment aus dem Jahr 1908 stammt, ist für die zwei Jahre früher liegenden Tagebuchnotizen Heyms ein Einfluß Schillers nicht mit Sicherheit vorauszusetzen.

⁴⁸ Schiller, Friedrich: Die Räuber. Ein Schauspiel. (F. S. Sämtliche Werke. Hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert. Bd. 1. München 1958. S. 491–618. Zitat S. 500).

⁴⁹ Für das Beispiel Michelangelos hat wahrscheinlich die Novelle Mereschkowskis als Anhaltspunkt gedient. Vgl. S. 237.

nach Schönheit gelungen ist, ein großer und edler Renaissancenfürst, der „Herr der Schönheit“ zu werden.⁵⁰ In Wedekinds Drama „Hidalla“⁵¹ wird das gleiche Problem zu einem negativen Schluß geführt. Der abstoßend häßliche Krüppel Karl Hetmann will sein Ideal menschlicher Schönheit durch einen „Verein zur Züchtung von Rassemenschen“ verbreiten, um auf diese Weise sein eigenes Leben mit Schönheit zu erfüllen. Von den meisten belächelt und verachtet, muß er sich, um seinen Idealen treu bleiben zu können, das Leben nehmen.

Heym hat den Gegensatz von Häßlichkeit und Schönheit in zwei Dramen zum zentralen Thema gemacht. Im „Feldzug nach Sizilien“ ist es noch überwiegend als ethisch-ästhetischer Parallelismus behandelt. Der schöne und edle Alkibiades wird von dem bösen Krüppel Gylippos vernichtet, weil dieser die Spannung zwischen seiner Häßlichkeit und seinem Bedürfnis nach Schönheit nicht erträgt. In „Iugurtha“ dann ist der Häßliche eher umgekehrt der Ausnahmemensch, der aus seiner Häßlichkeit den Impuls zur Größe empfängt und einen – allerdings vergeblichen – Aufstand gegen die traditionelle Ordnung unternimmt. Daß hier der Motivbereich der Revolutionsdichtungen stärker akzentuiert ist, läßt auf das bereits geringer werdende Interesse an dem ästhetischen Problem schließen. Heym hat zwar das Alkibiades-Drama über „Iugurtha“ hinausgeführt und 1908 abgeschlossen, ansonsten aber dieses Problem nur noch einmal in der „Hochzeit des Bartolomeo Ruggieri“ anklingen lassen, von wo es rudimentär in „Atalanta“ eingegangen ist. Daß er der ästhetischen Konstellation nach 1908 so gut wie keine Bedeutung mehr beimißt, ist an „Grifone“ zu erkennen: Carlo ist in Heyms Quelle als häßlich und verwachsen, Grifone als besonders schön ausgewiesen – Heym jedoch kümmert sich um diesen Gegensatz mit keinem Wort.

a. Der Feldzug nach Sizilien (192-199)

Der „Feldzug nach Sizilien“ ist das einzige größere dramatische Werk, das einzige größere Werk überhaupt, das Heym abgeschlossen hat. Er hielt es für ausgereift genug, es 1911 einem angesehenen Verlag zum Druck anzubieten, hatte aber – trotz ersten Ruhmes als Dichter des „Ewigen Tages“ – keinen Erfolg. Das ist verständlich, wirkt das Drama doch nicht weniger bruchstückhaft und unvollendet als die Fragmente. Die ersten beiden Akte (mehr als zwei Drittel des Werkes) behandeln den Feldzug der Athener nach Sizilien von 415 bis 413 v. Chr. und sein vollständiges Scheitern, die beiden anderen die Flucht Alkibiades' über Sparta nach Persien und seinen Tod. Der

⁵⁰ Mann, Thomas: Florenza. Berlin 1906. S. 162. (Erstabdruk 1905 in der „Neuen Rundschau“). Schon in „Tristan“ hat Th. M. den Gegensatz von Häßlichkeit und Schönheit in ein Spannungsverhältnis zwischen Künstler und Leben umgeformt.

⁵¹ Wedekind, Frank: Hidalla oder Sein und Haben. Schauspiel. München 1904.

erste Teil, in enger Anlehnung an Thukydides' „Geschichte des Peloponnesischen Krieges“ geschrieben, zeigt das welthistorische Ereignis des Untergangs der Macht Athens, der zweite das persönliche Schicksal ihres Repräsentanten. Beides miteinander in Verbindung zu bringen, den Untergang Athens als eine Folge der Vertreibung des Feldherrn Alkibiades zu erklären, hat Heym unternommen. Während wir es bei den bisher interpretierten Dramen mit mehr oder weniger privaten historischen Vorgängen zu tun hatten, liegt uns hier also ein Werk vor, in dem Heym sein Lebens- und Weltverständnis an einem Ereignis der ‚großen‘ Geschichte demonstriert.

Alkibiades ist vor allem durch das Streben nach Ruhm und Größe charakterisiert. Schon in der ersten Szene, der Auseinandersetzung mit dem alten und übertrieben vorsichtigen Nikias, erscheint er als grenzenlos ehrgeiziger und ruhmbegieriger Jüngling. Die Positionen der Kontrahenten sind ebenso wie Anlage und Verlauf der Szene durch Thukydides vorgegeben. Heym entfernt sich allerdings insofern von seiner Quelle, als er die politischen Argumente, die von Alkibiades für und von Nikias gegen das sizilianische Unternehmen vorgebracht werden, zugunsten des charakterlichen Gegensatzes vernachlässigt. Das führt dazu, daß die bei Thukydides als Vorwurf verstandenen und von beiden zurückgewiesenen Charakteristika, nämlich Feigheit auf der einen und Ehrgeiz auf der anderen Seite, der positiven Selbstporträtierung vor versammeltem Volk dienen. Das Unrealistische dieser Situation hat Heym selbst empfunden und an einigen Stellen zu komischen Effekten ausgenutzt.⁵² Damit ist aber, wie die Handlung zeigt, keine Ironisierung der Standpunkte intendiert. Alkibiades bleibt der in seiner Begeisterung für Ruhm, Größe und Schönheit verehrungswürdige Held, Nikias der schwache und bängliche Greis, der den Feinden Athens in die Hände arbeitet.

In seiner Bedeutung genauer beschrieben wird Alkibiades' Sehnsucht nach Ruhm in dem Gespräch mit Sokrates. Die großen Taten, die er in Sizilien und anderswo vollbringen will, sollen ihm Unsterblichkeit sichern, sollen ihn zu einem Gott machen, dem die Menschheit noch nach Jahrtausenden huldigen kann. Wie in dem späteren „Versuch einer neuen Religion“ ist hier bereits die Verehrung menschlicher Größe als eine Möglichkeit angeboten, die herkömmlichen, substanzlosen Gottes- und Göttervorstellungen abzulösen:

Ganz Italien,
Sizilien und Karchedon sollen hallen
Von meinem Namen auf Jahrtausende,
Und wenn Apollons goldner Wagen sinkt
Im Purpurmeer, will ich die Völker lehren,

⁵² Als Alkibiades sich vor der Volksversammlung dazu hinreißen läßt, seinen Wunsch nach dem Flottenkommando mit seinem Bedürfnis nach Ruhm zu begründen, behandelt er das wie einen lapsus linguae und berichtigt, die Hauptsache sei natürlich die Freiheit Athens (II, 205). Nikias geht so weit, die Beschwernisse seines Alters und seiner Krankheit als Garantie dafür anzubieten, daß er den Feldzug erfolgreich führen könne (II, 209).

Daß sie in frommem Staunen betend rufen,
Solang der goldne Wagen noch befährt
Die Himmelsbahn: „Heil, Alkibiades,
Du größter Gott, bleib uns gewogen.“
Ich will den wesenlosen Phoibos stürzen
Und selber Gott sein. Gott und ewger Ruhm.
(II, 214f.)

Daß der Heroenkult eine Auflehnung gegen den Fatalismus ist, indem er an die Stelle der „wesenlosen“ Gottheiten Vorbilder setzt, die den Menschen in seinem ewigen Kampf gegen das Schicksal zu beflügeln vermögen, ist hier freilich kaum angedeutet. Am Schluß heißt es lediglich, es „wär ziellos diese Welt geschaffen“, wenn der Mensch „mit diesem Leben sterben soll / Und ausgelöscht sein, wie man eine Flamme / In hohler Hand erstickt“ (II, 324). Erst später entwickelt Heym aus der fatalistischen Annahme einer solchen Ziellosigkeit den Gedanken, daß das Leben des Menschen nur dann sinnvoll ist, wenn er sich der vom Schicksal bestimmten Vergänglichkeit entzieht und ‚unsterblich‘ wird.

Was den Dialog zwischen Sokrates und Alkibiades unmittelbar anbetrifft, so haben wir es mit einem interessanten, wenn auch bei Heym deplacierten literarischen Motiv zu tun. Im allgemeinen dient die Gegenüberstellung des weisen Philosophen und des schönen Jünglings dazu, ethische und ästhetische Normen miteinander zu konfrontieren.⁵³ Heym hat zwar, angeregt von Platos Dialogen und Hölderlins Ode „Sokrates und Alcibiades“, dem Gegensatz von vornherein einen versöhnlichen Akzent gegeben, indem Sokrates dem Schüler seiner Schönheit wegen nicht zürnen kann (II, 215), hat aber andererseits zwischen der ethischen Orientierung Sokrates' und dem Ruhmbedürfnis Alkibiades' eine klare Grenze zu ziehen versucht. Sokrates besteht darauf, daß das Gute den höchsten Wert darstelle, während Alkibiades den ersten Rang dem Ruhm zuweist, sei er auch durch Unrecht und Gewalt erworben. Diese Antithese wird jedoch, kaum formuliert, wieder abgeschwächt. Auf die Vorwürfe seines Lehrers hin ist Alkibiades bereit, sein Ziel immer zunächst mit den Mitteln des Guten anzustreben, wobei er zugleich unterstellt, daß der Ruhm selbst „gut und heilsam für die Seele“ sei (II, 215).

Für die Handlung ist dieser erheblich früher entstandene und dem Drama eingefügte Dialog ohne Bedeutung. Seine traditionell bestimmte Antithese wird von dem zentralen Thema vollkommen verdrängt, ja nachgerade aufgehoben. Alkibiades legt sich bei keiner seiner Taten die Frage nach ihrer ethischen Bewertung vor, noch handelt er nach ethischen Maßstäben, wird aber im Sinne des ethisch-ästhetischen Parallelismus zunehmend mit dem Guten identifiziert. Am Anfang haftet ihm noch ein Zug jener moralischen

⁵³ Abma, Erik: Sokrates in der deutschen Literatur. Nymwegen 1949. (Deutsche Quellen und Studien. Bd. 19). Der traditionelle Gegensatz zwischen dem ‚guten‘ Sokrates und dem nur schönen Alkibiades klingt auch in der bereits zitierten Tagebuchstelle (III, 55) an.

Unbedenklichkeit an, die zu seinem historischen wie literarischen Porträt gehört. Um mit Hilfe des sizilianischen Unternehmens Ruhm erringen zu können, besticht er die Egestäer Gesandtschaft, der Volksversammlung den Erwerb großer Reichtümer in Aussicht zu stellen. Skrupellos will er die Vaterstadt dem Untergang preisgeben, falls man sich seinen Kriegsplänen widersetzen sollte. Gylippos nennt ihn denn auch einen „ehrvergeßnen Verräter“ und „äußerst schlecht“ (II, 223). Von dieser Beurteilung werden jedoch schon im zweiten Akt Abstriche gemacht, insofern der Verrat, die Desertion in das Lager Spartas, durch Gylippos' Intrige und die Dummheit des athenischen Volkes herbeigeführt, ja erzwungen wird. Daß Alkibiades die Vaterstadt wie einen Gegner bekämpft, geschieht infolgedessen aus keineswegs unedlen Motiven. Es ist die berechtigte Rache dafür, daß es Athen gewagt hat, den „Übermut“ seiner Jugend „mit Tod und Bann zu verdammen“, daß ihm „Dummheit, runzelnd ihre blöde Stirn“, den Weg zur Größe verstellt hat (II, 295). In diesem Kampf zeigt sich zugleich sein jugendlicher Vitalismus, eine „angeborene Lust des Bluts“, alle die vor den Kopf zu stoßen und zu demütigen,

Die kleinlich sind, behutsam und vorsorglich,
Die ihre Lebensbahn am Faden gehn
Und keinen Schritt vom breiten Wege tun.
(II, 296)

Das gilt insbesondere für das Volk von Athen; denn es hat ihm von jeher die Außerordentlichkeit seines Verhaltens verübelt. Die vitalistische Haltung, die schon bei den Schriftstellern der Antike und oft in der Alkibiades-Literatur einen gewissen Eigenwert besitzt, wird hier allerdings einer ethischen Intention untergeordnet. Daß Alkibiades die Kleinlichkeit und Dummheit Athens bekämpft, geschieht nämlich aus Vaterlandsliebe, nicht etwa aus egoistischer Ruhmsucht oder einer sich selbst genügenden Freude am Ungeöhnlichen. Von den Beschwerden des Exils geläutert, ist es ihm plötzlich darum zu tun, Athen vor dem Untergang zu retten. In zunächst noch erzieherischer Strenge will er ihm ein Herrscher werden, „der eine Geißel in den Händen schwingt“ (II, 297), empfindet aber bald nur noch Liebe und Verehrung. Es besteht zwar nach wie vor kein Zweifel, daß „bitter Unvernunft“ auf seiten Athens ihn aus der Bahn seines Ruhmes gerissen hat, doch ist ihm am Ende das Wohlergehen der Stadt wichtiger als sein eigenes (II, 325).

Diese Wandlung und Identifizierung mit Athen – wie unzureichend auch motiviert – findet ihre Bestätigung in der Beurteilung des Helden durch Gylippos. Der mit seinem Volk zerstrittene, in seinem Verhalten stets als Ausnahme gekennzeichnete Alkibiades ist für ihn *der* Repräsentant und Bewahrer der griechischen Welt. Mit seinem Tod ist Zeus selbst „arm geworden“ und Griechenland die „Beute der Barbaren“ (II, 333). Dabei ist natürlich von Gylippos ein anderes Griechenland gemeint, als es die Handlung selbst zeigt. Nicht Dummheit und Ungerechtigkeit, Habgier und Haß finden

ihr Ende, sondern „Schönheit, Anmut und Fröhlichkeit“ (II, 333), „das Gute und Große“ schlechthin (II, 310). Daß dieser Gegensatz nicht dazu dienen soll, Gylippos' Idealbild ironisch infrage zu stellen, ist offensichtlich. Er resultiert vielmehr aus dem Bemühen Heyms, die Größe des Helden auf zwei verschiedenen Ebenen zu demonstrieren. Um Alkibiades nicht als Verräter, sondern als schuldlos Vertriebenen erscheinen zu lassen, um überhaupt seine Außerordentlichkeit zur Geltung zu bringen, ist das Volk von Athen als kleinlich, dumm und habgierig charakterisiert. Da Alkibiades' Untergang jedoch welthistorische Dimensionen erhalten, als eine Katastrophe für die Menschheit erscheinen soll, müssen für das mit ihm untergehende Athen Werte eingebracht werden, die sonst über seinen Tod hinaus und für Jahrhunderte hätten Bestand haben können.

Gylippos, der häßliche Gegner des Helden, der Zerstörer der Schönheit der antiken Welt, hat kaum mehr als den Namen gemein mit dem spartanischen Feldherrn, der die Athener in Sizilien überwand. Heym hat diese Gestalt überhaupt von historisch-realistischen Bindungen weitgehend freigehalten und Alkibiades als autonome Größe gegenübergestellt. Zwar ist Gylippos der Exponent der Macht Spartas, aber diese Macht ist ein ebenso anonymes wie unerschöpfliches Kräftepotential, über das er nach Belieben verfügen kann. Der peloponnesische Krieg ist sein Krieg, er wird nicht aus machtpolitischen, sondern aus persönlichen Gründen geführt und dient nur einem Ziel: der Vernichtung des Gegners um seiner selbst willen. Es ist der Krieg eines Häßlichen gegen die Schönheit:

Jawohl, hier wohnt der Haß auf diese Stadt,
Der diesem schalen Leben Inhalt gibt,
Ich haß Athen, weil ich so häßlich bin,
Weil ungerecht das Schicksal euch allein,
Der Stadt und allen wohl, die sie bewohnen,
Verschwendrisch Schönheit gab mit vollen Händen.
Weil's mir den Leib zuwarf, den ich verachte,
Und noch zum Hohn in diesen Leib einzwängte
Dann einen Geist, der sich nach Schönheit sehnt,
Des Sehnsucht einsam brennend sich verzehrt,
Ein Feuer ohne Nahrung, nie erfüllt.

(II, 220)

Speziell gegen Alkibiades richtet sich Gylippos' Haß, weil dieser ihn verspottete, als er – seine Häßlichkeit vergessend – ehrfürchtig die Schönheit des Parthenon bewunderte. Welche Konsequenzen dieser Spott nicht nur für Alkibiades und für Athen, sondern für den Gang der Weltgeschichte überhaupt haben werde, spricht Gylippos am Ende des ersten Aktes mit programmatischer Deutlichkeit aus:

Athen, wie schön du bist. Du scheinst berufen,
Die ganze Welt mit einem Meer zu füllen
Von Glück und Schönheit. Bei dir ruht der Schlüssel

Zu ihrem Heiligtum. Kämost du zur Herrschaft,
Gebötest du in Hellas, wiederkehrte
Die goldne Zeit. [. . .]
Athen, leb wohl, du wirst nun untergehn,
Und mit dir stirbt die Schönheit ewig aus.
So hängt die ganze Zukunft dieses Sterns
Bis in die fernsten Zeiten daran nur,
Daß ich als Mißgestalt geboren bin.

(II, 240f.)

Die Mittel, derer sich Gylippos in seinem Kampf bedient, sind die wiederholt charakterisierten Mittel des Bösen. Wie Hadrian, Carlo oder Sigismondo kommt er nur mit Verrat, Täuschung und Erpressung zum Ziel. Durch eine Intrige veranlaßt er die Athener, Alkibiades aus Sizilien abuberufen und Sparta somit zum Sieg zu verhelfen. Den Vertriebenen erhebt er zum spartanischen Feldherrn, damit seine Rache das verhaßte Athen zerstöre. Den persischen Satrapen, zu dem sich Alkibiades geflüchtet hat, macht er sich durch Erpressung zum Gehilfen. Schließlich ersticht er den durch vergifteten Wein geschwächten und berauschten Helden. Eine lange Reihe der heimtückischsten Handlungen ist notwendig, um Alkibiades zu Fall zu bringen, eine Potenzierung des Bösen, die erkennen läßt, daß es auch hier nicht um eine ‚normale‘ Gegnerschaft, sondern darum geht, den Helden in Qualen und Demütigungen auch innerlich zu zerstören.

Daß dieser Prozeß vom Schicksal gesteuert ist, wird natürlich noch nicht mit der gleichen Deutlichkeit demonstriert wie später in „Grifone“. Dennoch gibt es Anhaltspunkte genug dafür, daß Heym in der Gestalt des Gylippos nicht nur einen psychologischen Mechanismus, die Hinwendung des Häßlichen zum Bösen, sondern auch die Schicksalsproblematik zum Ausdruck bringen wollte. Schon die Gylippos vom Schicksal auferlegte unstillbare Sehnsucht nach Schönheit, die ihn erst zum Kampf gegen Alkibiades und Athen veranlaßt, weist in diese Richtung. Er selbst nennt sich als Geschöpf die „größte Dummheit“ der „Weltgeschichte“ (II, 241), und die Macht, mit der er „diese Welt um sich gekehrt“, wie sonst „ein anderer seinen Mantel kehrt“ (II, 333), hat in ihrer absoluten Größe etwas Überirdisches. Auf seine schicksalhafte Mission ist aber auch in seinen Äußerungen selbst angespielt. Als die Athener – vom Tod des Feldherrn Lamachos bestürzt – das sizilianische Unternehmen in Gefahr sehen und dem Schicksal den Kampf ansagen („Schicksal, du sollst uns kampflös nicht bezwingen.“ – II, 238), erwidert Gylippos:

Der Zufall reicht mir selber seine Hand
Zum Untergang Athens. Lamachos' Tod
Wagt ich zu hoffen nicht. Doch was dich Schicksal dünkte,
Bin *ich*, Athen, *ich* bin Athens Verhängnis.
Daß hier kein Spiegel ist! Ich sah es gern,
Wie mir des Schicksals dunkler Mantel steht.

(II, 239)

Ohne daß die realitätsgebundene Motivierung seines Handelns durchbrochen wäre, ist damit der Einfluß des Schicksals auf das Geschehen angedeutet. Gylippos scheint das, was er hier noch als den ihm zu Hilfe kommenden „Zufall“ bezeichnet, später selbst als Ausdruck eines höheren Willens zu begreifen. Im Gespräch mit einem Begleiter Alkibiades' nimmt er zum Schein dessen Partei und faßt seine Meinung über die Zukunft Athens in die ironischen Worte: „Haben uns die Götter soweit geholfen, so werden sie uns jetzt nicht verlassen. Ich weiß es, sie müssen Athen beistehen, wenn anders sie je das Gute und Große schützten“ (II, 310). Daß dies gerade nicht geschieht, sondern Alkibiades und Athen von Gylippos vernichtet werden, beweist, wenn nicht die Bosheit, so doch die Gleichgültigkeit des Schicksals, mag auch Heym zum Ende hin die psychologische Motivation für die Taten Gylippos' wieder stärker betonen. Hier ist nämlich nicht nur die Rache für Alkibiades' Spott noch einmal als das entscheidende Motiv genannt, Gylippos erhält überdies in seiner Haßliebe zur Schönheit einen tragischen Zug. Als die Stunde der Rache herankommt, muß er feststellen, daß er „solchen Hunger nicht“ nach dem Leben des Gegners hat:

Das ist dein Antlitz, schale Gegenwart?
So laß ich ihn? Ich geb dem Leben ihn
Erneut zurück? Er kehrt nach Griechenland
Und er erwirbt sich allen Ruhm aufs neu,
Ja, größren noch? Ich aber muß im Dunkel
Hinkriechend leben? Nein, das wär zuviel.
Ich will ihn töten, denn umsonst nicht will ich
Mein Leben dieser Tat geopfert haben.

(II, 331)

Die Tat hinterläßt in ihm Trauer und Leere. Den Kopf des Toten in seinem Schoß, gedenkt er der Vergänglichkeit der menschlichen Schönheit und des Untergangs der griechischen Welt und schließt mit den Worten:

Mir bleibt nichts mehr zu tun auf dieser Welt.
Ich will dich zu mir betten, schöner Leichnam,
Und meinen Arm um deine Schönheit werfen.
Kämst du nun, Tod. Denn meine Häßlichkeit
Ist satt geworden und zum Tod bereit,
Und will nichts fürder als Vergessenheit.

(II, 334)

Trotz dieses Schlusses ist „Der Feldzug nach Sizilien“ die Tragödie des Alkibiades, nicht die des Gylippos. Nur für Alkibiades stellt sich das Problem, angesichts schwerer Enttäuschungen und Demütigungen den Glauben an sich selbst nicht verlieren zu dürfen. Dies ist freilich auch erst zum Ende hin als ein Kampf gegen das Schicksal charakterisiert. Im vierten Akt, am Hof des persischen Satrapen, beklagt er erstmals den Zwiespalt zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit seines Lebens:

Wär ich so edel nicht, fürwahr ich trüge
Auch dieses Leben leichten Mutes. Doch
Es ist ein Fluch, von großen Ahnen sein
Und selber groß zu fühlen. [...]

Mir nahm man alles, da man mir zerriß
Den Lorbeerkranz und seine Blätter streute
Den Winden hin, dem leichten Staub ein Spiel.
O Herbst, Herbst, der du diesen Sommer
So graunvoll schlugst, daß seiner Pracht nur blieb
Des Bettlers Stammeln und ein niedrig Herz.

(II, 311)

Er wirft sich vor, „dem Schicksal zu entkriechen / In dieses niedrigen Barba-
ren Schutz“, und ist verzweifelt über die „Unwürdigkeit“ seiner Existenz
(II, 313f.). Daß er schließlich an seinen Idealen festhält, ja sogar geläutert
aus dem Kampf mit dem Schicksal hervorgeht, indem er sein Leben in den
Dienst Athens stellen will, haben wir ausgeführt. Damit hat Heym ein
Beispiel von Bewährung und Heldentum gegeben, wie es sich in keinem
seiner Werke sonst findet. Es ist allerdings so weitgehend der Tradition des
klassischen Dramas verpflichtet, daß wir es noch kaum als ein Beispiel jenes
Heroismus ansehen können, der in den bisher behandelten Werken vor-
liegt.⁵⁴

Der „Feldzug nach Sizilien“ erweist sich insgesamt als das deutlichste
Dokument der idealistischen Frühphase. Weder ist die Entscheidungsfreiheit
des Menschen kategorisch infrage gestellt, noch greifen die über dem Men-
schen stehenden Mächte direkt und in böser Absicht in das Geschehen ein.
Daß dies so ist, dürfte nicht unwesentlich mit dem historischen Gehalt dieses
Dramas zu tun haben. Anders als in dem Frühwerk „Arnold von Brescia“
geht es hier um den Ablauf der ‚Weltgeschichte‘. Den aber hat Heym – trotz
des fatalistischen Lebensgefühls – bis 1909 noch mit einem gewissen
Optimismus beurteilt. Ist in „Arnold von Brescia“ bereits eine von der All-
macht des bösen Schicksals gesteuerte Zerstörung der historischen Einzel-
person sichtbar, so erscheinen die negativen Tendenzen der Menschheits-
entwicklung währenddessen noch als eine Folge von „Dummheit“, der
beklagenswerten Dummheit einer Weltgeschichte, die sich ihrer Selbstvoll-
endung in einem ‚goldenen Zeitalter‘ begeben hat.

b. Iugurtha (200-203)

An dem Iugurtha-Drama, das Heym Anfang 1908 „ganz ohne innere Nöti-
gung“ (III, 101) zu schreiben begann, dennoch aber verhältnismäßig umfang-

⁵⁴ Der verhältnismäßig konventionelle Typ des Helden ist wahrscheinlich die
Ursache dafür, daß Heym dem Gegenspieler Gylippos größere Aufmerksamkeit
gewidmet hat. Der tragische Zug, den er in der letzten Szene gewinnt, rückt

reich ausführte, läßt sich erkennen, wie die ästhetische Problematik an einen für andere Gehalte prädisponierten Stoff herangetragen worden ist. Ohne daß Heyms Quellen exakt bestimmt werden konnten, sind der stoffgebundene und der zusätzlich eingebrachte Problembereich deutlich voneinander zu unterscheiden. Die vorliegenden Szenen des ersten und zweiten Aktes und der Plan für den Gesamtverlauf des Dramas folgen in groben Zügen den Ereignissen des Krieges, den der numidische Fürst Jugurtha am Ende des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts gegen die römische Weltmacht führte. Schon in Sallusts „Bellum Iugurthinum“, der bedeutendsten, auch Heym bekannten Quelle für diesen Krieg, ist die Beurteilung Jugurthas ambivalent. Einerseits sind sein Mut, seine Entschlossenheit und sein Unabhängigkeitsstreben bewundert, andererseits sein skrupelloser Machthunger und seine verbrecherische Politik verurteilt. Was bei Sallust noch überwiegend dazu dient, den moralischen Verfall der römischen Nobilität bloßzulegen, hat die historische Dichtung des 19. Jahrhunderts, in deren Umkreis wir Heyms primäre Quelle vermuten müssen, zumeist zu einem Beispiel tragischen Heldentums gesteigert. Jugurtha ist hier der kühne und stolze Freiheitsheld, der der verderbten Großmacht Rom den Kampf ansagt, sich jedoch um seines Zieles willen schwerer Verbrechen schuldig macht und scheitert.

Diese Problematik ist bei Heym durch die ganze Handlung hindurch zu verfolgen. Der aus Spanien zurückkehrende Jugurtha ist als ruhm- und tatengieriger Jüngling dargestellt, der der Welt zeigen will, „daß sie noch nicht sich darf in Frieden wiegen“ (II, 566). Es verlangt ihn danach, „Roms Nüchternheit von dieser Welt zu treiben / Und ganz zu tun das Werk“, an dem Hannibal gescheitert ist (II, 573). Daß Rom als Inbegriff der Sauriertheit und Trägheit verstanden ist, der „einstgen Stärke“ beraubt, weil aus „rauhem Krieger sanfter Kaufmann“ wurde (II, 573), erinnert an die Kritik, die Heym später an der Stagnation des wilhelminischen Deutschland übte. Es handelt sich jedoch nicht um eine historisch verkleidete Vorwegnahme dieser Kritik, sondern umgekehrt um ein Beispiel dafür, daß ihm die Geschichte Modelle und Stichworte für das Zeitbild geliefert hat. Schon bei Sallust ist der Gegensatz zwischen dem Vitalismus Jugurthas und der Schaffheit Roms tendenziös übertrieben und deshalb in dieser Form auch in der historischen Dichtung häufig anzutreffen. Wie dort ist bei Heym mit dem Gedanken des Freiheitskampfes ein ‚höheres‘ ethisches Motiv hinzugefügt. Jugurtha versteht sich als Überwinder der weltweiten römischen Unterdrückung:

Wo Hellas' Kinder tiefgebeugten Haupts
 In Trümmern wandeln, hallt vom Äther her:
 Vergeßt der Trauer, denn die Freiheit naht.
 Die hohe Asia eilt der Sonne Bahn

ihn in die Nähe der übrigen Helden Heyms, die sich ja auch einem mehr oder weniger starken Zwang zum Bösen widersetzen müssen.

Entlang mit Leuchten: Perser, fahret auf.
Geist Kyros', hör's, daß an des Westens Pforten
Erstand ein Retter. Hör es Weltenkreis,
Der du der Freiheit harrst.

(II, 591)

Um zu demonstrieren, daß Jugurtha seinem Vorsatz nicht gerecht wird, hat Heym ihm in Demosthenes einen wahren Freiheitshelden gegenübergestellt.⁵⁵ Dem aus Korinth vertriebenen Griechen erscheint Jugurtha zunächst als der „letzte Hort der Freiheit“ (II, 572). Schon bei der gemeinsam geplanten und ausgeführten Ermordung Hiempsals jedoch kommen ihm Zweifel, „ob das Geschehne nicht vom Übel war / Der Welt Freiheit“ (II, 593). Die immer brutaleren Verbrechen Jugurthas lassen ihn erkennen, daß dieser „grausam und nicht groß“ ist, und führen schließlich zu dem Vorwurf und Urteil: „Du konntest nur groß sein, weil deine Zeit klein war. Du warst auch nicht groß um der Größe willen.“ Jugurtha hingegen versteht sich noch in der Kerkerszene als der letzte, „der für Freiheit stirbt“.⁵⁶ Damit ist ein Gegensatz von edlem Wollen und schuldhaftem Handeln angedeutet, wie er für den Helden des traditionellen Geschichtsdramas charakteristisch ist. Neben diese stoffgebundene Problematik tritt Jugurthas Häßlichkeit.⁵⁷ Sie veranlaßt ihn allerdings nicht wie Gylippos zu einem Kampf gegen die Schönheit, sondern drängt ihn auf den Weg des Ruhmes. Der Grund ist wie bei Shakespeares Richard III., zu dessen Eröffnungsmonolog Jugurthas Selbstporträt deutliche Parallelen zeigt, daß er als Häßlicher keine Liebe finden kann:

Mir bleibt nichts andres ja, als großer Ruhm,
Dem jag ich rastlos nach durch Nacht und Tag
Ihm immer dienend, daß er endlich kröne
Jugurthas Haupt, das Aphrodite flieht.

(II, 568)

Auch hier hat Heym mit einem antithetisch konzipierten Gegenspieler gearbeitet. Hiempsal, legitimer Erbe des numidischen Thrones, ist von einer mädchenhaften Schönheit (II, 575) und deshalb Jugurtha besonders verhaßt. Die Wertakzente haben sich gegenüber dem Alkibiades-Drama jedoch verschoben. Hiempsal ist – nicht zuletzt infolge seiner Schönheit – nur der Liebe und dem Wohlleben zugetan und anders als Alkibiades gerade an Ruhm und Größe nicht interessiert. Die Abhängigkeit seines Landes von

⁵⁵ Es liegt nahe, diese Konfrontierung auf Heyms – wahrscheinlich erzählerische – Quelle zurückzuführen. Ein entsprechendes Werk ließ sich leider nicht nachweisen.

⁵⁶ Vgl. S. 202.

⁵⁷ Das ist ein der Geschichte gerade widersprechendes Detail und schon dadurch als spezifische Zutat Heyms ausgewiesen. Bei Sallust und folglich überall in der Literatur ist die Schönheit Jugurthas ausdrücklich hervorgehoben.

Rom nimmt er gelassen und widerspruchslos hin (II, 582). Trotzdem ist seine Haltung noch keineswegs vollständig abgewertet. Er ist kein Zerrbild bürgerlicher Genügsamkeit, sondern erscheint in seinem Lebensbereich – der Liebe – durchaus zu großer Leidenschaft fähig. Auch sein stolzer Tod, die Absage an das schal gewordene Leben, da Demosthenes, der „ein Abbild schien / Von allem Guten“ (II, 587), ihn verriet, zeigen eine edle und bewundernswerte Gesinnung. Andererseits besteht kein Zweifel, daß Heym Jugurthas Streben nach Freiheit, Ruhm und Unsterblichkeit höher einschätzt. Jugurtha ist der Held des Dramas, Hiempsal nur eine verlockende, aber zum Untergang verurteilte Alternative.

Die Frage, ob auch in „Jugurtha“ jener Heroismus dargestellt werden sollte, der das Grundproblem der übrigen Dramen ist, läßt sich nicht eindeutig beantworten, weil Heym offenbar selbst darüber keine Klarheit gewonnen und deshalb die Arbeit abgebrochen hat. Angelegt ist der Kampf gegen das Schicksal insofern, als Jugurtha danach strebt, aus einer untergeordneten, durch Häßlichkeit und illegitime Abstammung beschwerten Lebenssituation heraus zu Ruhm und Größe zu gelangen. Schon zu einer gewissen Höhe aufgestiegen, greift er nach der „Weltherrschaft“ (II, 591) und legt die Entscheidung über Sieg oder Niederlage ausdrücklich in die Hand des Schicksals:

Doch sei's gewagt. Und eines Würfels Wurfe
Sei alle Zukunft dieser Brust vertraut,
An einen Würfel will ich alles binden,
Sei's daß das Schicksal mich zum Pol empor,
Des Sterngewölbes reißt, sei's daß das Tor
Des Hades diese kühne Tat beschwor.

(II, 570)

Das erinnert an Schillers Wallenstein, der auch die Entscheidung über seinen Griff nach der Macht in die Hand des Schicksals gelegt weiß und, dessen Zeichen verkennend, den Untergang findet.⁵⁸ Bei Schiller spielt jedoch die Schuld des Helden eine entschieden größere Rolle als bei Heym. Soweit man aus der Handlungsskizze erkennen kann, sollte sich Jugurthas Untergang in ebensolcher Zwangsläufigkeit vollziehen, wie wir das bei Arnold oder Alkibiades festgestellt haben. Nach der einmaligen und unwiderruflichen Entscheidung zum Kampf, die auch nicht frei, sondern erzwungen erscheint, ist Jugurtha dem Lauf des Geschehens ausgeliefert. Ihm bleibt nur, trotz Verrat und Niederlage an seinem Freiheitsideal festzuhalten, „der letzte“ zu sein, der „für Freiheit stirbt“.

Diesem Modell eines Kampfes gegen das Schicksal widerstrebt natürlich die aus der Tradition des Stoffes übernommene Schuldproblematik. Gemes-

⁵⁸ Der Vergleich ist nicht willkürlich gezogen, sondern durch deutliche Motiv- und Textparallelen nahegelegt. Besonders das Motiv der Astrologie und Hiempsals Ende erinnern an Schillers Drama. Heym lernte es im Deutschunterricht der Unterprima kennen und zitiert es 1908 im Tagebuch (III, 121).

sen an Demosthenes ist Jurgutha kein positiver Held. Er ist „grausam und nicht groß“, ein Verbrecher, der kein Mitleid verdient, sondern den eine gerechte Strafe trifft. Der einzige ‚Ausweg‘ aus diesem Widerspruch wäre gewesen, Jugurtha von der ‚Natur‘ vollständig determiniert erscheinen zu lassen. Dann hätte Heym allerdings sein gesamtes Wertsystem auf den Kopf stellen müssen. Daß Häßlichkeit zu einem positiven Stimulans geworden wäre, brauchte ihn noch nicht zum Abbruch der Arbeit veranlaßt zu haben. Viel gravierender war, daß das auf diese Weise ausgelöste Streben nach Größe und Ruhm von der Natur, dem Schicksal gesteuert erscheinen mußte und so der einzige Wert, den Heym *gegen* das Schicksal aufzubieten vermochte, in die unmittelbarste Abhängigkeit von seinen Verfügungen geriet. Determinierte Häßlichkeit zum Streben nach Größe, so wäre Größe ein ‚Verhängnis‘ gewesen wie alles andere, was den Menschen traf. Das aber widersprach ganz und gar seinem Weltbild.

Das „Jugurtha“-Fragment lehrt aber noch etwas anderes. Den ersten Impuls zur Gestaltung dieses Stoffes empfing Heym offenbar daraus, daß Jugurtha einen ebenso skrupellosen wie begeisterten Kampf gegen eine verderbte und träge Herrschaft führt. Während die ‚Begeisterung‘ des Helden in „Arnold von Brescia“ und im „Feldzug nach Sizilien“ nur eine von mehreren positiven Eigenschaften ist, erhält sie hier durch die ihr entgegengestellte ‚Nüchternheit‘ Roms einen gewissen Eigenwert. Die Möglichkeiten, die in dieser Antithese lagen, hat Heym, als er „Jugurtha“ konzipierte, offenbar noch nicht erkannt und dem Stoff deshalb die ästhetische Problematik aufgesetzt. Als sich zwischen ihr und den stoffgebundenen ethischen Maßstäben Widersprüche ergaben, hat er die Arbeit abgebrochen, aber an anderen Stoffen die Antithese von Begeisterung und Nüchternheit gesondert zu behandeln begonnen. Das ästhetische Modell gelangt hingegen nur noch in der „Hochzeit des Bartolomeo Ruggieri“ zu einer gewissen Bedeutung. Da es sich bei Schönheit und Häßlichkeit um wirklich ‚natürliche‘ Gegebenheiten handelt, konnte Heym, welchen Kausalnexus auch immer er aufstellte, von hier aus zu keinem neuen Aspekt für die Beurteilung der menschlichen Existenz, sondern nur zu vollständig fatalistischen Konsequenzen kommen.

3. Das Revolutionsmodell

Der Gegensatz von Begeisterung und Nüchternheit, von Hoffnung und Resignation, von idealistischer Träumerei und skeptischer Wirklichkeitsbetrachtung, der für eine größere Anzahl von Werken Heyms bestimmend ist, kommt der Polarität von Heroismus und Fatalismus so nahe, daß seine Beziehung zu Heyms Weltbild nicht im voraus erklärt zu werden braucht. Hingewiesen sei lediglich darauf, daß sich dieser Gegensatz nicht nur in Dra-

men, Novellen und Gedichten, sondern auch in den Selbstbekenntnissen häufig behandelt findet, weil Heym ihn als Grundkonstante seines Wesens verstand. Schon 1906 äußert er die Überzeugung, daß er „aus zwei ganz verschiedenen Menschen“ bestehe, „manchmal haltlos schwärmend und den Wirklichkeitsmenschen verachtend, manchmal nur dieser, und ein schlechter dazu, und den Träumer bspöttelnd“ (III, 72). Deshalb kommt zuweilen „Begeisterung“ über ihn „wie ein Sturm“ (III, 90), während er sich zu anderen Zeiten „so hohl“ und alt fühlt (III, 128). Äußerungen derartiger gegensätzlicher Empfindungen durchziehen das ganze Tagebuch oder spiegeln sich zumindest im Tenor vieler Aufzeichnungen. Nur in den frühen Jahren allerdings ist die idealistische Haltung kritisch gesehen und das damit verbundene „absolute Nichtdurchkommenkönnen im Leben“, der durch sie bedingte „Mangel an jeder Lebenspraktik“ als eine Gefahr verstanden (III, 64). Später klagt Heym nur noch über „die Unlust, die Verzweiflung, ehe man noch begonnen hat“ (III, 128) und möchte „immerzu in Begeisterung sein“ (III, 170).

In den dichterischen Versuchen ist der Gegensatz von Begeisterung und Nüchternheit von Anfang an nachweisbar. In „Arnold von Brescia“ kann der Held „ohne Begeisterung“ nicht leben, während sein Gegenspieler Hadrian „den nichtigen Grund des Lebens / Lange erkannt“ hat. Im „Feldzug nach Sizilien“ sind es Alkibiades und Nikias, die sich in einer ähnlichen Konstellation gegenüberstehen; Jugurtha dann bekämpft „Roms Nüchternheit“. Aber auch die anderen schon behandelten Werke enthalten diese Antithese. Die Leidenschaftlichkeit des Grafen de Solages ist mit der emotionslosen Haltung des Gouverneurs der Bastille konfrontiert, Bartolomeos Liebes- und Begeisterungsfähigkeit mit dem sachlichen Kalkül Sigismondos und dann umgekehrt, Grifones schwärmerische Naturliebe mit dem plumpen Materialismus Braccios. Was in diesen Fällen nur Randproblem oder Teilaspekt der ethischen und ästhetischen Fragestellung ist, hat Heym in einem Bereich seines Werkes zum zentralen Thema gemacht, der zugleich ein historisches Phänomen eigener Art behandelt: in den Revolutionsdichtungen. Vom Stoff her könnte man schon „Arnold von Brescia“ diesem Bereich zuordnen, findet die entsprechende Thematik voll entwickelt aber erst in „Spartacus“ und „Catilina“, Dramenfragmenten über ‚Revolutionen‘ der römischen Antike, die Heym 1908 im Anschluß an „Jugurtha“ ausführte. Im gleichen Jahr noch behandelte er die deutsche Revolution von 1848, während die große Zahl von Dichtungen über die französische Revolution erst um einiges später, in den Jahren 1910 und 1911, entstand.

Die Kongruenz von Motiv und Thema ist kein Zufall. Seit der französischen Revolution von 1789, die sich selbst als einen Ausbruch idealistischer Begeisterung für ‚Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit‘ verstanden und immer wieder sichtbar diesen Charakter angenommen hatte, sah man in der Revolution schlechthin eine ekstatische Bewegung. Andererseits hat ihr Verlauf diesem Idealbild je länger je mehr widersprochen, so daß auch Enttäuschung und Resignation oder Hohn und Verachtung hinzutraten. Während Reaktion

und Restauration und die weniger eindrucksvollen Revolutionen des 19. Jahrhunderts der negativen Komponente zu stärkerer Geltung verhalfen, kam gegen Ende des Jahrhunderts wieder eine prorevolutionäre Stimmung auf. „Das Wort ‚Revolution‘ hört und liest man heutzutage so häufig“, entrüstet sich 1895 ein Amateurhistoriker, „daß man sich nachgerade daran gewöhnt und es allenthalben ohne jegliches Entsetzen im Munde führt“.⁵⁹ Das ist natürlich im Zusammenhang zu sehen mit der anwachsenden sozialistischen Bewegung, mit der hundertjährigen Vergangenheit der französischen Revolution oder der sich ankündigenden Umwälzung in Rußland. Interessant für uns ist vor allem, daß sich in der Dichtung jener Zeit ein auffallend vitalistisches Revolutionsverständnis durchsetzt.⁶⁰ Ähnlich dem Krieg, nur weniger ‚Erziehungsmittel‘, wird die Revolution jetzt mehr denn zuvor als Beschleunigung des stagnierenden Lebens und als eine rauschhafte, ekstatische Steigerung der menschlichen Existenz gefeiert. Ein Werk wie das 1894 erschienene „Robespierre“-Epos von Marie Delle Grazie steht schon stark im Zeichen dieser Auffassung. Immer wieder sind hier die ‚korybantische Begeisterung‘ und ‚trunkene Opferfreude‘ der Revolutionäre beschworen, ist die Revolution als ein ‚Bacchanal‘ bezeichnet, das ‚die Seele zu berauschem Flug entfesselt‘ und was dergleichen Bilder mehr sind.⁶¹

Mit der vitalistischen Deutung verbindet sich um die Jahrhundertwende ein Revolutionspathos, das auf eine Erneuerung der menschlichen Gesellschaft zielt oder allgemein und im weitesten Sinne einen Fortschritt intendiert. Ein Revolutionsbild mit bereits expressionistischen Zügen entsteht und manifestiert sich nicht nur in der Dichtung⁶², sondern auch in theoretischen Schriften. In der 1907 erschienenen Studie „Die Revolution“ von Gustav Landauer ist die revolutionäre Bewegung nicht mehr als Kampf um neue Gesellschaftsordnungen verstanden, sondern als Akt der geistigen und seelischen Erneuerung der Menschheit. Das „Bad der Revolution“ ist für Landauer „um der Auffrischung der Kräfte, um des Geistes willen, Selbstzweck“:

In dem Feuer, der Hingerissenheit, der Brüderlichkeit dieser aggressiven Bewegungen erwacht immer wieder das Bild und das Gefühl der positiven Einung

⁵⁹ Jakob, A: Die große französische Revolution, deren Ursachen, bezeichnendste Erscheinungen und Begebenheiten. Münster 1895. Vorwort.

⁶⁰ Über den Vitalismus in der Literatur der Jahrhundertwende vgl. Martens, Gunter: Vitalistische Grundzüge in der Dichtung des Expressionismus. Diss. Hamburg 1968 (Masch.).

⁶¹ Delle Grazie, Marie E.: Robespierre. Ein modernes Epos. Leipzig 1894. Das Werk ist nicht zufällig herausgegriffen, sondern genannt, weil sich eine ganze Reihe von Parallelen zu Heyms Robespierre-Notizen und Revolutionsgedichten darin findet. Da es sich weniger um signifikante Fakten als um Anklänge in der Formulierung handelt, sind hier allerdings exakte Beweise nicht möglich. (Vgl. auch S. 267).

⁶² Eine Reihe von Belegen dafür bringt Schmähling, Walter: Die Darstellung der menschlichen Problematik in der deutschen Lyrik von 1890–1914. Diss. München 1962. S. 104ff.

durch verbindende Eigenschaft, durch Liebe, die Kraft ist; und ohne diese vorübergehende Regeneration könnten wir nicht weiter leben und müßten versinken.

Seine eigene Zeit nennt Landauer ‚schlapp‘, rechnet sie zu den „langen und langsamen Zwischenzeiten“, in denen „die Verzagtheit, die Unlust, die Trauer und Depression“ die Oberhand haben, während in der Revolution das Leben „so geschwellt und drängend voll [ist], daß die Monate schon wie Jahrzehnte sind“.⁶³

Heyms Revolutionsbild ist, wie wir schon früher festgestellt haben, von ähnlichen Gesichtspunkten bestimmt und hat insofern durchaus zeittypischen Charakter. Freilich ist Heym wohl kaum von einem so programmatischen Zeugnis wie der Studie Landauers beeinflusst; gewinnt er doch seine Revolutionsauffassung nur allmählich und in enger Verbindung mit den dichterischen Versuchen, so daß wir unser Augenmerk eher auf deren Vorlagen richten müssen. Daß revolutionäre Bewegungen eine ‚große Zeit‘ heraufzuführen, ist erstmals in „Arnold von Brescia“ mit eindringlichen Worten beschworen:

Siehst du denn gar nicht, in welcher großen Zeit zu leben du gewürdigt bist, wie die Welt schier aus ihren Angeln gehen will vor lauter Begeisterung?
Ist das Leben nicht einzig lebenswert in einer großen Zeit. Kannst du dir nicht jetzt endlich einmal ein großes Ziel stecken? Früher arbeitetest du nur für dein armseliges Leben, jetzt kannst du wirken für das Leben einer Welt. (II, 455)

Sind die vitalistischen Aspekte hier noch mit einem Fortschrittspathos verknüpft, so heißt es in „Spartacus“ schon pointierter, daß die Revolution den „im grämlichen Alltag erschlaffenden Geist“ anrege. In „Catilina“ und den Szenen zum Heckerputsch ist sie dann als ein „Spaß“, eine „Lust“ bezeichnet, die aus der Langeweile des Lebens herausführe. Im Tagebuch hingegen ist erst um einiges später, im Juli 1909, eine „große Revolution“ unter den ‚Heilmitteln gegen Unlust und Verzweiflung‘ genannt, neben einem Krieg, einer Verschwörung und einer Durchquerung Afrikas (III, 128). Die Sonette über die Berliner Märzkämpfe stellen Revolution und ‚faule Zeit‘ wiederum pointiert einander gegenüber, bevor Heym im Sommer 1910 auch im Tagebuch den in der Revolution freigesetzten „Rausch der Begeisterung“ an dem „faden Geschmack von Alltäglichkeit“ mißt, den seine eigene Zeit ihm hinterläßt (III, 138f.). Bereits aus dieser Zeitdifferenz wird deutlich, was wir an den Quellen Heyms im einzelnen noch zeigen werden: daß den historischen Beispielen für die Entwicklung des Revolutionsbildes und der mit ihm verbundenen Zeitkritik eine nicht unerhebliche Bedeutung zukommt. Das gilt auch noch für die Folgezeit, in der Heym von der bloßen Revolutionssehnsucht aus „brachliegendem Enthousiasmus“ (III, 164) zu einer Glorifizierung der

⁶³ Landauer, Gustav: Die Revolution. Frankfurt/Main 1907. (Die Gesellschaft. Bd. 13). Zitate S. 82, 100, 109, 112, 118.

Revolution als „Atem der Menschheit“ (II, 177) gelangt, einer Formulierung, die zwar unerklärt bleibt, aber doch noch andere Implikationen zu enthalten scheint als die Überwindung der Langeweile.

Da sich das vitalistische Revolutionsbild, das wir in den Tagebüchern vorfinden, erst allmählich neben den Revolutionsdichtungen entwickelt, ist es nicht verwunderlich, daß das Gesamtgeschehen dieser Dichtungen diesem Bild zunächst überhaupt nicht entspricht. Zum einen enthalten die Quellen, die Heym für die Arbeiten der ersten Jahre benutzt, nur einzelne vitalistische Aspekte, keineswegs ein grundsätzlich vitalistisches Revolutionsbild; zum anderen ist Heym nicht so sehr an der Bewertung der Revolution als an der Gegenüberstellung von Begeisterung und Nüchternheit interessiert, d. h. an der Frage, wie sich diese Haltungen im Kampf gegen das Schicksal bewähren. Es geht ihm mit einem Wort zunächst weniger um den Vitalismus als um den Heroismus. In „Spartacus“ steht wieder ein idealistisch-begeisterter Held im Mittelpunkt, der sich gegen das „Weltgewissen“ erhebt und scheitert. Seine Begeisterung ist dabei sowohl durch die Hoffnungslosigkeit des Unternehmens als auch durch den Spott eines nüchternen, fatalistischen Gegenspielers infrage gestellt. In „Catilina“ und der „Revolution“ sind es dann sogar die Hauptpersonen, die den fatalistischen Standpunkt innehaben und teils ironisch, teils sehnsüchtig der verlorenen Leidenschaftlichkeit gedenken. Da ihre Niederlagen hauptsächlich als eine Folge ihrer Begeisterungs- und Hoffnungslosigkeit erscheinen, verlagert sich der Schwerpunkt hier allerdings bereits vom Kampf gegen das Schicksal auf den Kampf gegen den Fatalismus, und die Revolution wird als eine Möglichkeit erkannt, die von ihm bewirkte Lebensunlust zu überwinden, ja darüber hinaus sogar Kräfte freizusetzen, die den Weg zur Größe weisen.

Obwohl in diesen Dichtungen die Begeisterung als der entscheidende Wert gegen das Schicksal und den Fatalismus erkannt ist, dauert es noch längere Zeit, bis sich seine Überlegenheit im Geschehen der Revolutionsdichtungen bestätigt. Auch die französische Revolution, mit der sich Heym 1909 zu beschäftigen beginnt, ist durchaus nicht von Anfang an das historische Exempel revolutionärer Emphase, als das es in den Tagebuchnotizen und Dichtungen von 1911 erscheint. Die von K. L. Schneider aufgestellte These⁶⁴, daß den Dichtungen zu diesem Ereignis ein gemeinsames vitalistisches Revolutionsbild zugrunde liege, demzufolge „der von der Revolution vernichtete Mensch [. . .] ebenso wie der im Freiheitstaumel ‚Neugeborene‘ den heftig gesteigerten Rhythmus des Lebens“ bezeuge, läßt sich nicht bestätigen. Daß die 1910 entstandenen Dramenentwürfe und Sonette über Ludwig XVI., Robespierre und Danton ganz auf Untergang und Tod ausgerichtet sind, dient nicht dazu, die Revolution noch aus dieser Sicht als einen unvergleichbaren „Ausbruch der Lebensgewalt“ zu glorifizieren, sondern ist Ausdruck der

⁶⁴ Schneider, Karl Ludwig: „ . . . Barrikaden. Welch ein Wort“. Zum Revolutionsmotiv bei Georg Heym. (K. L. S. Zerbrochene Formen. Hamburg 1967. S. 81f.).

übermächtig gewordenen pessimistischen und fatalistischen Betrachtungsweise. Wie der Gegensatz des Guten und Bösen durch den Gesichtspunkt der Determinierung immer stärker nivelliert wird und am Ende alles ‚Natur‘ ist, wird der Gegensatz von Begeisterung und Nüchternheit hier im Gleichmaß des Todes aufgehoben. Aspekte der vitalistischen Revolutionsdeutung sind zwar noch vorhanden, kommen aber angesichts dieser Tendenzen kaum zur Geltung.

Daß Heym das Revolutionsbild, das er schon 1908 als Gegenpol des fatalistischen Standpunktes einzusetzen versucht, auch in den Dichtungen zur französischen Revolution zunächst nicht verifiziert, liegt im wesentlichen an seinen Quellen, ist aber auch auf seine Blickrichtung und Fragestellung zurückzuführen. Da es ihm um den Heroismus geht, orientiert er sich wie stets am Schicksalskampf eines einzelnen. Dazu gehört jedoch, daß die verschiedensten Widrigkeiten des Lebens überwunden werden, was nahezu zwangsläufig auf den Gegensatz von Held und Umwelt, Held und Masse hinausläuft. Deshalb kann aber nur entweder der Kampf des Helden oder die Revolution, die ja eine Massenbewegung ist, glorifiziert werden. Das Opfer einer ‚großen Zeit‘ wäre kein Held, sondern ein zu Recht scheiternder Schwächling, die einen *Helden* zu Fall bringende Volksbewegung aber ist nur ein boshafte Mittel des Schicksals. Das vitalistische Revolutionsbild, wie deutlich Heym es auch akzentuiert, bleibt deshalb ein isoliertes Bekenntnis, solange der Schwerpunkt beim Einzelhelden liegt. Heißt es in „Arnold von Brescia“, die Welt wolle ob der Tat des Helden „schier aus ihren Angeln gehen“ vor Begeisterung, so wird doch nur ein auf seinen Vorteil bedachter, feiger und verbrecherischer Pöbel gezeigt, der Arnold im Stich läßt. Ebenso setzt Spartacus durch seine Revolution lediglich die Beutegier der Sklavenhorden frei und fällt ihr zum Opfer. Der Umsturzversuch Heckers in der „Revolution“ wird von der Menge als eine unvergleichliche Möglichkeit zum Plündern begrüßt, auch seine Revolutionsbegeisterung also desavouiert, und in den Dichtungen über Ludwig XVI. und Robespierre ist statt der ‚großen Zeit‘ nachgerade nur noch ein primitives und boshafte Volk abgebildet, das sich am Untergang des einzelnen erfreut.

Erst und nur dort, wo Heym sich vom Einzelhelden löst und die revolutionäre Masse zum ‚Helden‘ des Geschehens macht, gelingt es ihm, das Ringen um Größe und den Ausbruch revolutionärer Begeisterung, den heroistischen und den vitalistischen Aspekt miteinander zu verbinden. Daß er diese Lösung wählt, erstmals 1910 in den Sonetten über die Märzgefallenen, dann in der Novelle „Der fünfte Oktober“ und den Revolutionsgedichten von 1911, stellt freilich, denkt man an die äußerst negative Charakterisierung der Masse in den meisten historischen Dichtungen vorher, einen überraschenden Positionswechsel dar. Obwohl auch hier wieder den Quellen und Vorlagen ein gravierender Einfluß zuzuweisen ist, muß deshalb zu dem Verhältnis von Held und Masse bei Heym noch etwas Grundsätzliches angemerkt werden. Im Prinzip ist der hier vorliegende Dualismus natürlich ein integrierender

Bestandteil von Heyms Weltbild, denn Größe und Ruhm, seine Kardinalwerte, implizieren stets eine geringfügige und namenlose Menge. Eine so polemisch-negative Darstellung des Volkes, wie sie in den frühen Dramen zu beobachten ist, wäre aber schwerlich zustande gekommen, hätte Heym sich nicht an einer vor allem für das historische Drama typischen Konstellation orientiert. Es wird erstmals bei Grabbe zum zentralen Problem, daß ein Geschichtsheld an der Gleichgültigkeit und dem Materialismus der Masse scheitert. Grabbe geht es allerdings noch nicht lediglich darum, Primitivität auf der einen und Größe auf der anderen Seite zu demonstrieren, sondern er strebt in dieser Polarität auch ein Verständnis des historischen Prozesses an. So tragisch der Untergang der historischen Einzelpersönlichkeit ist und so verurteilenswert das Verhalten der Masse – es liegt darin eine Art Notwendigkeit; denn das triviale Glück, das die Masse sucht, gewährleistet die sonst gefährdete Kontinuität der historischen Entwicklung.⁶⁵ Heym, der Grabbe sehr verehrt und ausgiebig gelesen hat, war zwar an der Problematik des Dualismus von Held und Masse kaum interessiert, gleichwohl aber stark beeindruckt von dessen originellen und detailreichen Volksszenen. Wie sich an mannigfachen Parallelen zwischen seinen und den Werken Grabbes erkennen läßt, hat er oft die ausgesprochen negativen Momente dieser Szenen übernommen und ist auf diese Weise zu einer verhältnismäßig klischeehaften Darstellung der Masse gelangt.⁶⁶

Man braucht aber nicht nur an Grabbe zu denken. Was bei ihm noch Erkenntniswert besitzt, hat das historische Drama der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem sakrosankten Modell gemacht. In ungezählten Werken und ermüdend gleichförmig sind dort die idealistische Größe des Helden und die materialistische Primitivität der Masse einander gegenübergestellt. Daß Heym unter dem Einfluß auch dieser Tradition steht, ist bei der von ihm bevorzugten historischen Lektüre keine Frage. Ein eklatantes Beispiel ist Ibsens Doppeldrama „Kaiser und Galiläer“, das er 1905 kennenlernte. Die Begeisterung des Kaisers Julian für Schönheit und Größe gerät hier immer wieder in Konflikt mit der Dummheit und Roheit des Pöbels, der sich über ihn lustig macht oder seinen Idealismus zu eigenem Vorteil mißbraucht. Als ein Vorbild ganz anderer Art ließe sich daneben Hölderlins „Hyperion“ anführen, wo der in ekstatischer Begeisterung für die Befreiung Griechenlands entflammte Held in tiefste Enttäuschung fällt, weil sich sein Freiheitsheer als eine plündernde Räuberbande erweist.⁶⁷ Erinnerung sei aber

⁶⁵ Das ist ein Ergebnis der Dissertation von Siefert, Fritz: Christian Dietrich Grabbes Geschichtsdramen. Frankfurt/Main 1957.

⁶⁶ Man vergleiche etwa Grabbes „Napoleon“ II, 1 mit „Arnold“ (II, 494f.) oder „Marius und Sulla“ II, 3 mit dem „Feldzug nach Sizilien“ (II, 228f.), auch „Napoleon“ III, 1 oder „Barbarossa“ I, 2 mit den Motiven der Volksszenen bei Heym.

⁶⁷ Wann Heym „Hyperion“ gelesen hat, läßt sich nicht genau feststellen, auf jeden Fall aber erst nach 1906 (vgl. III, 63).

auch an die Lyrik Stefan Georges und ihre extrem negative Apostrophierung der Masse. Sehr verschiedene Einflüsse also mögen zusammengewirkt haben, dem in Heyms Heroenkult implizierten Gegensatz von Held und Masse jene scharfe Ausprägung zu geben, die in vielen Dichtungen vorliegt.

In einem bestimmten Teil seines Werkes freilich ist die Masse von Anfang an positiv dargestellt: in den Kriegsdichtungen. Während die Athener im „Feldzug nach Sizilien“ pöbelhaft und primitiv sind, wagen sie in der Schlacht von Marathon mit hellen Augen und heiß schlagenden Herzen ihr Leben für das „ersehnte Heldentum“ (I, 630). Auch in dem großen „Marathon“-Zyklus und den Sonetten über Napoleons Endkampf am „Mont St. Jean“ ist das Kriegsvolk begeistert und edelmütig und erinnert in nichts an den schäbig-materialistischen Pöbel der frühen Revolutionsdichtungen. Daß es Heym wesentlich eher gelingt, den Krieg als eine auch die Masse mitreißende ‚große Zeit‘ darzustellen als die Revolution, ist natürlich auf die ausgeprägte Massenglorifizierung der traditionellen Kriegsdichtung zurückzuführen. Man braucht nur an Grabbes „Napoleon“ zu denken, wo die Soldaten begeistert und selbstlos sind, die zivile Masse hingegen nur rohe Gelüste zeigt, um gewahr zu werden, welche veredelnde Wirkung dem Krieg zugesprochen wurde.

Durch die positive Bewertung der Masse in den Kriegsgedichten wird bestätigt, was auch aus den übrigen historischen Dichtungen unmittelbar hervorgeht: Heym versteht den Gegensatz von Held und Masse nicht vorrangig in seiner ideologischen Bedeutung, sondern benutzt ihn, sofern nicht nur als dekoratives Element, zur Entfaltung und Verdeutlichung des jeweils zu demonstrierenden Heroismus. Im „Feldzug nach Sizilien“ macht er, wie wir gesehen haben, von diesem Mittel sogar Gebrauch, obwohl es der Gesamttendenz des Werkes widerspricht; denn der dem Helden gegenübergestellte dumme und kleinliche Pöbel von Athen muß am Schluß das Wahre, Gute und Schöne verkörpern. Aus der gleichen Intention heraus kann die Masse auch ein Beispiel des Heroismus abgeben, sobald die darzustellenden Werte daraus eine Steigerung erfahren. Es bedurfte nur des Beispiels der Revolutionsauffassung Kropotkins, in der das Volk als Träger der Revolution und der revolutionären Begeisterung verstanden ist, um Heym von der negativen Charakterisierung des Revolutionspöbels zu einer Glorifizierung der Massenaktion übergehen zu lassen. Dieser Wechsel nämlich erlaubte ihm nicht nur, alle Werte, die er in der Revolution schon vorher gesehen hatte, unrelativiert zum Ausdruck zu bringen, sondern ermöglichte zugleich eine darstellerische Potenzierung dieser Werte, wie sie in der Aktion eines Einzelhelden kaum enthalten war. Daß sich an Heyms Genie- und Heroenkult mit der positiven Massendarstellung nichts ändert, versteht sich von selbst. Noch in den letzten zeitkritischen Kommentaren vom Januar 1912 ist alle Größe an den einzelnen, das Genie gebunden, dem ausdrücklich die Aufgabe zugewiesen ist, „mit der Menschheit zu experimentieren“ und „das Leben der Nationen zu bestimmen“ (II, 175/178).

a. Spartacus (203-213)

Der Gladiator Spartacus, der im ersten vorchristlichen Jahrhundert mit einem großen Sklavenaufstand den römischen Staat in eine ernste Krise stürzte, ist schon in den antiken Quellen mit Respekt behandelt, da er aus Zehntausenden entlaufener Sklaven ein Heer aufzustellen und die römischen Legionen immer wieder zu besiegen vermocht hatte. Sein Untergang hat schon dort auch eine tragische Dimension; denn das Scheitern seines Planes, Italien zu verlassen, ist auf den rach- und beutegierigen Starrsinn der Sklaven zurückgeführt, die er hatte befreien wollen. Diese Aspekte hat die Literatur bevorzugt aufgegriffen und in einer Fülle vor allem von Spartacus-Dramen in den Mittelpunkt gestellt. Dabei sind nicht nur ein Dutzend Trivialautoren des 19. Jahrhunderts zu nennen, sondern auch Lessing, Grillparzer und Hebbel, deren Arbeiten allerdings Fragment blieben.⁶⁸ Daß Heym mit seinem Versuch von 1908 in der Tradition dieser Stoffauffassung steht, zeigen die Notizen, Pläne und Szenenentwürfe. Den Stoff dürfte er aber eher einer historischen Darstellung als einem jener Dramen entnommen haben. Lediglich für die einzig ausgeführte Fechterszene lassen sich literarische Vorbilder feststellen. Bulwers „Letzte Tage von Pompeji“ und Sienkiewiczs „Quo vadis“, die dauerhaft berühmten Jugendromane über die Anfänge des Christentums, haben hier zweifellos Pate gestanden. Das gilt nicht nur für die Beschreibung der Arenakämpfe mit ihren vielen technischen Details, nicht nur für die Darstellung des Gladiatorenelends und der Verderbtheit des römischen Lebens, sondern auch für Handlungsmomente wie die Wettabschlüsse, den Gegensatz von griechischer und römischer Gesinnung und den Lebenseinsatz eines Fechters, der seinen Vater aus dem Sklavenstand freikaufen will.

Spartacus entspricht voll und ganz dem nun schon sattsam bekannten Heldenideal Heyms. Er ist „ein schöner Mann“ und in seinen „Adern rollt das Blut von Königen“, wie es legendarisch überliefert ist. Er trägt „ein griechisches Herz, griechischen Geist in der Brust“ und kennt nur ein Ziel: die Freiheit. Er erstrebt sie nicht für sich allein, sondern auch für seine Leidensgefährten, könnte er selbst doch jederzeit entkommen (II, 638ff.). Für das große Werk der Befreiung und der Rache, das er vorbereitet, entbrennt er in einer so illusionären Begeisterung, daß sein Gefährte Quintus ihn mit einem Schlafwandler vergleicht, der den Mond vom Himmel holen will:

Guter Spartakus, du gleichst einem Mondsüchtigen, der in die blasse Sichel verliebt ist und die Erde darüber vergaß. Nun klettert er über die Dächer hin höher bis auf den First. Da sitzt er rittlings und breitet die Arme aus, als wollte er den Mond herablocken, der ihm ewig fern ist. Nur ein Laut, ein Tropfen aus einer Wolke auf seine Stirn, er erwacht, erkennt, greift ins Leere und zerschellt. (S. 206)

⁶⁸ Einen Überblick über die literarischen Behandlungen des Stoffes gibt Muszkat-Muszkowski, Jan: Spartacus — eine Stoffgeschichte. Leipzig 1909.

Entgegen dieser Prophezeiung ist Spartacus von seiner Begeisterung, seiner Zuversicht jedoch nicht abzubringen. Als er den Weg in die Heimat schon freigekämpft hat und ihn die Sklaven „aus Beutelust“ zur Umkehr zwingen⁶⁹, verzweifelt er keineswegs, sondern hält ungebrochen an seinem Befreiungsplan fest. Über seine Motive ist nichts ausgeführt. Deutlich wird jedoch, daß es sich im Kern wiederum um ein Aufbegehren gegen die Bosheit des Schicksals handelt. Wie die meisten Helden Heyms versteht Spartacus seine Niederlagen als Verfügungen einer höheren Macht, gegen die es sich zu wehren gilt:

Weltgewissen, warum erfüllst du mich aufs neue immer mit großen und berechtigten Hoffnungen, um mich immer aufs neue schmäzlich zu täuschen. Wie soll der Mensch gut sein, wenn du schlecht bist. Dennoch! (S. 205)

Daß hinter diesem „Dennoch!“ ein bewußter Illusionismus steht, geht aus einer weiteren Notiz der Handschrift hervor:

Spartakus läßt vor dem letzten Kampf einen Wahrsager kommen. Dann will er ihn nicht hören: denn es könnte mich schwächen, sähe ich, daß alles vergeblich ist. (S. 206)

Damit wird deutlich, was Begeisterung und Zuversicht zu leisten vermögen. Sie geben dem Menschen die Kraft, einen Kampf zu wagen, über dessen Vergeblichkeit das Schicksal längst entschieden hat. Sie lassen ihn aber auch Leistungen vollbringen, die aus einer fatalistischen Lebenshaltung heraus nicht zu vollbringen wären und sind insofern keine bloße Selbsttäuschung. Daß als höchster Preis dieses Kampfes der Triumph über das Schicksal – die Unsterblichkeit – winkt, ist hier nicht ausgeführt, aber natürlich die einzig mögliche Konsequenz.

Es scheint allerdings, als habe Heym schon während der Arbeit sein Augenmerk stärker auf die Überwindung der fatalistischen Gegenposition gelenkt; jedenfalls haben die Äußerungen des ‚dritten Fechters‘ Quintus größeres Gewicht als die des Helden. Quintus, einst ein wohlhabender römischer Bürger und wegen Spielschulden zum Fechtersklaven geworden, ist völlig desillusioniert und von Langeweile wie gelähmt. Er versichert, daß er sein „Leben verachte und für nichts schätze“, und erträgt seine Lage nur in der fatalistischen Erkenntnis: „Ich bin, wie ich bin“ (II, 634/47). Mehr noch als seine gegenwärtige Existenz verachtet er allerdings die „langsamen schalen Stunden des Wohllebens“ (II, 651), die ihm früher auferlegt waren. „Wie doch das Wohlleben schwächt, häßlich und gemein macht“, stellt er beim Anblick des Prätors und seiner Untergebenen fest, die in fettleibiger Unbeholfenheit und greisenhafter Schwäche in der Arena Platz nehmen. „Ich bin erst Mensch, seit dem Tag, wo mir der Prätor das Bürgerrecht absprach und in die Fechterschule stoßen ließ“ (II, 643). Da sich ein Aspekt der

⁶⁹ Vgl. S. 204.

Zeitkritik ankündigt, wenn Entbehrungen und Gefahren als Mittel gegen die Schlawheit des Lebens gewertet sind, muß wie schon bei „Iugurtha“ darauf hingewiesen werden, daß es sich nicht um eine historisch verkleidete Vorwegnahme dieser Kritik handelt, die ja im Tagebuch erst 1909 hervortritt, sondern um eine den Quellen entlehnte Konstellation. Sowohl bei Sienkiewicz als auch bei Bulwer sind die Schwächlichkeit und ‚Dekadenz‘ der Römer aufs entschiedenste herausgestellt und mitunter in einer Grobheit geschildert, die der Heyms in nichts nachsteht. Unmittelbar damit verbunden ist – besonders in „Quo vadis“ – ein bedenkenloser Epicuräismus, eine Gier nach Neuem und Ungewöhnlichem, die vor den größten Verbrechen, aber auch vor bewußter Selbstgefährdung nicht zurückschreckt. Römer, die „aus freiem Willen Gladiatoren wurden“, dienen unter anderem als Beispiel dafür, daß die „Ungewißheit“ dem Leben „einen Reiz verleiht“.⁷⁰ Ist die wahre Alternative zur Schalheit des römischen Lebens auch nicht Ungewißheit oder Gefahr, sondern das Christentum, so ist die vitalistische Konstellation hier doch schon angelegt. Daß Heym sie aufgreift, läßt seine Empfänglichkeit für diese Betrachtungsweise erkennen, zeigt zugleich aber auch die Bedeutung, die historische Modelle für die pointierte Formulierung der Zeitkritik und der vitalistischen Revolutionsdeutung gehabt haben.

Freilich kann sich der Gegensatz von menschenunwürdigem Wohlleben und ‚reizvollem‘ Fechterdasein nicht entfalten. Einmal gilt der Sklavenaufstand gerade der Überwindung dieses Daseins, zum anderen ist Quintus als das Gegenbild des Helden konzipiert und als Fechter nicht weniger unerfüllt und lustlos als zu den Zeiten des Wohllebens. Er begrüßt deshalb auch wiederum den Aufstand als etwas, das den „im grämlichen Alltag erschlafenden Geist“ anzuregen verspricht. Als Spartacus ihn fragt, ob ihm die Freiheit nicht mehr sei als ein ‚Kitzel für seine Langeweile‘, erwidert er:

Kaum. (Da ich an die Freiheit nicht glauben kann.) Aus Langerweile bin ich melancholisch geworden. Aus Melancholie verzweifelt. Aus Verzweiflung lasterhaft. Nun spähe ich aus wie der eifrige *Simeon früh mittags und abends, was Neues es im Land noch geben könnte für mich; denn selbst das Laster ist mir überdrüssig geworden, bringt mich wieder zur Langeweile zurück, daß ich den gleichen Kreis wiederum durchlief. Du gefällst mir, Spartakus, denn du scheinst in der Tat etwas Neues zu sein, das mich noch reizen kann.⁷¹ (S. 206)

Daß diese Betrachtungsweise, verbunden mit den ironischen Bemerkungen über den ‚mondsüchtigen‘ Spartacus, das Aufbegehren des Helden gegen das „Weltgewissen“ stark entwertet, ist offensichtlich. Wenn der Begeisterungsrausch und die aus ihm hervorgehenden Taten aus der Sicht eines gelang-

⁷⁰ Vgl. S. 211.

⁷¹ Grabbes Gothland sagt nach der Rache an Berdoa (Schlußszene): „Jetzt, da ich sie befriedigt habe, wüßt‘ / Ich nichts mehr, / Was mich noch reizen könnte. / – Sogar des jetz‘gen Daseins bin / Ich überdrüssig [. . .].“ Und kurz darauf: „Die Hölle? O, die ist zum – Wenigsten / Was neues.“ (C. D. G. Sämtliche Werke. Hrsg. v. E. Grisebach. Bd. 1. Berlin 1902. S. 230/32).

weilten Fatalisten betrachtet und nur als ein kurzfristiges Amüsement hingestellt werden, dann könnten natürlich auch Ruhm und Unsterblichkeit, sofern sie damit zu gewinnen sind, kaum anders als ironisch behandelt werden. Andererseits erscheint die bloße ‚Erneuerung‘, die Quintus sich von dem Aufstand erhofft, neben dem Heldenkampf gegen das Schicksal ohne Wert. Die heroistische und die vitalistische Deutung des Geschehens stellen sich gegenseitig infrage.

b. Lucius Sergius Catilina (213-221)

In seinem unmittelbar nach „Spartacus“ in Angriff genommenen „Catilina“ hat Heym den Helden selbst als Pessimisten gezeichnet und die revolutionäre Begeisterung nur in Randfiguren angedeutet. Dieser Umschwung ist zwar nicht unverständlich nach dem, was wir über die Tendenzen des „Spartacus“ festgestellt haben, muß aber in seiner Rigorosität vor allem auf den Stoff und die Quellen zurückgeführt werden. Der Umsturzversuch Catilinas ist seinem historischen Ablauf nach nur als eine Tat der Verzweiflung zu verstehen, nicht als ein Ausbruch revolutionärer Begeisterung; hat ihn doch Catilina erst gewagt, als sich alle Möglichkeiten, auf legalem Weg zur Macht zu gelangen, zerschlagen hatten. Diesem Sachverhalt entsprechend hat schon Sallust, dessen „Coniuratio“ Heym natürlich von der Schule her kannte, die Motive und den Charakter des Rebellen in düsteren Farben geschildert. Das gleiche gilt wie für die meisten literarischen Bearbeitungen des Stoffes⁷² auch für Hermann Linggs Trauerspiel „Die Catilinarier“, dem Heym den wesentlichen Impuls für seinen Versuch verdankt. Bei Lingg ist Catilina ein von Verbrechen belasteter, mit sich und der Welt unzufriedener Mann, der „Vergessenheit / All dessen, was mit Fluch die Brust belastet, / [. . .] In Sturm und Aufbruch aller Lebenskräfte“ sucht. Gleichwohl ahnt er, daß auch über diesem letzten Versuch, seinem Leben eine Wendung zu geben, ein ‚dämonisches Verhängnis‘ waltet, und rechnet kaum mit einem Erfolg. Böse Träume und Ahnungen peinigen ihn, und das Glück und die Freude einer besseren Vergangenheit sieht er endgültig dahinschwinden. Am Sinn des Lebens zweifelnd, in aber dennoch stolzem Trotz gegen sein Schicksal und die selbstzufriedene Welt geht er in den Tod.⁷³

In dem Porträt, das Heym von Catilina entwirft, ist das leidenschaftliche Aufbegehren völlig zurückgetreten hinter Pessimismus und Resignation. Niemand ist „kühler, ruhiger und hoffnungsloser“ als Catilina. Sein „übersättigter Verstand“ sieht „immer das schale Ende aller Dinge“ und ist zu keinem „Selbstbetrug“ mehr fähig, d. h. einem wie immer gearteten Opti-

⁷² Einen Überblick über die nicht uninteressante Stoffgeschichte gibt Speck, Hermann: *Katilina im Drama der Weltliteratur*. Leipzig 1906. (Breslauer Beiträge Bd. 4).

⁷³ Zitate vgl. S. 217f. und 220.

mismus (II, 659ff.). Selbst die Größe, für die er bislang kämpfte, ist ihm kaum noch etwas wert:

Was ist Größe. Es sind fünf Buchstaben. Und dafür kämpft man! Warum.

Ich habe vielleicht zu lange gewartet. Und da ich wartend wie auf einem Lager in meinen duftigsten Jahren stand, da kam ein Tag oder eine Nacht, vielleicht ein Traum oder ein Gift, mit einem Male schien mir alles nichts wert: Und plötzlich sah ich alles verwandelt. Ich sah einen Konsul, und ich hörte das Klappern der Fasces in den Händen ärmlicher Liktores. Was wird von diesem Zug in fünfzig Jahren sein. Vielleicht, daß drei klappernde Skelette am Kokytos entlang gehen, zu dem Gelächter der Dämonen der Ewigkeit. Und was wird in tausend Jahren von ihnen sein. Da werden sie nur noch Namen sein. Nichts mehr als einfache Namen, armselige Vogelscheuchen, die aus den kahlen Feldern der Weltgeschichte aufragen. [. . .]

Meine Augen sind zu scharf geworden. Das ist ihre Krankheit. Ich kenne mich zu genau, das ist meine Pest. Ich habe verlernt, über meine Abgründe zu springen. Ich gebe nichts mehr für einen rosigen Nebel. (II, 660f.).

Was Catilina veranlaßt oder befähigt, gegen die „alltägliche Schrift des Schicksals“ (II, 663) aufzubegehren und sich zum Anführer einer Freiheitsbewegung zu machen, bleibt weitgehend im dunkeln. Die „Symbolik der Freiheitskämpfe zweier Jahrtausende“, die Heym als idealistischen Aspekt einzubringen gedachte⁷⁴, mag allenfalls angedeutet sein, wenn sich Catilina über die „plebejischen Zeitläufte“ lustig macht, in denen ein Mann von der „großspurigen Mittelmäßigkeit“ Ciceros mehr gelte als das „Geniale“ (II, 656f.). Nichts sonst aber weist darauf hin, daß es sich um den heroischen Freiheitskampf eines Genies handelte. Man muß vielmehr vermuten, daß Catilina in dem Aufstand zunächst nur die Daseinsbefriedigung zurückgewinnen will, die ihm abhanden gekommen ist. Er will einmal wieder „eine Nacht lang vor Glück nicht schlafen können“ und sehnt sich gleich einem ans Ufer geworfenen Fisch zurück in „der grünen Wogen Reich“ (II, 661f.). Auch dafür scheint allerdings der Umsturzversuch kaum auszureichen. Er weiß sich „kahl und ausgebrannt“ und erreicht nichts mit den „hohlen Späßen“, zu denen wohl auch die Revolution zu rechnen ist:

Wo blieb die Glut, die mir im Herzen war,
Fach ich sie schon mit hohlen Späßen an,
So flackert's nur, doch Freude wohnt nicht dort.
(II, 661)

Freiheitssehnsucht und Freude an der revolutionären Situation sind nur in den Nebengestalten angedeutet. Cethegus, bei Lingg tatendurstig und voll Haß gegen die „Stumpfheit der schläfrigen Seelen“⁷⁵, ist bei Heym der „novarum rerum cupidus“ und bekennt: „Es macht mir Spaß eine Revolution zu machen“.⁷⁶ Lentulus beklagt sich über die Beschränkungen, die ihm von der

⁷⁴ Vgl. S. 214.

⁷⁵ Vgl. S. 219.

⁷⁶ S. 214.

Zeit auferlegt sind, mit den Worten: „Ach, es ist alles anders geworden und wir müssen froh sein, wenn wir nicht verhungern oder vor Schulden erstickten. Und wir haben so wenig das Talent, den Regenwurm zu spielen, von Erde zu leben und im Dunkel dahinzukriechen“ (II, 659). Von einer Idealisierung seines Strebens, wieder wohlhabend und anerkannt zu sein, läßt sich in den Notizen freilich nichts finden; denn hier ist vor allem seine Eitelkeit betont. Höchstens „Quintus Curius, der Ideeler“, mag für die Position des Freiheitspathos vorgesehen gewesen sein, ist aber schon dadurch negativ beurteilt, daß er „zu Cicero übergeht“.⁷⁷ Nüchternheit und Illusionslosigkeit sind also in diesem Drama in einer Weise dominierend, daß der vitalistische Aspekt des Revolutionsgeschehens noch weniger als bei Lingg zur Geltung kommt. Daß der Zustand der Schwäche und Schicksalsergebenheit, der daraus resultiert, verderblich ist und nur durch Begeisterung überwunden werden kann, ist freilich auch hier sichtbar. Mag Catilina über den ‚rosigen Nebel‘ spotten – er wünscht ihn sich doch zurück, weil er nur so in der Lage ist, ‚über seine Abgründe zu springen‘ und die Kraft zu heroischen Taten zurückzugewinnen.

Eine interessante Parallele zu „Spartacus“ und „Catilina“ bietet das Dramenfragment „Prinz Louis Ferdinand“, das zu einem Teil 1907, zum anderen 1909 abgefaßt worden ist. Geht es hier auch nicht um eine Revolution, sondern um einen Krieg, so haben wir es doch mit der gleichen Antinomie von Begeisterung und Illusionslosigkeit zu tun wie dort. In der Szene von 1907 dankt Louis Ferdinand Gott „aus tiefstem Herzen“ dafür, daß der Krieg gegen Napoleon beginnt und „die Langeweile des letzten Jahres ein Ende hat“. Begeistert brennt er darauf, „diesen Degen seiner Scheide zu entreißen“ und „im französischen Blut den Rost des Friedens“ abzuspülen. Die vitalistische Haltung, dem Drama „Prinz Louis Ferdinand“ von Johannes Jacobi deutlich nachempfunden⁷⁸, wird in den 1909 verfaßten Szenen von ähnlichen Äußerungen des Pessimismus und der Resignation verdrängt, wie sie sich auch in „Catilina“ gegenüber „Spartacus“ durchsetzen. Louis Ferdinand hofft zwar noch Größe und Ruhm zu gewinnen, zeigt sich aber andererseits zutiefst desillusioniert:

Wie glücklich waren wir als Kinder, da unser Reich noch nicht weiter reichte, als bis zu den hintersten Bäumen des Parkes. Dahinter begann das Unbekannte, das Wunderland. Nun ist uns nichts zu nah⁷⁹ und nichts birgt uns mehr ein Wunder. Wie die Welt mit den Jahren kahler wird, ein ewiger Herbst, an den sie nie, nie einen Frühling schließt. (II, 549)

Catilinas Ungenügen an dem „übersättigten Verstand, der immer das schale Ende aller Dinge sieht“, erfährt hier eine Ergänzung. Der Verlust des Wunderglaubens ist es, der das Leben freudlos macht und Begeisterung nicht

⁷⁷ Vgl. S. 214.

⁷⁸ Vgl. S. 275f.

⁷⁹ sinngemäß: „kann uns nichts nah genug sein“.

mehr aufkommen läßt. Will schon Spartacus nicht wissen, wie sein Kampf ausgehen wird, um die Hoffnung, die seine Kraft ist, nicht zu verlieren, so ist hier das Wissen schlechthin zur Wurzel der fatalistischen Lebenshaltung erklärt. Die lähmende Schicksalsergebenheit zu überwinden, heißt den Verstand zu überwinden und zu den Illusionen der Kindheit zurückzukehren. Nicht Irrationalismus nur, sondern Antirationalismus ist notwendig, um die Kraft zu finden, die den Kampf gegen das Schicksal ermöglicht.

c. Die Revolution (289-295)

Das bald nach „Catilina“ entworfene Drama über den Heckerputsch, eine Episode aus der deutschen Revolution von 1848, bringt den Gegensatz von Begeisterung und Nüchternheit in der Handlung selbst wieder zur Geltung, verbindet aber den Triumph der Nüchternheit mit einem von vornherein negativ beurteilten, hoffnungslosen Revolutionsversuch. Daß das Ereignis selbst nicht mehr idealisiert wird wie noch der Sklavenaufstand oder die Revolte Catilinas, zeigt schon das ironische Verhältnis von Stoff und Titel: Diese „Revolution“ ist der Versuch eines politischen Abenteurers, vom Bodensee aus mit ein paar Dutzend schlecht bewaffneter Leute und ohne irgendwelche Vorbereitungen eine deutsche Republik aufzurichten.⁸⁰ Übernommen hat Heym den Stoff aus der populären Revolutionsgeschichte Hans Blums, die die Vorgänge von 1848 und 1849 von einem preußisch-konservativen Standpunkt aus behandelt und überwiegend entweder Verbrechen oder harmlos-idealistische Dummheiten in ihnen sieht. Daß das Werk trotz solcher Tendenzen nicht einseitig ist und einen interessanten Einblick in die Revolutionszeit gewährt, ist dem umfangreichen dokumentarischen Material zu danken, das ihm beiliegt und die Absichten des Autors nicht selten desavouiert. Aus den zumeist im Faksimile wiedergegebenen Aufrufen, Zeitungsartikeln und Flugblättern sprechen Pathos und Begeisterung der Revolution in eben der eindringlichen Form, die wir auch in Heyms Entwurf vorfinden.

Die Revolutionsbegeisterung verkörpert der Darstellung Blums entsprechend Friedrich Hecker. Er ist der „Abgott“ des Volkes und der „Bannerträger für die gute Sache“ (II, 687/92), ist derjenige, der die Freiheit bei seinem Leben nicht verlassen will und dem Kampf wie im Rausch entgegen sieht:

Barrikaden, Barrikaden. Welch ein Wort. Welch einen Sturm der Begeisterung facht es an. Wenn das Volk auf sie die Banner der Freiheit pflanzt und sich um sie schart, sie zu verteidigen mit Blut und Gut und Leben. O. Freiheit. Freiheit. (II, 693)

Aus den wenigen vollendeten Szenen wird allerdings unmittelbar deutlich,

⁸⁰ In den wenigen literarischen Bearbeitungen, die der Stoff vor Heym erfahren hat, herrschen satirische oder humoristisch-idyllische Züge vor.

daß das krasser Illusionismus, mitleiderregende Blindheit ist. Struve, der engste Mitverschworene, will – wie auch Blum ausführt – „das gute Kind Hecker“ nur als eine „Krücke“ benutzen, um in die Höhe zu kommen, ihn dann aber beiseite schieben (II, 687f.). Gegen Struve intrigiert Sigel, der diesen wiederum „eine Zeitlang brauchen“ will, bis er ihn „unter die Kugeln der badischen Grenadiere jagen“ kann (II, 692). Auch Sigel aber, ein ‚Löffeldieb‘, der sich mit Robespierre vergleicht⁸¹, gibt sich einer lächerlichen Selbstüberschätzung hin, da der Umsturzversuch von der Masse nachgerade ignoriert wird. Das Häuflein von Freiheitskämpfern, das sich auf Heckers Aufruf hin versammelt, wird als „Räuberbande“ angesehen, der man sich „mit einer großen Markttasche zum Plündern“ anschließt. Sogar die Freischärler selbst wollten sich ihren Aufzug lieber „bei Schmierenskomödianten ansehen und herzlich darüber lachen“ (II, 695f.). Hat Heym auch keinen Plan zum Gesamtverlauf des Dramas hinterlassen, so klingt doch hier das vollständige Desaster des Unternehmens an. Der historische Stoff erlaubte auch kaum eine andere Durchführung. Er ermöglichte es nicht einmal, Hecker und seine Schar als Freiheitskämpfer heroisch untergehen zu lassen; haben sie doch, nachdem ihr Aufstand ohne großes Blutvergießen niedergeschlagen worden war, im Ausland Zuflucht und eine mehr oder minder gesicherte Existenz gefunden.

Diesen Gegebenheiten entsprechend liegt der „Schwerpunkt in M's Person“, in dem Revolutionär Mögling, der als Mitverschworener bei Blum genannt, aber nicht weiter charakterisiert ist. Mögling ist desillusioniert und hoffnungslos wie Quintus und Catilina und akzeptiert das in der üblichen fatalistischen Einsicht: „Kann ich dafür, daß ich schlecht bin?“⁸² Seit ihn die „Götter“ zerstört haben und er die Begeisterungsfähigkeit seiner Jugend verloren hat, ist das Schamgefühl das letzte Gewicht, das ihn „aus den olympischen Höhen der Vernunft noch auf diese gemeine Erde hinunterzieht“. An der Revolution beteiligt er sich lediglich aus Langeweile; denn Heckers Freiheit ist ihm „nur eine andere Knechtschaft“ (II, 695). Falls er bei dem Aufstand ‚nichts erntet‘, will er Schauspieler werden und sehen, „welches Geschäft mehr einbringt“ (II, 689ff.). Das einzige, was ihn aus seiner nüchternen Lebensbetrachtung herausführt, ist eine schwermütige Sehnsucht nach Freiheit, einer Freiheit allerdings, die nicht den Sturz von Despoten und die Errichtung der Republik meint, sondern in unbestimmte Fernen schweift und im Grunde nur die Sehnsucht nach dem Tod ist. Den Wolken nachblickend, sagt er:

Gleichen sie nicht den Segeln der spanischen Flotte, da Columbus nach dem unbekanntem Land fuhr. Sind sie nicht die Freiheit? Wenn ich ein König wäre, ich wollte einmal hoch oben in den Bergen eine große Harfe mit silbernen

⁸¹ Vgl. II, 692/94 und die Korrektur auf S. 291. Der ‚Löffeldiebstahl‘ spielt wahrscheinlich auf eine Episode an, die Blum von einer späteren Phase der badischen Revolution berichtet (S. 294).

⁸² Vgl. S. 290.

Saiten spannen lassen, daß die Wolken und die Winde mit ihr spielten, und man nicht wüßte, woher das Lied käme, das große Lied von der Freiheit.⁸³ (II, 689)

Obwohl nur Hecker von revolutionärer Begeisterung erfaßt, der eigentliche ‚Held‘ aber gelangweilt und seines Lebens müde ist und die übrigen sogar hinterhältige Intrigen knüpfen, ist hier stärker denn je betont, daß die Gefahren der Revolution eine Steigerung des Lebensgefühls bedeuten. Der Revolutionär Willich erklärt:

Was für eine Lust ist das, eine Revolution zu machen. Was für eine Freude. Man fühlt sich wie neugeboren. Das ist wahrhaftig ein anderes Vergnügen, als wenn man sich sonst im März auf seinen neuen Sommerrock freute. [...] Ich habe den ganzen Winter in den Wirtsstuben gelegen, mich faul auf den Bänken geräkelt. Ich war wie ein Maulwurf, der vor Langeweile in seinen Winterschlaf gefallen ist. Und jetzt, Gefahr an jedem Morgen, man weiß nicht kommt man noch heil zu Bette. Ich träume jede Nacht von Napoleon. Bin ich noch derselbe Willich, der ich im Jänner war. Ich war ein Schuljunge, der den Lackel fürchtete. Und jetzt bin ich ein Mann und das danke ich dir, Bruder Hecker. (II, 694)

Auch wenn sein naiver Ausbruch von Untertönen der Ironie nicht frei ist („Alle Schubladen und Schränke haben sie leer gemacht für die Beute. Keiner will mehr arbeiten.“), behalten die darin beschworenen Werte ihre Gültigkeit. Willich fühlt sich dem langweiligen Alltag entrissen und durch die ständigen Gefahren angeregt und ausgefüllt.⁸⁴ Er hat aber auch einen bleibenden Gewinn, da er, der „Schuljunge“, nun ein „Mann“ geworden ist, der

⁸³ Daß es sich um eine Sehnsucht nach dem Tod handelt, ist nicht nur durch die Anspielung auf Max Piccolominis Schicksal nahegelegt, sondern auch durch die Äußerungen der Parallelgestalten in „Spartacus“ und „Catilina“. Quintus beweist eine besondere Affinität zum Tod (II, 647), Catilina möchte „ein Baum sein, oder ein Vogel, ein belebtes Nichts“ (II, 661). Das werden wie Möglings „Wolken“ zwei Jahre später in dem Gedicht „Die Morgue“ Zustände des Todes:

Werden wir Blumen sein? Werden wir Vögel werden,
Im Stolze des Blauen, im Zorne der Meere weit?

[...]

Werden wir schweifen, wo strahlende Äther sind,
Ewig hinauf und hinab im unendlichen Raum?

Werden wir Wolken sein? Oder der Wälder Wind? (I, 290)

Am Ende dieser euphorischen Todesbilder steht die Frage, ob der Mensch nicht eher werde „Zerbröckeln in Nichts, / Daß ein Kind kann zerballen / Unsere Größe dereinst / In der dürftigen Faust?“ Hier wird also der Wert der Größe allein des Todes wegen bezweifelt, ohne daß der Ruhm, der in „Catilina“ und anderswo als eine Möglichkeit des Überlebens gesehen wird, genannt wäre.

⁸⁴ Pointierter noch als in „Quo vadis“ heißt es in Grabbes „Don Juan und Faust“, III. Akt 3. Szene: „Freund, da nur, wo / Es in Gefahr geräth, bekommt das Leben / Ein wenig Werth.“ (C. D. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Bd. 2. Berlin 1902. S. 80). Es gibt aber keine sicheren Anhaltspunkte dafür, daß Heym diese Tragödie kannte.

selbstbewußt und furchtlos zu handeln gelernt hat. Hier und im ‚Traum von Napoleon‘ erhält das vitalistische Revolutionsbild schon eine heroistische Nuance; denn die Revolution, muß man schließen, vermag Energien freizusetzen, aus denen menschliche Größe erwachsen könnte. Für die Gesamtbeurteilung der „Revolution“, d. h. des im Drama behandelten Heckerputsches, ist der Standpunkt Willichs freilich nicht relevant, da die Mehrzahl der Rebellen eine völlig andere Haltung einnimmt. Ein Textstück, das wir dem Manuskript entnehmen, hat in dieser Hinsicht eher grundsätzliche Bedeutung:

Wir haben keine Kraft mehr in uns. Da wir die Ehrfurcht vor der Notwendigkeit leugneten, da wir das Wunderbare hinter den Dingen hervorzo- gen und verlästerten, rissen wir auch die Wurzel unserer Kraft mit hinaus. [...] Wir haben uns selbst gebrochen, da wir andere zerbrechen wollten. Dazu sind wir noch stolz auf unsere Ohnmacht. Wir erheben sie auf den Schild und machen einen Götzen aus ihr, da wir keine Götter haben.

Die französische Revolution ließ Hébert und die Atheisten hinrichten. Sie erkannte, daß man faule Glieder, die sich von Zersetzung nähren, zum Heil des Ganzen abhacken müsse. Wir nennen den einen Narren, der es wagt, das Hergebrachte zu loben, und doch können wir nichts an seine Stelle setzen.

(S. 291)

Ist auch nicht erkennbar, zu welcher Person und in welchem Zusammenhang diese Äußerung gehört, so scheint doch hier kritisch zusammengefaßt, was an negativen Aspekten in den Szenen selbst angelegt ist. Um den Bedeutungskreis dieser Sätze genauer zu erfassen, müssen wir den Blick auf eine Quelle Heyms lenken, die im „Spartacus“-Manuskript zitiert ist: das sexualkundliche Werk „Genesis“ von G. Herman.⁸⁵ In einem Kapitel über „Die Früchte des Menschentums“ sind dort u. a. Passagen aus einer Schrift von Stanislaw Przybyszewski wiedergegeben⁸⁶, die die Revolutionen von 1848 wegen ihrer aufklärerischen Tendenzen scharf verurteilen. „Revolutionen der Bildungssüchtigen und der Aufklärungsbedürftigen“ werden sie genannt, weil sie Gott und „die Seele ab[zu]schaffen und ihre unleugbaren Offenbarungen als Blödsinn und Humbug“ zu erklären versucht hätten. Die „Seele“ nennt Przybyszewski „eine unbekannte Macht mit seltsamen Fähigkeiten“ und sieht in ihr etwas Höheres als das „Gehirn, das Alles erklärt, Alles zurechtgelegt haben will, das jede Tiefe, jedes Geheimnis verhöhnt und verspottet und für Verrücktheit erklärt“.⁸⁷ Catilinas Polemik gegen den ‚über-sättigten Verstand, der immer das schale Ende aller Dinge sieht‘, Louis Ferdinands Sehnsucht nach dem Wunderglauben der Kindheit und das Bekenntnis der Achtundvierziger, das ‚Wunderbare hinter den Dingen hervorgezogen

⁸⁵ Vgl. S. 205.

⁸⁶ Es handelt sich um die unter Ausschluß der Öffentlichkeit erschienene Erzählung „De profundis“. Die Zitate entstammen dem Vorwort „Pro domo mea“.

⁸⁷ Herman, G.: Bakchanalien und Eleusinien. Erforschungen und Erfahrungen über Sexual-Kultus. Leipzig 1899. S. 135ff. (G. H. Genesis. Bd. 3).

und verlästert' und den Götterglauben verloren zu haben, scheinen also nicht unwesentlich von dem prononcierten Antirationalismus Przybyszewskis beeinflußt zu sein.⁸⁸ Daß darüber hinaus der Revolution insgesamt der Vorwurf gemacht wird, sie habe das „Hergebrachte“ zerstört und könne doch „nichts an seine Stelle setzen“, ist ohne diese Quelle und ohne den Einfluß Blums, der in unverhohlener Abneigung von den ‚zersetzenden‘ Radikalen spricht, gar nicht zu erklären. Hier zeigt sich einmal, wie völlig unideologisch Heyms Revolutionsbegriff ist. Je nach Vorlage und Beispiel kann er die „Symbolik der Freiheitskämpfe zweier Jahrtausende“ oder etwas verwerflich Destruktives in einem Umsturzversuch sehen.

Das Moment der Kontinuität, das auch in dem negativen Revolutionsbeispiel deutlich in Erscheinung tritt und auf das allein es ankommt, ist das Bekenntnis zu Idealismus, Zuversicht und Begeisterung. Wie schon in „Spartacus“ und „Catilina“ sind sie als die Werte beschworen, die „Kraft“ geben und vor jener „Ohnmacht“ bewahren, die in der Position Möglings liegt. Hieße es auch zu weitgehende Spekulationen an Heyms Notizen zu knüpfen, wollte man das Scheitern des Heckerputsches ausschließlich als eine Folge des Mangels an Idealismus verstanden sehen, so ist es doch aufschlußreich, daß Heym die ‚Helden‘ dieses absurden Unternehmens nicht zu Freiheitsheroen erhoben hat, wie er es noch in „Catilina“ vorsieht. Die Kraftlosigkeit des Revolutionsversuches und die Kraftlosigkeit der Revolutionäre entsprechen einander und bieten gerade deshalb die Möglichkeit, Idealismus und Begeisterung zum einzig möglichen und auch notwendigen ‚Heilmittel‘ zu erklären. Wenn die fatalistische Position in diesem Revolutionsdrama deutlicher denn je im Mittelpunkt steht, so ist der Weg zu ihrer Überwindung doch schon gewiesen.

d. Ludwig XVI. Robespierre. Danton. (260-274)

Welchen Eindrücken zufolge Heym die französische Revolution von 1789 als dichterischen Stoff entdeckt hat, läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Die Vorlagen zu dem frühesten Zeugnis seines Interesses, der Szene über den „Sturm auf die Bastille“ von 1908, haben ihn nur mit einem Einzelereignis vertraut machen, zur Revolutionsgeschichte insgesamt noch kaum hinführen können. Erst 1909 oder 1910 beginnt er sich Einblick zu verschaffen in die Fülle ihrer Ereignisse und Konflikte. Büchners „Dantons Tod“ ist eine der literarischen Bearbeitungen, die ihn dem Stoff nähergebracht haben, eine andere vielleicht das Epos „Robespierre“ von Marie Delle Grazie. Genaueres

⁸⁸ Natürlich mögen auch andere Einflüsse mitgewirkt haben. Immerhin sind aber so pointiert antirationalistische Äußerungen nur in der Zeit zu finden, in der Heym das Werk Hermans zitiert. Lediglich ein starkes Interesse für okkulte ‚seelische‘ Phänomene ist noch fortlaufend zu beobachten, man vergleiche etwa die Vorlesungs- und Buchtitel von 1911 (S. 19f.).

läßt sich nur über die Geschichtswerke sagen, die er benutzt hat. Zur ersten Orientierung diente ihm eine kleine Abhandlung über die „Greuel der französischen Revolution“, die 1899 von einer katholischen Reihe für „Volksaufklärung“ herausgebracht worden war, um der anwachsenden revolutionsfreundlichen Literatur christlichen Widerpart zu bieten. Die von einem Dr. Gurnemanz verfaßte „Skizze“ steht der Revolution und dem ‚aufklärerischen‘ Geist, der zu ihr führte, natürlich grundsätzlich ablehnend gegenüber. Hat Heym sich auch vor allem für die mitgeteilten Daten und Fakten interessiert, so ist diese negative Einschätzung der Revolution doch wohl nicht ohne Wirkung auf ihn geblieben. Seine zweite Quelle war die Revolutionsgeschichte von Mignet, ein bereits im frühen 19. Jahrhundert, in der Zeit der Restauration geschriebenes Werk, das damals wegen seiner Sympathien für die Revolution als fortschrittlich geschätzt und auch von Büchner benutzt worden ist, jedoch gemessen an dem zu Heyms Zeit verbreiteten Revolutionskult eher konservativ wirkt. Insgesamt war diese Literaturlauswahl jedenfalls kaum dazu angetan, Heym die französische Revolution als einen Ausbruch edler Begeisterung und kühnen Heroismus‘ erscheinen zu lassen, sondern brachte – vor allem in dem souveränen Fatalismus Büchners – das Vergebliche und sinnlos Gewaltsame dieses Ereignisses beonders stark zur Geltung.

Solche und ähnliche Bildungseinflüsse erst erklären, daß Heym den Verlauf der Revolution anhand des Leidenswegs Ludwigs XVI. dramatisch zu behandeln plante. Der vom November 1910 datierte Entwurf läuft zwar nicht darauf hinaus, die Gestalt des Königs zu glorifizieren – auch ausgesprochene Gegner der Revolution haben das nur selten gewagt –, konzentriert sich aber so stark auf die Stationen seines Untergangs, daß die Revolution kaum als ‚große Zeit‘ hätte zur Geltung kommen können. Was Heym vorrangig interessiert, ist die Entwertung und Zerstörung eines Lebens, das seiner Herkunft nach zu Größe und Ruhm bestimmt zu sein schien. Er summiert die vielen kleinen und großen Demütigungen, die Ludwig vom Ausbruch der Revolution bis zur Hinrichtung hinnehmen mußte, vergrößert sie, erfindet gar welche hinzu und verweilt mit besonderer Aufmerksamkeit bei der Angst und Verzweiflung der letzten Tage. Es ist im Grunde die Umkehrung eines heroischen Lebensweges, die jedoch auch nichts anderes als die Willkür des Schicksals demonstriert. „Das Schicksal hätte diesen Mann lieber in eine Bäckerstube oder in einen Quietisten Konvent setzen sollen. Da wäre er ein ruhiger und guter Mensch geworden“, heißt es am Schluß.⁸⁹ Auf eine Höhe gestellt, der er nicht gewachsen ist, beweist sein schmälicher Untergang, daß Größe auch da erst erworben werden muß, wo sie vom Schicksal im voraus gewährt worden zu sein scheint.

⁸⁹ Schon in „Arnold von Brescia“ sagt der Henker zum Helden: „Es war eine Torheit des Schicksals, dich so hoch hinaufzuwerfen. Du hättest einen guten Marktschreier, Dichterling oder derlei abgegeben.“ (II, 539).

Die auf eine Glorifizierung des Revolutionsgeschehens oder einzelner Gestalten hinweisenden Notizen fallen demgegenüber kaum ins Gewicht. Die Erklärung der Menschenrechte im „Duft der warmen Sommernacht“ und die aus der Enge des Saales auf die Straße ausbrechenden Menschen (II, 734) lassen etwas von Begeisterung und großen Gefühlen sichtbar werden. Als „Enthusiast“ und „geborener Volksführer“ ist Danton charakterisiert, in den Tagen der Septembermorde „wie ein Gott“ (II, 735). Seine revolutionäre Leidenschaft erscheint aber wie die Heckers als gefährdet oder gar unwirksam, da hinter ihm Robespierre steht und ihn zu „verschlingen“ droht. Robespierre, das Haupt der Revolution, ist im Gegensatz zu ihm ein nüchterner, kleinlicher „Oberlehrer, der Noten austeilt“, selbstgefällig, feig und ohne Sinn für Größe. Er ist der Mann der Vernunft und hat das „Fest der Vernunft“ eingeführt (II, 736), was eine aufschlußreiche Veränderung der historischen Fakten darstellt, da es tatsächlich das „Fest des höchsten Wesens“ war, eine gerade gegen den Vernunftkult gerichtete neue Religion. Ein arrivierter Kleinbürger ist der mächtigste Mann der Revolution, und das rückt die Möglichkeiten dieser ‚großen Zeit‘ in ein beinahe ebenso ironisches Licht wie die Äußerung eines Mörders in dem auch zu dieser Zeit entstehenden „Grifone“, der die „wilden Zeitläufte“ preist, weil sie ihm Gelegenheit geben, durch das Ausplündern von Leichen in die Höhe zu kommen (II, 846).

Einer noch negativeren Gesamttendenz ist das Revolutionsgeschehen in den Notizen zu dem Drama „Robespierre“ unterworfen.⁹⁰ Getreu der Darstellung Mignets und der Charakteristik in Büchners „Danton“ ist Robespierre auch hier wieder porträtiert als ein übertrieben eitler, pedantischer und kleinbürgerlich tugendhafter Mann, der nur deshalb der blutige Tyrant der Revolution wird, weil er fürchtet, „ein Anhalten würde seine Schwäche entdecken lassen“. Als er gestürzt ist, versucht er – und das ist wieder eine Zutat Heyms – „alle Schuld von sich abzuwälzen“. Das „Erstaunen aller über seine Feigheit“ ist groß und schlägt angesichts der Todesangst, die der Massenmörder zeigt, in grenzenlose Verachtung um. In diesem Zusammenhang bekommt die Summe negativer Eigenschaften, die überwiegend eine nur psychologische Dimension zu besitzen scheint, die für Heym typische fatalistische Ausprägung. „Warum tut Ihr mir das“, fragt Robespierre die ihn verächtlich anspeienden Mitverurteilten, „dann müßtet Ihr einen Blinden blind schelten“. Die in Büchners „Danton“ und auch in Heyms „Cenci“ immer wieder formulierte fatalistische Maxime, daß jeder ‚seiner Natur gemäß‘ handle, ist – metaphorisch umschrieben – also auch für Robespierres Verbrechen in Anspruch genommen. Da der Entwurf auf diese Position zusteuert, ist es verständlich, daß hier noch weniger Revolutionsbegeisterung sichtbar wird als in „Ludwig XVI.“. Ihre Unterordnung unter das ‚Naturgemäße‘ hätte gerade den Wert infrage gestellt, den Heym in der „Revolu-

⁹⁰ Vgl. S. 268-270.

tion“ als einzige Möglichkeit entdeckt hatte, die fatalistische Lebenshaltung zu überwinden.

Zeigen schon die Dramennotizen, daß Heym in der französischen Revolution zunächst überwiegend die Willkür des Schicksals bemerkt, so geht das erst recht aus den vier im Juni 1910 entstandenen Sonetten über diesen Stoff hervor. Dem wütenden Aufbruch der Massen in „Bastille“, einem im nächsten Abschnitt näher zu behandelnden Gedicht, sind drei Bilder des Todes gegenübergestellt, des Untergangs jener Gestalten, die auch in den Dramen im Mittelpunkt stehen: „Louis Capet“, wie man den König als ‚Bürger‘ zu nennen pflegte, „Danton“ und „Robespierre“. Diese Gedichte sind keineswegs beliebige Variationen über das Thema des Todes. Erst wenn man sie als Einheit betrachtet und sich des Revolutionsbildes der Dramenpläne als Hintergrund versichert, gewinnt man Zugang zu ihrer Bedeutung.⁹¹

LOUIS CAPET

Die Trommeln schallen am Schafott im Kreis,
Das wie ein Sarg steht, schwarz mit Tuch verschlagen.
Darauf steht der Block. Dabei der offene Schragen
Für seinen Leib. Das Fallbeil glitzert weiß.

Von vollen Dächern flattern rot Standarten.
Die Rufer schrein der Fensterplätze Preis.
Im Winter ist es. Doch dem Volk wird heiß,
Es drängt sich murrend vor. Man läßt es warten.

Da hört man Lärm. Er steigt. Das Schreien braust.
Auf seinem Karren kommt Capet, bedeckt,
Mit Kot beworfen, und das Haar zerzaust.

Man schleift ihn schnell herauf. Er wird gestreckt.
Der Kopf liegt auf dem Block. Das Fallbeil saust.
Blut speit sein Hals, der fest im Loche steckt.

(I, 87)

Aus diesem Bild von der Hinrichtung des Königs spricht eine ähnliche Tendenz wie aus den wenige Monate später formulierten Dramennotizen. Es zeigt einen gänzlich entwürdigten und zutiefst gedemütigten Monarchen, dessen einstige Stellung und Geltung als Herrscher noch sichtbar ist in der begierigen Anteilnahme der Volksmenge an seinem Untergang. Auf eine

⁹¹ Mautz hat in seinem Buch über Georg Heym zu diesen Sonetten Stellung genommen. Obwohl er die Rolle des Schicksals klar erkannt hat, ist seiner Interpretation in vielem zu widersprechen. Abgesehen davon, daß er — 1961 — die Gedichte chronologisch noch nicht zuverlässig einordnen konnte und deshalb zu falschen Schlußfolgerungen kommt, übersieht er die Bedeutung, die die historischen Gestalten in Heyms Revolutionsverständnis haben. Er stellt deshalb nur die Parallelen der Todesbilder fest, nicht die Unterschiede. Das liegt natürlich auch daran, daß damals erst ein kleiner Teil der historischen Dichtungen Heyms zugänglich war. (Mautz, a.a.O. S. 314ff.).

Erklärung des Sturzes ist verzichtet, beschrieben nur ein brutaler Vernichtungsakt, der von einer anonymen Macht verfügt worden ist. „Man“ richtet einen König, nicht das Volk richtet ihn; denn auch das Volk läßt „man“ warten. Daß das Volk sich an der Hinrichtung in primitiver Rohheit und Sensationsgier ergötzt, stellt eine bedeutsame Abweichung von dem historischen Sachverhalt dar. Wie in der Revolutionsgeschichte von Mignet ausführlich berichtet ist, stand gerade umgekehrt zu befürchten, daß es in seiner noch royalistischen Gesinnung die Hinrichtung mißbilligen oder den König gar befreien werde. Um diesem Risiko aus dem Weg zu gehen, schirmte man die zu passierenden Straßen mit Militär ab und brachte den König schon am zeitigen Morgen in einer geschlossenen Droschke zum Richtplatz. Unter dem allenthalben hervorgehobenen ‚düsteren Schweigen‘ der im Hintergrund harrenden Menge wurde er enthauptet. Indem Heym aus dieser Szenerie eine primitive Volksbelustigung macht, wird der Sturz des einst hochgestellten Opfers nicht nur aufs äußerste zugespitzt, sondern ihm zugleich ein wesentlicher Teil von seiner historischen Notwendigkeit genommen. Es war nicht zuletzt die noch immer royalistische Gesinnung großer Teile des Volkes, die die Jakobiner auf den Tod Ludwigs drängen ließ; denn nur sein Tod, glaubten sie, werde nach innen wie nach außen die republikanische Staatsform als endgültig erscheinen lassen. Die Verdunkelung der historischen Hintergründe, die Vergrößerung der Fallhöhe des Opfers und die Anonymität der an seinem Sturz beteiligten Mächte zwingen dazu, hier ein ähnlich willkürliches Schicksal am Werk zu sehen wie im Falle des Dramenhelden Ludwig.

DANTON

„Mich töten? Herrscht der Wahnsinn im Konvent?
Die Schafe dulden es?“ Und wütend greift
Ans Gitter seine Hand, das schneebereift.
Er schlägt die Stirn sich, die vom Wachen brennt.

„Wär es noch Marat, der im Staube schleift
Paris und mich. Doch solch ein Regiment,
Das nur aus Angst von Mord zu Morde rennt,
Und das mit Tugendschlamm das Volk beseift.

Der dürre Geckenkopf, der nichts vollbracht,
Er soll mich töten dürfen? Robespierre,
Ich zieh dich hinter mir in Todes Nacht.“

Er weint vor Wut. „Ist keine Rettung mehr?“
Des Halstuchs rote Seide wird ihm sacht
Von Tränen schwarz. Die Augen werden leer.

(I, 88)

Im Gegensatz zu „Louis Capet“ und „Robespierre“ hat Heym hier nicht die Perspektive eines sachlich registrierenden Zuschauers gewählt, sondern läßt den Betroffenen selbst seine Empfindungen aussprechen. Danton erscheint

dadurch nicht als ein entpersönlichtes Opfer, sondern als ein zerstörter Held. Ganz der große, leidenschaftliche Revolutionär, als der er auch in den Dramennotizen charakterisiert ist, lehnt er sich gegen seinen Untergang auf. Obwohl Robespierre und der Konvent als die Mächte genannt sind, die ihn herbeigeführt haben, sieht Danton ein unerklärliches Verhängnis am Werk. Der Konvent scheint ihm von „Wahnsinn“ befallen zu sein, daß er Robespierre freie Hand läßt; denn dieser ist ein „dürre[r] Geckenkopf, der nichts vollbracht“, der nur aus Angst mordet und viel zu geringfügig ist, einen Mann wie ihn „töten [zu] dürfen“. Der Gedanke an Schuld liegt Danton fern; nur ohnmächtige Wut erfüllt ihn, die gleiche Wut gegen die Bosheit des Schicksals, die Arnold oder Grifone, Alkibiades oder Spartacus bei ihren Niederlagen empfinden. Noch die Leere, die ihn angesichts des Unbegreiflichen überkommt, spiegelt sein edles Heldentum: „Des Halstuchs rote Seide wird ihm sacht / Von Tränen schwarz.“ Ein Bild von erlesener Schönheit beendet das gigantische Aufbegehren, nicht eine entwürdigende Hinrichtungsszene.

ROBESPIERRE

Er meckert vor sich hin. Die Augen starren
Ins Wagenstroh. Der Mund kaut weißen Schleim.
Er zieht ihn schluckend durch die Backen ein.
Sein Fuß hängt nackt heraus durch zwei der Sparren.

Bei jedem Wagenstoß fliegt er nach oben.
Der Arme Ketten rasseln dann wie Schellen.
Man hört der Kinder frohes Lachen gellen,
Die ihre Mütter aus der Menge hoben.

Man kitzelt ihn am Bein, er merkt es nicht.
Da hält der Wagen. Er sieht auf und schaut
Am Straßenende schwarz das Hochgericht.

Die aschengraue Stirn wird schweißbetaut.
Der Mund verzerrt sich furchtbar im Gesicht.
Man harrt des Schreis. Doch hört man keinen Laut.

(I, 90)

Diese Hinrichtungsszene ähnelt der in „Louis Capet“, zeigt aber auch bedeutsame Unterschiede. Während dort nur der vom Schicksal verfügte Sturz des Opfers gezeigt ist, richtet Heym hier den Blick vor allem auf die Reaktion des Delinquenten. Auch Robespierre erscheint völlig zerstört, jedoch nicht, weil er von der Menge angegriffen und herabgewürdigt worden wäre, sondern aus Angst. Wie in den Dramennotizen sind Feigheit und Todesangst die bestimmenden Momente seines Charakterbildes, wiedergegeben in der

abstoßenden Haltung, die daraus resultiert.⁹² Von den historischen Gründen der Hinrichtung ist wiederum nichts gesagt. Daß das Volk die „unverkennbarste Freude“ über den Sturz des Tyrannen und seines mörderischen Regimes an den Tag gelegt habe⁹³, wird allenthalben berichtet. Bei Heym hat diese Freude jedoch nichts von einer Freude der Befreiung an sich. Nur in der ersten Fassung des Sonetts „jauchzt“ das Volk (I, 89); in der letzten hört man lediglich „der Kinder frohes Lachen gellen“, die von ihren Müttern hochgehoben werden, und man kitzelt den zu Tode Geängstigten am Bein. Eine primitive Volksbelustigung wie die Hinrichtung des Königs ist auch diese und wie dort nur der unbegreifbare Sturz eines einst Mächtigen und Hochgestellten abgebildet.

Daß damit kein Beispiel historischer Gerechtigkeit gegeben werden soll, dürfte nach dem, was wir bisher über Heyms Geschichtsdenken festgestellt haben, nicht erörtert zu werden brauchen. Der Tod Robespierres ist nicht die Vergeltung für den Tod des Königs oder den Dantons, sondern beweist nur die unerbittliche Gleichgültigkeit des Schicksals, der Starke wie Schwache, Kühne wie Ängstliche, Leidenschaftliche wie Leidenschaftslose zum Opfer fallen. Die französische Revolution wird Heym zu einem Ereignis, das auf engstem geschichtlichem Raum die ganze Bosheit und Menschenfeindlichkeit des Schicksals enthüllt. Daran ändert auch das den Todesszenen vorangestellte „Bastille“-Sonett nichts. Der Aufbruch der Massen enthält zwar ein heroisches Moment, hat aber keine über die Einzelschicksale hinausreichende Geltung. Es wäre dennoch falsch, Heym auf Grund dessen ein prinzipiell negatives Revolutionsbild zu unterstellen, in Anlehnung etwa an Mignet, bei dem es heißt: „Allein ein Mensch gilt sehr wenig in einer Revolution, welche die Massen aufrührt; die Bewegung reißt ihn fort oder geht über ihn hinweg, er muß voranschreiten oder unterliegen. Zu keiner Zeit bemerkt man die Unterordnung der Menschen unter die Dinge deutlicher.“⁹⁴ Nicht die Masse oder die Revolution entwerten das Leben des Menschen, sondern es ist das stets gegenwärtige Schicksal. Die Revolution ist nur eine – im Grunde beliebige – Situation, in der es seine Macht offenbart. Daß durch sie jene Begeisterung freigesetzt werden kann, die den Triumph über das Schicksal ermöglicht, klingt hin und wieder an. Da Heym jedoch den Blick auf den Untergang von Einzelgestalten gerichtet hält und das Revolutionsgeschehen aus dieser Perspektive vor allem zur Vernichtung des Menschen eingesetzt erscheint, können sich diese Tendenzen nicht entfalten. Obwohl Ludwig XVI.

⁹² Wahrscheinlich hat Heym sich nicht darum gekümmert, was die historische Überlieferung zu Robespierres Tod mitteilt, so daß von einer tendenziösen Umgestaltung der Tatsachen nicht gesprochen werden kann. Es soll aber nicht unerwähnt bleiben, daß Mignet die ruhige Gelassenheit Robespierres anerkennend hervorhebt (vgl. S. 272).

⁹³ Mignet, vgl. S. 272.

⁹⁴ Mignet, Francois Auguste: Geschichte der französischen Revolution. Deutsch von F. Köhler. Leipzig 1895. (Reclams UB Nr. 3426-30). S. 67.

und Robespierre keine positiven Helden sind, die Revolution also durchaus als eine sie zu Recht überwindende ‚große Zeit‘ hingestellt werden könnte, dominiert das fatalistische Weltbild, nicht das Äquivalent der Begeisterung.

e. Revolutionslyrik. Der fünfte Oktober. (258-260; 295f.)

Daß in den 1910 entstandenen Dichtungen über die französische Revolution die fatalistischen Tendenzen im Vordergrund stehen, schien uns nicht unwesentlich von den Geschichtswerken und literarischen Vorlagen beeinflusst zu sein, die Heym herangezogen hat. Bestätigt wird das dadurch, daß er auf Grund anderer Quellen die Revolution von 1848 bereits im Frühjahr 1910 in zwei Sonetten als einen Ausbruch der Leidenschaft und Begeisterung darstellt. Eine differenzierte historische Betrachtungsweise wird man darin keinesfalls sehen können, handelt es sich doch um die gleiche Revolution, deren Hohlheit und Aufklärungsbesessenheit er ein Jahr zuvor in den Heckerputschszenen entschieden verurteilt.

Vom Sturmgeläut der Freiheit aufgerufen,
So standet ihr kühn auf den Barrikaden.
Mit offner Brust. Das Terzerol geladen
Beim Freiheitsbanner auf den hohen Stufen.

Ihr saht die Freiheit, große Morgen tagen.
Begeisterung gab Feuer eurem Arm
Und lief das Blut euch von der Stirne warm
Ihr fühltet nichts als eurer Herzen Schlagen.

Ihr, erste Saat der Freiheit, hingemäht
Im Straßenkampfe von des Königs Macht.
Um eure Gräber eure Größe weht.

Deren junges Blut rann in der Freiheitsschlacht,
[Textlücke von einer Zeile]
In fauler Zeit dumpf Tag um Tag verbracht.

(I, 47)

In dieser Erinnerung an die 187 gefallenen Bürger der Berliner Märzkämpfe ist die Revolution erstmals ohne jede Relativierung durch ein tragisches Einzelschicksal glorifiziert, eine vielleicht auch durch die lyrische Kurzform erleichterte Sehweise. Auffällig ist vor allem, daß sich Heym nicht auf die vitalistische Komponente beschränkt, die in den Tagebuchaufzeichnungen und auch in den früheren Revolutionsdichtungen allein akzentuiert ist, sondern den dort vom Einzelhelden verkörperten Heroismus in das Bild einbezieht. Wenn die Revolution das Gegenbild einer ‚faulen Zeit‘ ist, so deshalb, weil sie die Masse im Begeisterungsrausch zur „Größe“ führt. Größe ist hier zwar nicht definiert und auch von einem Aufbegehren gegen das Schicksal

nichts gesagt, sondern das Geschehen nur auf der historischen Ebene dargestellt. Aus Heyms Geschichtsbild ergibt sich aber von selbst, daß nicht der Kampf für eine historisch oder anderweit real zu bestimmende „Freiheit“ und gegen „des Königs Macht“, die Truppen Friedrich Wilhelms IV., verherrlicht werden soll. Nicht *daß*, sondern allenfalls *wie* dieser Kampf geführt wird, entscheidet über die Größe. Daraus abzuleiten, daß die freiwillige Hingabe des Lebens eine Tat sei, die der ‚Natur‘ des Menschen widerspreche, sie also überwinde, wäre möglich, ginge aber wohl über die Intention dieser Verse hinaus. Heym kommt es nicht so sehr auf die Begründung der Größe an als auf das Bild der Leidenschaft und Begeisterung, so daß wir es hier in erster Linie mit einem Äquivalent des Fatalismus und einer Antithese zu seiner eigenen Zeit zu tun haben.

In dem unmittelbar darauf entworfenen Sonett „Die Märzgefallenen“ (I, 48) ist der Aspekt des Ruhmes und der Größe um einiges deutlicher akzentuiert. Der Friedhof, auf dem die Gefallenen, „die für die Freiheit froh den Tod erlitten“, beigesetzt wurden, ist hier beschrieben und die einstige Verehrung des Volkes für diese seine Toten hervorgehoben. An der frischen Grabstätte häufen sich Kränze „von Lorbeer, Efeu, und von Immortellen“, Symbole des Sieges, des Ruhmes und der Unsterblichkeit. Die Sonne, „ein Fanal, / Ein roter Brand der alles übersonn“t“, erinnert noch einmal an die Glut der Begeisterung, die die Freiheitskämpfer erfüllte. Mit dem Schauplatz und dem Entstehungsdatum beider Gedichte im März 1910 ist zugleich ein Hinweis darauf gegeben, was Heym veranlaßt hat, sich dieses Ereignisses anzunehmen: die Wiederkehr des Todestages der Barrikadenkämpfer in jenem Jahr. Nun war 1910 kein auffälliges Jubiläum, wie überhaupt in jener Zeit der Toten von 1848 kaum offiziell gedacht worden ist. Lediglich „Der Demokrat“, eine linksliberale Berliner Wochenzeitung, in der Heym einige Monate später seine ersten Gedichte veröffentlichte, hat im März 1910 eine Ausgabe ausschließlich den Märzkämpfen und ihren Opfern gewidmet⁹⁵, weshalb man hier auch ohne weiteres die Quelle für die Sonette vermuten darf. Gedichte Hoffmanns von Fallersleben und Freiligraths, Auszüge aus den Reden, die bei der Beisetzung der Gefallenen am Friedrichshain in Berlin gehalten wurden, und mehrere Gedenkartikel beschwören einhellig den Mut, den Opfersinn, die Begeisterung und die Freiheitsliebe jener ‚edelsten Söhne des deutschen Volkes‘, die auf den Barrikaden ihr Leben ließen. Die politische Tendenz ist, das Jahr 1848 als eine Sternstunde des deutschen Liberalismus mit der reaktionären Gegenwart zu konfrontieren und das Bürgertum aus seiner politischen Schläfrigkeit und Unmündigkeit aufzurütteln. Besonders Franz Pfemferts Artikel „Die Toten mahnen“ beklagt, daß der ‚Duft der großen Zeit so restlos verweht‘ und nichts mehr von der Begeisterung für Freiheit und Menschenrecht zu spüren ist, die die Helden der Barrikade beseelte. Gerade diese Gegenüberstellung dürfte Heym veranlaßt

⁹⁵ Vgl. S. 295.

haben, sich dem Pathos seiner Vorlage anzuschließen; denn von 1909 an hat er ja selbst, wie wir bei der Untersuchung seines Zeitverständnisses festgestellt haben, die Gegenwart von der ‚großen‘ Vergangenheit polemisch abzusetzen begonnen. Sein Interesse an der Glorifizierung der Revolution war freilich noch ebenso flüchtig wie spontan; beide Gedichte hat er unfertig beiseite gelegt.

Gemessen an diesen Versuchen ist das drei Monate später entstandene Sonett „Bastille“ ein nur erst vorsichtiger Ansatz, die französische Revolution in ähnlicher Weise als leidenschaftliche Massenbewegung darzustellen:

Die scharfen Sensen ragen wie ein Wald.
Die Straße Antoine ist blau und rot
Von Menschenmassen. Von den Stirnen loht
Der weiße Zorn. Die Fäuste sind geballt.

[...]

Mit einem Wutschrei ist Paris erwacht.
Mit Beil und Knüttel wird der Turm berannt.
Die Salven rollen in die Straßenschlacht.

(I, 86)

Angst und Zorn sind es, die die Massen aktiv werden lassen, nicht Begeisterung. Immerhin aber ist Paris „erwacht“ und hat sich zum Widerstand gegen die anonymen Bedrücker gesammelt. Daß damit eine ‚große Zeit‘ heraufgekommen wäre, wird man angesichts der folgenden Todesszenen jedoch nicht behaupten können, ja man muß sogar, betrachtet man die Sonette als ein organisches Ganzes, diesen Aufbruch mit unter die böse Macht des Schicksals gestellt sehen. Während die Helden der Märzkämpfe ‚für die Freiheit froh den Tod erleiden‘, entartet das mit einem Wutschrei erwachte Volk von Paris zu einem sensationslüsternen Pöbel, der amüsiert an der Straße steht, wenn „man“ die führenden Männer der Epoche auf das Schafott schleift.

Einen deutlichen Schritt auf die Glorifizierung der französischen Revolution hin hat Heym erst im Dezember 1910 in dem Sonett „Le tiers état“ vollzogen.⁹⁶ Ob dafür eine besondere Quelle verantwortlich ist, läßt sich aus dem Text nicht erkennen. Aufschlußreich ist aber, daß dieser Fortschritt in der Gestaltung eines Ereignisses gelingt, das auch von den Gegnern der Revolution zu ihren großen Momenten gerechnet wird, nämlich des Schwures im Ballhaus und der Behauptung des dritten Standes als Nationalversammlung dank Mirabeau im Juni 1789.

LE TIERS ÉTAT

Auf welchen Blumen von dem letzten Ball,
In Spiegeln, Kerzen, weichlichem Gestühl,

⁹⁶ Vgl. S. 262.

Steht der Stiefel der Bürger. Ihr Gewühl
Brennt wie die Flamme. Und der Widerhall

Der großen Worte flattert durch Paris.
Man drängt sich um den Saal. Die Straße rauscht
Vom Sturme Mirabeaus, dem alles lauscht,
Da er die Tür dem Mann des Königs wies.

Der König sieht dem Abend nach, der lind
in Park und Seine zieht gen Westen schon.
Er zupft sein Halstuch. Le diner ist nah.

Da bläst in sein Gemach ein lauter Wind.
Der rüttelt seinen Hals und seinen Thron.
Le tiers état. Le tiers état.

(I, 181)

Das Gewühl der Bürger, das wie eine Flamme brennt, die großen Worte, der ‚Sturm Mirabeaus‘ und der laute Wind, der den Thron bedroht – das alles sind natürlich Wendungen, die die Revolution als einen Ausbruch der Leidenschaft und Begeisterung kennzeichnen. Ihren vollen Wert gewinnen sie freilich erst dadurch, daß sie sich gegen das träge, inhaltlose Leben des Königs richten. Diese Gegenüberstellung ist bemerkenswert, weil sie erkennen läßt, daß Heym sich erst allmählich von dem Einfluß befreit, der sein Bild von der französischen Revolution 1910 bestimmt. Der König, das Opfer, beherrscht noch übergroß sein Blickfeld. Um die Revolution aufzuwerten, wertet er ihn ab, macht aus der vom Schicksal gedemütigten Dramengestalt einen dekadenten Schwächling, der zu Recht von der Kraft seiner Gegner überwunden wird. Die Revolution führt hier also noch nicht aus der Lethargie und Schwäche des Lebens an sich heraus, sondern ist ein zielgerichteter historischer Vorgang; sie wird noch nicht um ihrer selbst willen verherrlicht, sondern als notwendig gerechtfertigt. Schon in dem zwei Monate später entstandenen Gedicht „Sehnsucht nach Paris“ hat sich die gleiche Konstellation allerdings entschieden zugunsten der revolutionären Begeisterung verschoben. Zwei Strophen des Gedichtes, das die große Vergangenheit und die belanglose Gegenwart miteinander konfrontiert, lauten:

Vom roten Wein gefüllt bis an die Borde,
Vom Wein der Freiheit, der das Herz beschwört,
Und auf der weiten Place de la Concorde
Aus Dantons Mund der Städte Zorn empört.

O großer Tag, da rote Donner grollten
Auf deiner Stirn, und blutig, fett und feist,
Des Königs armes Haupt im Sande rollte,
– Großes Paris, das altert und verwaist,

(I, 228)

Den entscheidenden Durchbruch zur Glorifizierung der französischen Revolution vollzieht Heym dann im März 1911, und zwar auf Grund einer neuen

Quelle: dem historischen und zugleich tendenziös politischen Buch, das der russische Anarchist und Revolutionstheoretiker Peter Kropotkin über dieses Ereignis veröffentlicht hat. Kropotkins „Französische Revolution“ vermittelte ihm ein Revolutionspathos, wie er es schon einmal in der Darstellung der Märzkämpfe adaptierte. Dem Sonettentwurf „Vom Schanktisch her . . .“ ist ein Zitat aus dem Werk Kropotkins über das „Paris der Armen, das Paris der zerrissenen Kleider“ und seine revolutionäre Leidenschaft vorangestellt:

Vom Schanktisch her, wo noch die Würfel flogen
Um bunte Flaschen, noch den Mund voll Lauch
Die bleichen Häupter schwarz von Ruß und Rauch,
Darüber sie den breiten Dreispitz zogen,

So drängen sie am grünen Ofen dicht,
Die Backen von dem Feuer überschminkt,
Und hören, wie den Psalm der Freiheit singt
Ein Heiland, überstrahlt von rotem Licht.

Wie eines Juni-Samstags Freudigkeit,
Wenn Sommernacht an allen Türen rührt
Und auf dem Markte liegt das Mondlicht weit,

Brennt ihre Freude, die ihr Herzblut schürt,
Und ihres Geistes Niedrigkeit befreit,
Der sie gleich einem weißen Aar entführt.

(I, 251)

Heym hat natürlich nicht diese Bilder und nicht einmal ein solches Revolutionsverständnis bei Kropotkin vorgefunden. Diesem geht es um den Fortschritt der Menschheit, nicht um die Steigerung des Lebensgefühls in der Revolution selbst. Aber er hebt doch immer wieder den Idealismus, die edle Leidenschaft, die großen Worte und die freudige Begeisterung der Revolution – und das heißt für ihn des Volkes – hervor. Er sieht das Volk „erregt und ergriffen von einer schönen Bewegung“, preist es „mit seinem Schwung, seiner Begeisterung, seinem Edelmut, gewillt, auch um den Preis des Lebens der Freiheit zum Sieg zu verhelfen“, und weist darauf hin, daß es in dieser Zeit immer wieder gelang, „Worte auszusprechen, die die Herzen erzittern ließen“.⁹⁷ Die Revolution insgesamt beurteilt er als einen bedeutsamen Fortschritt auf dem Weg zu einer befreiten und glücklichen Welt und weist ihr damit eine Größe zu, die Heym ohne weiteres auch seinem Weltbild zuordnen konnte. Ihr Erbe, hofft er, werde die Menschheit „weiter und weiter führen in dem Sinne, den wir in den Worten der Großen Revolution – Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit – finden, die wie ein Flammenzeichen leuchten, dem wir entgegen marschieren“.⁹⁸

⁹⁷ Kropotkin, Peter: Die französische Revolution. 1789–1793. Deutsch von G. Landauer. Leipzig 1909. Bd. 1, S. 52, 86, 120.

⁹⁸ Vgl. S. 260.

Dieses Pathos, das heroistische und vitalistische Momente miteinander verbindet, verdrängte die fatalistische Revolutionsdeutung, zu der Heym auf Grund seiner ersten Quellen gelangt war. Das Sonett „Vom Schanktisch her . . .“ bleibt zwar Entwurf und wird teilweise sogar wieder gestrichen, der Einfluß Kropotkins aber wirkt weiter und regt ihn zu einer Novelle an, die wie keine andere seiner Geschichtsdichtungen den Sieg der Begeisterung über den Fatalismus abbildet: „Der fünfte Oktober“. Das darin behandelte Ereignis, der Zug einer nach Zehntausenden zählenden Menschenmenge von Paris nach Versailles am 5. Oktober 1789, war ihm aus seiner früheren Lektüre nur als der „Ausmarsch der Dames de la Halle“ bekannt (II, 734), als eine Aktion roher, verhetzter Marktweiber, sofern er diese Formel im üblichen Sinn verstand. Kropotkin hingegen würdigt den 5. Oktober als einen der großen Tage jener Zeit, weil er hier sein Gesamtbild von der französischen Revolution besonders deutlich bestätigt sieht. Der Zug nach Versailles beweist ihm nicht nur, daß sie eine Revolution der armen und ausgebeuteten Massen des Volkes war, sondern stützt auch seine These, daß das Brot „das Hauptmotiv der Bewegung“ gewesen sei.⁹⁹ Wenn er auch natürlich dieses Ereignis nicht zu dem allein entscheidenden der Revolution erhebt, ist doch immerhin die Möglichkeit eröffnet, seine pathetische und glorifizierende Gesamtdarstellung in ihm paradigmatisch zusammenzufassen.

Was Heym in der Novelle zur historischen Bedeutung des 5. Oktober ausführte, steht gänzlich unter dem Einfluß Kropotkins. Die Ausspielung des Elends der Massen gegen den verschwenderischen Reichtum des Hofes, die eindringliche Beschwörung des Hungers, der Armut, des Schmutzes, die Anklage gegen die blutsaugerischen Steuern des Staates und der Kirche, überhaupt die Deutung der Revolution als einer Selbstbefreiung des Volkes aus jahrhundertelanger Ausbeutung und Versklavung – das alles sind Positionen, die Heym dort kennengelernt hat. Daß er sie übernimmt und noch dazu in solcher Ausführlichkeit wiedergibt, könnte den Eindruck sozialen Interesses und Mitgefühls erwecken, hat tatsächlich damit aber nicht das geringste zu tun. Man braucht sich nur vor Augen zu halten, welche Konsequenzen sich unter einem solchen Aspekt aus der Novelle ergeben, um diese Deutung grundsätzlich auszuschließen. Während Kropotkin die Revolution feiert, weil es ihr gelungen sei, das französische Volk „zum ersten Male seit Jahrhunderten“ menschenwürdig zu ernähren¹⁰⁰, läge nach Heyms Darstellung der Wert der Revolution darin, daß der Hunger im Begeisterungsrausch vergessen, ja daß seine materielle Beseitigung verhindert worden wäre. Ebensowenig wie das ein realitätsbezogener Lösungsvorschlag des in der Novelle abgebildeten sozialen Elends genannt werden kann, zielt Heym mit der Abbildung dieses Elends selbst auf die Realität.

⁹⁹ Vgl. S. 259.

¹⁰⁰ Kropotkin Bd. 2, S. 270. Daß die Not des Volkes nach der Revolution kaum geringer war als vorher, sei nebenbei vermerkt.

Es geht ihm vielmehr wieder um die Darstellung eines Zustandes der Schwäche, der Hoffnungslosigkeit, der Schicksalsergebenheit. Während sich die hungernden Massen von Paris zunächst einer gierigen Vorfreude auf die angekündigten Brotlieferungen hingeben und ihr wiedererwachter Lebensgeist in primitiven Späßen Unterhaltung sucht¹⁰¹, verfallen sie, als ihre Hoffnungen sich nicht erfüllen, einer dumpfen Lethargie. Der Hunger und das Bewußtsein ihrer elenden Existenz überkommt sie mit solcher Gewalt, daß sie totengleich erstarren und diesen Zustand nicht mehr überwinden zu können scheinen:

Eine schreckliche Müdigkeit befiel die regungslosen Massen, eine ungeheure Apathie fiel lähmend wie eine dicke Decke auf ihre weißen Gesichter. Ach, sie hatten keinen Willen mehr. Der Hunger begann ihn langsam zu erstickern und sie in einem schrecklichen Schlaf und der Marter seiner Träume zu entmannen. (II, 9)

Es mag auf den ersten Blick ungerechtfertigt erscheinen, von hier eine Parallele zu der in den früheren Revolutionsdichtungen beklagten Lethargie und Kraftlosigkeit zu ziehen; denn während dort eine allmähliche Desillusionierung, deren materielle Ursachen nur angedeutet sind, die Schwäche hervorruft, ist es hier ein unmittelbarer physischer Zwang. Dieser Unterschied erweist sich jedoch dadurch als unbedeutend, daß sich die Überwindung der Schwäche auf jeweils gleiche Art nur vollziehen kann: durch Begeisterung. Damit ist auch die durch Hunger und Elend hervorgerufene Lethargie als eine Kapitulation des Menschen vor ‚Verhältnissen‘ ausgewiesen, hinter denen wie stets die Macht des Schicksals steht. Die historischen Kräfte, denen die Schuld an der Not des Volkes gegeben ist, führen nur aus, was das Schicksal oder die Natur bestimmen. Deshalb erhebt sich das Volk nicht gegen den König, den Adel oder sonstige Bedrücker, sondern einzig und allein gegen seinen Hunger, d. h. gegen einen Zwang, dem der Mensch durch seine ‚Natur‘ unterworfen ist. Die furchtbare Gewalt des Hungers ist von Heym so eindringlich beschworen, damit seine Überwindung aus Begeisterung und Seelenstärke zum Symbol einer wahrhaft großen, ruhmewürdigen Tat erhoben werden kann.¹⁰²

¹⁰¹ Die Bäckerszene erinnert an den Anfang des zweiten Aktes im „Feldzug nach Sizilien“. Als bedeutsamer Unterschied ist jedoch festzuhalten, daß dort betrogen, verraten und totgeschlagen wird und die Brotgier überhaupt als schäbiger Materialismus abgewertet ist (II, 250f.), während hier stärker das Leiden der Masse betont ist und mit Rücksicht auf die spätere Wandlung blutige Ausschreitungen vermieden sind. Schon in dieser Volksszene alten Stils sind also die negativen Momente abgeschwächt.

¹⁰² Ein interessantes ‚naturalistisches‘ Gegenstück zu Heyms Novelle stellt die Beschreibung des Hungermarsches der Bergarbeiter in Zolas „Germinal“ dar. Trotz symbolischer Zuspitzungen bleibt das Geschehen ganz auf die soziale Wirklichkeit bezogen. (Zola, Emile: *Germinal*. 2 Bde. Leipzig 1907. 5. Teil. Kap. 4–6).

Als Maillard die Botschaft bringt, daß die Königin die Brotkarren auf dem Wege nach Paris habe anhalten lassen, gerät die erstarrte Masse in Bewegung. „Ein ungeheurer Sturm geballter Fäuste schüttelte sich in der Luft. Die Massen begannen zu schwanken, wie ein ungeheurer Malstrom, rund um seinen Baum“ (II, 15). Die schicksalsergebene Haltung wird überwunden in einem Ausbruch von Wut und Haß, wie er ähnlich in dem Sonett „Bastille“ dargestellt ist. Die „Kräfte, die der Sturm der Verzweiflung in ihnen aufgewühlt“ hat, bedürfen nur noch eines Zieles, einer Idee, einer Illusion, um die Wut in Begeisterung umschlagen zu lassen. Als der Ruf ‚Nach Versailles!‘ ertönt, setzen sich die Massen spontan in Marsch. Es ist aufschlußreich, daß sie keine bestimmte Absicht, keinen Plan haben, sondern ganz aus dem Gefühl heraus handeln. Der in „Catilina“ verurteilte „Verstand, der immer das schale Ende aller Dinge sieht“, muß sogar ausdrücklich überwunden werden. Maillard nämlich versucht auf die Massen einzureden, „sie sollten einen Führer wählen, Waffen holen. Aber er wurde nicht gehört. [...] Die Massen stießen ihn zur Seite, sie überschwemmten die kleine Mauer der vier Mann und rissen Maillard und seine Leute mit sich die Straße hinab“.¹⁰³ Der Verstand, der aus wohlkalkulierten Gründen den Aufruhr des Gefühls in Gang gebracht hat, wird zum lästigen Hindernis auf dem Wege zur Größe, die Begeisterung bedarf seiner nicht:

Ein unsichtbarer Führer führte sie, eine unsichtbare Fahne wehte vor ihnen her, ein riesiges Panier wallte im Winde, das ein ungeheurer Fahnenträger vor ihnen hertrug. Ein blutrotes Banner war entfaltet. Eine gewaltige Oriflamme der Freiheit, die mit einem purpurnen Fahnentuche im Abendhimmel ihnen vorausflackerte wie eine Morgenröte.

Sie alle waren unzählige Brüder geworden, die Stunde der Begeisterung hatte sie aneinandergeschweißt.

[...]

Ihre Leiden waren geadelt, ihre Qualen waren vergessen, der Mensch war in ihnen erwacht.

Das war der Abend, wo der Sklave, der Knecht der Jahrtausende seine Ketten abwarf und sein Haupt in die Abendsonne erhob, ein Prometheus, der ein neues Feuer in seinen Händen trug.

Sie waren waffenlos, was schadete das, sie waren ohne Kommandanten, was tat das? Wo war nun der Hunger, wo waren die Qualen?

Und das Abendrot lief über sie hin, über ihre Gesichter und brannte auf ihre Stirnen einen ewigen Traum von Größe. Die ganze meilenweite Straße brannten tausend Köpfe in seinem Lichte wie ein Meer, ein urewiges Meer.

Ihre Herzen, die in der trüben Flut der Jahre, in der Asche der Mühsal erstickt waren, fingen wieder an, zu brennen, sie entzündeten sich an diesem Abendrot. Sie gaben sich die Hände auf dem Marsche, sie umarmten sich. Sie hatten nicht umsonst gelitten. Sie wußten alle, daß die Jahre der Leiden vorbei waren, und ihre Herzen zitterten leise.

[...]

¹⁰³ II, 17. Das ist eine wichtige Abweichung von den historischen Fakten. Wie sowohl Kropotkin als Mignet berichten, hat Maillard den Zug angeführt, nachdem die Massen in das Stadthaus eingedrungen waren und sich zu bewaffnen versucht hatten.

Aber die gewaltigen Pappeln der Straße leuchteten wie große Kandelaber, jeder Baum eine goldene Flamme, die weite Straße ihres Ruhmes hinab. (II, 17f.)

Löst man aus dieser Apotheose die Momente heraus, mit denen sie gerechtfertigt ist, fragt man, was eigentlich durch die Begeisterung erreicht wird, so ist nur die Überwindung des Hungers zu nennen. Ganz im Gegensatz zur Darstellung Kropotkins, in der der Gedanke an Brot die Massen bis zu ihrer Ankunft in Versailles beherrscht, werden hier Hunger und Qualen ‚vergessen‘. Es ist ausdrücklich als unwichtig bezeichnet, daß der Zug ‚waffenlos und ohne Kommandanten‘ ist, also gar keine Aussicht hat, sich bessere Existenzbedingungen zu sichern. Der Sieg, auf den es Heym ankommt, wird nicht über einen irdischen Gegner, sondern im Innern jedes einzelnen, im Kampf gegen die menschliche ‚Natur‘ errungen. Da sich die Massen von dem Verlangen nach Brot lösen und der Idee der Freiheit zuwenden, einer historisch oder sachlich völlig unbestimmten Freiheit, ist erstmals ‚der Mensch in ihnen erwacht‘. Zu Mißgunst, Bosheit und Würdelosigkeit neigten sie, solange sie von dem Gedanken an Brot beherrscht waren. Sie wollten „die Bäcker an die Laterne hängen“, sobald das Brot eingetroffen wäre, sie „hätten mit Vergnügen die ganze Nationalversammlung totgeschlagen, sie hätten dem König die Füße geküßt, wenn er sie einmal für eine Stunde ihren Hunger [...] hätte vergessen machen“ (II, 6, 11). Nun aber, da sie sich über ihre materiellen, ‚natürlichen‘ Bedürfnisse hinwegsetzen, sind sie „unzählige Brüder geworden“ und tragen die Kraft zu großen Taten in sich. Bei der Affinität Heyms zur griechischen Mythologie ist es nicht bedeutungslos, wenn er die Masse einen „Prometheus“ nennt, „der ein neues Feuer in seinen Händen trug“. In konsequenter Anwendung seiner Kategorien müßte man lediglich unterscheiden, daß die Masse, indem sie in Begeisterung entflammt, nur erst die Voraussetzung zur Größe erworben hat, während Prometheus tatsächlich eine große, die göttlichen Mächte überwindende Tat vollbrachte. Heym legt auch nur den „ewigen Traum von Größe“ auf ihre Stirnen, nimmt das Ergebnis dieses Traumes aber bereits symbolisch vorweg, wenn er die Straße, die sie gehen, die „weite Straße ihres Ruhmes“ nennt. Die Begeisterung, in den früheren Revolutionsdichtungen als der einzige Ausweg aus der fatalistischen Lethargie beschworen, leistet also auch hier wiederum mehr, als die „Herzen, die in der trüben Flut der Jahre, in der Asche der Mühsal erstickt waren“, in Brand zu setzen. Sie ist wie in den Märzgedichten mit Größe und Unsterblichkeit gleichgesetzt, dem eigentlichen und beständigen Sieg des Menschen über die ihn beherrschenden Mächte.¹⁰⁴ Damit wird noch einmal bestätigt, daß die Revolution nicht nur die Aufgabe hat, dem lustlosen Dahinleben ein Ende zu setzen, wie das durch die Tagebuchnotizen nahegelegt ist, sondern daß sie gleich dem Krieg letztlich zu Größe

¹⁰⁴ Im „Versuch einer neuen Religion“ sagt Heym, es sei die „Begeisterung, die das Leben des Genius erweckt“ habe (II, 171), sieht also in ihr den entscheidenden Impuls des Heroismus.

und Ruhm den Weg weisen soll, daß sie nicht bloßen Vitalismus, sondern Heroismus meint.

Dieser Interpretation wird man freilich entgegenhalten können, daß die Schlußszene, wenn auch sie alle wesentlichen Elemente enthält, die Heyms fatalistisch-heroistisches Weltbild konstituieren, deren logisch-kausalen Zusammenhang völlig außer acht läßt. Begeisterung, Größe und Ruhm gehen mit der allgemeinen Glorifizierung des Geschehens eine so enge Verbindung ein, daß ihre weltanschauliche Bedeutung kaum zu erkennen ist. Das ist jedoch nur als der Versuch Heyms anzusehen, das fatalistische Weltbild gänzlich zu verdrängen. Die Dinge so zu entwickeln, wie wir es hier getan haben, hätte den Fatalismus noch in der Apotheose der Begeisterung bestätigen geheißen. Zum einen würde allzu deutlich offenbar, daß eine eigentlich große Tat gar nicht vollbracht wird, zum anderen müßte die Begeisterung zwangsläufig als eine Determinante der Natur erscheinen, denn erst durch den Hunger und nur durch ihn wird sie freigesetzt. Indem Heym diese rationalen Konsequenzen verbirgt, gewinnt er ein unrelativiertes Bild der Begeisterung und des Heroismus, das er der fatalistischen Lebenshaltung und einer sie provozierenden oder begünstigenden trägen Zeit gegenüberstellen kann. So betrachtet wird der Schluß der Novelle zu einem Zeugnis dafür, daß er selbst, auf fatalistische Prämissen unabänderlich festgelegt, erst in der Abwendung vom logisch-kausalen Argumentieren den Fatalismus ausklammern kann; denn wie wir uns erinnern, ist es gerade der Versuch, den Heroismus mit rationalen Kategorien festzulegen, der die Dramen des ‚ethischen Modells‘ in vollständigem Determinismus enden läßt. Bedeutet das auch keinen Sieg des Gefühls über den Verstand, so ist hier doch etwas von jenem bewußten Illusionismus verwirklicht, der in den Revolutionsdichtungen als ‚Heilmittel‘ immer wieder gefordert ist.

Abgesehen davon, daß der Übergang vom Einzelhelden zur Masse Heym im „Fünften Oktober“ wie in einigen Revolutionsgedichten den heroistischen und den vitalistischen Aspekt miteinander zu verbinden erlaubt, läßt sich hier noch eine andere, nicht weniger bedeutsame Funktion der Masse nachweisen: Die Begeisterung gewinnt erst dadurch, daß sie sich in der Masse vollzieht, einen wesentlichen Teil ihrer Ausdruckskraft. Während der Hunger vor allem aus der Sicht der Hungernden selbst geschildert ist, ihre Gedanken, Empfindungen und Träume also unmittelbar zum Ausdruck kommen, tritt mit dem Ausbruch der Wut und Begeisterung ein rigoroser Wechsel der Perspektive ein. Der Erzähler allein beschreibt und wertet nun das Geschehen und verzichtet zugleich fast ganz darauf, über die Empfindungen und Gedanken der Menschen noch etwas auszusagen. Die Außensicht ergibt sich daraus, daß Wut und Begeisterung als Affekte keine rationalen Inhalte haben, sie wegen der antirationalistischen Tendenz auch gar nicht haben dürfen und sich demzufolge einer Darstellung aus der Sicht der Betroffenen ebenso entziehen wie einer direkten Beschreibung. Sie müssen in reales oder symbolisches Geschehen umgesetzt werden. Hier nun ermöglicht die Masse

gegenüber dem Einzelhelden – bei dieser dem Realismus verpflichteten Darstellung wenigstens – eine erhebliche Potenzierung des emotionalen Gehaltes. Während sich in der Hungerszene das Auftreten der Masse eigentlich erübrigte, weil sie auch anhand der subjektiven Vorstellungen und Wünsche eines einzelnen ihre volle Aussagekraft erreichen könnte, konstituiert die Masse in der Beschreibung von Wut und Begeisterung immer wieder diese Gefühle selbst, wird Quantität immer wieder zu Qualität. Der Wutausbruch ist ein „ungeheurer Sturm geballter Fäuste“, ein „ungeheurer Malstrom“ und ein „Meer der Schreie“ (II, 15), gefühlsintensive Bilder, die sich erst aus der Massenaktion ableiten lassen. Dann reißt der Himmel ‚wie ein riesiger Magnet die Köpfe herum‘, ein Strom ‚überschwemmt‘ das Hindernis, das Maillard und seine Leute bilden, die Menschen werden „unzählige Brüder“ und ihre Köpfe ein „urewiges Meer“. An die Stelle der Beschreibung dessen, was sie bewegt und wofür sie sich begeistern, tritt schließlich nur die stimulierende Aufzählung der verschiedenen Teilnehmergruppen:

Männer und Weiber durcheinander, Arbeiter, Studenten, Advokaten. Weiße Perücken, Kniestrümpfe und Sansculotten, Damen der Halle, Fischweiber, Frauen mit Kindern auf dem Arm, Stadtsoldaten, die ihre Spieße wie Generale über der Masse schwangen, Schuster mit Lederschürzen und Holzpantoffeln, Schneider, Gastwirte, Bettler, Strolche, Vorstädter, zerlumpt und zerissen, ein unzähliger Zug. (II, 17)

Die Masse ist freilich nicht der einzige Faktor, der die Gewalt der Begeisterung demonstriert. Das große Bildfeld des Feuers, von der häufigen metaphorischen Verwendung der ‚Flamme‘ bis zur Glut des Sonnenuntergangs reichend, trägt ebenfalls erheblich zur Intensivierung der Gefühlsdarstellung bei. Daß Heym dabei bewußt vom historischen Sachverhalt abweicht, bestätigt noch einmal, wie sehr er darauf angewiesen ist, die ‚inhaltlose‘ Begeisterung mit formalen Mitteln zu suggerieren. Wie Kropotkin wahrheitsgemäß berichtet, trafen die Massen in strömendem Regen in Versailles ein. Bei Heym hingegen verwandelt sich die Szenerie der Entwicklung der Handlung entsprechend allmählich von einem düsteren Regentag in ein lohendes Abendrot, das zugleich Vorbote einer ‚unendlichen Morgenröte‘ (II, 12) ist. Ohne daß wir diese Bildkette näher untersuchen wollen, sei hier auf die ja offensichtliche Tatsache hingewiesen, daß die Natur und ihre Erscheinungen nicht a priori – und das gilt vor allem für die Lyrik – die Funktion haben, den fatalistischen Aspekt zur Geltung zu bringen. Der Gegensatz von Schicksalsergebenheit und heroischem Aufbegehren ist auch innerhalb dieses Bereiches gestaltet, wobei die Sonne zumeist die schon durch den Helioskult und die traditionelle Natursymbolik nahegelegte Bedeutung des Edlen und Schönen, der Begeisterung und des Heroismus annimmt.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Schon Mautz (Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. S. 270ff.) behandelt die Parallelität der Bildbereiche von Sonne und Revolution, was seinen Ergebnissen freilich nicht ohne weiteres zuzustimmen nötigt.

4. Der Heroenkult

Geht es Heym in den bisher behandelten Werken vor allem darum, die sich im Kampf eines Helden gegen das Schicksal offenbarende Größe mit ethischen, ästhetischen und im weitesten Sinne psychologischen Kategorien näher zu bestimmen, so werden in einigen Dichtungen Sinn und Wert der Größe selbst reflektiert. Der sich immer wieder abzeichnende Grundgedanke, daß der Ruhm, die dem Schicksal abgerungene Unsterblichkeit, der einzige Beweis für die menschliche Freiheit und deshalb schlechthin ein Surrogat des Lebens ist, wird in diesen Dichtungen entweder bestätigt und zu einem prononcierten Heroenkult gesteigert, oder aber er wird infrage gestellt und durch einen totalen Fatalismus abgelöst. Einige Beispiele für den Heroenkult haben wir schon bei der grundsätzlichen Klärung des Heymschen Weltbildes gegeben. Neben dem „Odysseus“-Zyklus werteten wir den „Versuch einer neuen Religion“ aus, verwiesen aber auch auf die verschiedenen ‚Götter‘, denen in den Tagebüchern gehuldigt ist. In diesem Kapitel wollen wir noch einmal im Detail auf das signifikanteste Beispiel des Heroenkultes, Heyms Napoleonverehrung, zurückkommen, Dichtungen wie „Kopernikus“, „Columbus“ und „Die Südpolfahrer“, die ähnliche Tendenzen enthalten, jedoch nicht weiter in Betracht ziehen. Was die Negation des Heroismus und der mit ihm verbundenen Werte betrifft, so ist unter den bisher behandelten Werken vor allem an „Catilina“ zu erinnern, wo Größe nur noch „fünf Buchstaben“ sind und von dem unter Qualen erworbenen Ruhm nichts als der Name übrigzubleiben scheint, der „aus den kahlen Feldern der Weltgeschichte“ aufragt, gerade noch soviel wert, daß ihn „ein preußischer Oberlehrer mit schweißigem Bauche und stinkendem Rachen [...] wiederkaut wie seinen Nachmittagskaffee“ (II, 660f.). Hier nur Invektive des illusionslosen Helden, ist der Vorbehalt gegen Ruhm und Größe Thema der dramatischen Szenen „Antonius in Athen“ und „Der Wahnsinn des Herostrat“, wo einmal das Glück der Liebe dem Streben nach Unsterblichkeit gegenübergestellt, zum anderen dieses Streben a priori als Wahnsinn und somit als Ausdruck einer naturgegebenen Determinierung verstanden ist.

Den Fatalismus Heyms hatten wir in seiner formalen Ausprägung als eine Rezeption antiker Vorstellung bestimmt; der Heroenkult ist eine Frucht der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wie Richard Hamann und Jost Hermand in einem lehrreichen Werk über die „Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus“ nachgewiesen haben, hat sich nach 1870 in Deutschland ein Genie- und Heroenkult herausgebildet, der dem gesamten Kunst- und Geistesleben jahrzehntelang starke Impulse gab. Dieser Kult war nicht einfach eine Intensivierung der in der Kunst zu allen Zeiten gepflegten Verehrung großer Persönlichkeiten, er ging vielmehr – darin am ehesten vergleichbar mit dem Geniekult des Sturm und Drang – aus einer philosophischen und naturwissenschaftlichen ‚Aufklärung‘ hervor und wurde

Religionsersatz der ihres Gottglaubens beraubten Zeit. Wie in dem Band über die „Gründerzeit“ ausgeführt ist, nehmen „die Genies, die großen Künstler und großen Menschen überhaupt [...] die Plätze der Götter ein, von denen sie sie kurz zuvor herabgestoßen hatten“, weil das Verehrungsbedürfnis als das eigentliche Fundament der Religiosität trotz des atheisticen Weltbildes weiterbestand.¹⁰⁶ Von den zahlreichen Beispielen, die bei Hamann-Hermand genannt sind, wollen wir nur an die Genieverklärung in den Werken Herman Grimms erinnern, an Treitschkes Dogma, daß Männer Geschichte machen, an die Gemälde Böcklins und Feuerbachs oder an die Novellen Conrad Ferdinand Meyers. Den Höhepunkt des Genie- und Heroenkultes stellt Nietzsches Lehre vom ‚Übermenschen‘ dar, zumal sie sich nicht auf die Verehrung des ‚großen Einzelnen‘ beschränkt, sondern in Vorstellungen von der allmählichen Vergöttlichung der Menschheit gipfelt und sich nach Stil und Gestus als eine wirkliche Religion geriert.

Wurde der Persönlichkeitskult auch schon in den achtziger Jahren durch die naturalistische Gegenströmung infrage gestellt, so blieb er doch – von den nachfolgenden Geistesbewegungen erneut genährt – vor allem in der historischen Dichtung bis in den Expressionismus hinein erhalten. Die Renaissance als Epoche und Napoleon als Einzelgestalt sind ihre markantesten Stoffe, aber auch die Antike, die Völkerwanderung, das Mittelalter, die französische Revolution und was immer an historischen Stoffen sich anbot, hat diese verehrungswütige Zeit in ‚großen‘ Einzelgestalten abzubilden versucht.¹⁰⁷ Der von uns schon im Zusammenhang mit Heyms Revolutionsdichtungen behandelte Gegensatz von Held und Masse ist einer der konstituierenden Züge des Heroenkultes, der ‚Wille zur Macht‘, die Betonung des Ranges und der Vornehmheit, die Verherrlichung des Kampfes und die Ablehnung des Mitleids sind andere, Umkehrungen der Ideen der ‚Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit‘ im Grunde, auf denen die liberale Gesinnung seit der französischen Revolution fußte.¹⁰⁸

Daß Heyms Genie- und Heroenkult sich an diesen Vorstellungen orientiert, ist nicht nur durch die zeitliche Berührung nahegelegt, sondern auch an einzelnen Bildungseinflüssen nachzuweisen. Schon im Deutschunterricht zum Fabulieren darüber angehalten, warum „die Geschichte Ludwig XIV. den Beinamen des Großen versagt, während sie ihn dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg verliehen hat“¹⁰⁹, ist das ihm von der Schule ver-

¹⁰⁶ Hamann, Richard – Hermand, Jost: *Gründerzeit*. Berlin 1965. (R. H. – J. H. *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*. Bd. 1). S. 58.

¹⁰⁷ Einen ungefähren Eindruck davon, was die historische Dichtung hier in wenigen Jahrzehnten geleistet hat, gewinnt man durch Erwin Heinzels „*Lexikon historischer Ereignisse und Personen in Kunst, Literatur und Musik*“ (Wien 1956).

¹⁰⁸ Hamann-Hermand, a.a.O. S. 172ff. Die historische Dichtung ist zwar nicht eigens berücksichtigt, die aufgestellten Thesen ließen sich jedoch aus der im Rahmen dieser Arbeit gesichteten Literatur durch viele Beispiele stützen.

¹⁰⁹ Aufsatzthema der Schulzeit in Neu-Ruppin, vgl. S. 14.

mittelte Geschichtsbild selbstverständlich auf die historische Einzelpersonlichkeit ausgerichtet. Als er 1906 Nietzsches „Zarathustra“ liest, findet er diese Lehre „groß“, weil sie dem Leben „einen neuen Sinn“ gibt und „uns auf uns allein stellen“ kann, d. h. den Menschen nicht von einer göttlichen Macht abhängig sieht. Entsprechend der einst von Herman Grimm¹¹⁰ prononciert herausgearbeiteten und natürlich durch das Gymnasium tradierten Goethe-Vergöttlichung fragt er sich sogleich, ob nicht Goethe schon eine Sprosse „auf der Leiter zum Übermenschen“ gewesen sei (III, 44). Neben Nietzsche ist auf Mereschkowski zu verweisen, der sich von diesem auf eine schon unschickliche Weise hat befruchten lassen und dessen „Leonardo da Vinci“ – von Heym zwischen 1905 und 1910 ‚x-mal gelesen‘ (III, 153) – einem kaum zu überbietenden Geniekult huldigt. Erinnerung sei ferner an Bethges „Hölderlin“, der gleichfalls ins Göttliche entrückt ist und Heym deshalb auch „dem da Vinci sehr verwandt“ erscheint (III, 33), was deutlicher als jedes Textbeispiel belegt, bis zu welchem Grad von Entpersönlichung der Geniekult zu gehen pflegt. Endlich aber sind seine historischen Stoffe, allen voran Napoleon und die Renaissance, Zeugnis für die Apperzeption der heroisch-genialischen Geschichtsbetrachtung, die sich im 19. Jahrhundert entwickelte, zumal Heym im „Versuch einer neuen Religion“ ausdrücklich betont, er knüpfe mit seiner Heroenverehrung an die Renaissance an (II, 165). Das ist natürlich historisch nicht haltbar, sondern spiegelt lediglich den Renaissancekult seiner Zeit.¹¹¹

Daß die Vergöttlichung der Einzelpersonlichkeit bei Heym zu einem Äquivalent des fatalistischen Lebensgefühls wird, ist eine naheliegende Konsequenz, auch wenn eine ähnliche Gegenüberstellung von Heroismus und Fatalismus im 19. Jahrhundert so leicht nicht nachzuweisen sein dürfte. Bei Grabbe und bei C. F. Meyer, wo sie im Keim vorhanden ist, hat der Fatalismus einen weit weniger dämonischen Charakter und deshalb auch der Geschichtsheros keine ausgeprägt antifatalistische Funktion. Denkt man jedoch an die spätere Antithese Heyms, die von ‚natürlicher‘ Determinierung und menschlicher Freiheit, so wird die geistige Verwandtschaft zum Heroenkult des 19. Jahrhunderts deutlich; ist jener doch die Reaktion auf ein naturwissenschaftlich-materialistisches Weltbild, dessen deterministischer Charakter spätestens im Naturalismus in aller Entschiedenheit zutage trat. Für die spezifisch antifatalistische Bedeutung des Heroenkultes ließe sich allenfalls wieder auf die Antike zurückgreifen, die in ganz pragmatischer Absicht, ähnlich der christlichen Heiligenverehrung, bei ihren historischen Helden Schutz und Beistand gegen feindliche Mächte erhalten zu können glaubte, was impliziert, daß auch der in die Unterwelt Abberufene noch auf das Erdenleben einwirken und so in seinem Ruhm wahrhaft unsterblich sein

¹¹⁰ Grimm, Herman: Zehn ausgewählte Essays zur Einführung in das Studium der modernen Kunst. Berlin 1871. Nach Hamann-Hermand, a.a.O. S. 54f.

¹¹¹ Rehm, Walther: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung. ZfdPh 54 (1929), S. 296–328.

konnte.¹¹² Gewiß ist damit nicht alles an Heyms Weltbild erklärt. Es stärker mit diesen oder anderen Vorstellungen zu verknüpfen, hieße aber, ihm einen entschiedeneren Charakter zu geben, als ihn das Werk selbst erkennen läßt. Um der Klarheit willen haben wir uns ohnehin schon weit in die theoretische Fixierung dessen vorgewagt, was in den Dichtungen mehr nur angedeutet als ausgesprochen ist und sich in den anderen Aufzeichnungen immer wieder in Dunkelheiten verliert.

a. Antonius in Athen (221-225)

Im März 1908, bevor noch ein wesentliches dichterisches Zeugnis des Heroenkultes vorliegt, stellt Heym in der dramatischen Szene „Antonius in Athen“ Ruhm und Liebe einander alternativ gegenüber. Wie es zu dieser Konstellation kommt, die die Heroenverehrung nicht etwa im vorhinein relativiert, sondern aus der sich diese erst eigentlich befreit, ist nur anhand der Tagebücher zu klären; denn bei diesem Thema gehen persönliche Erfahrung und dichterische Gestaltung eine besonders enge Verbindung ein. Schon im Zusammenhang mit dem ‚ästhetischen Modell‘ haben wir festgestellt, daß in dem Kausalnexus, den Heym in der Frühzeit zwischen Schönheit und Güte sieht, die Liebe der entscheidende Verbindungswert ist. Deshalb rückt sie, wo die Schönheit als primäre Determinante weniger deutlich in Erscheinung tritt, zum ursächlichen Stimulans der Güte und der Größe auf. So stellt Heym 1905 fest, daß ohne Liebe zu leben „wie die Tiere“ zu leben bedeute (III, 29), daß man jedoch „in dieser Kraft [d. h. der Liebe] Großes schaffen“ könne (III, 40). Von sich selbst glaubt er 1906, daß er nur erfüllter Liebe bedürfe, „um groß zu werden“ und „ein erhabenes unsterbliches Werk schaffen [zu] können“ (III, 52, 74). Diese Erwartungen, noch von der Vorstellung geprägt, „die Natur sei mit dem Genius im Bunde“ (III, 47) und fördere seinen Kampf um Ruhm und Größe, verlieren sich allmählich, da er infolge zahlloser Liebesenttäuschungen und welcher Erfahrungen immer zu fürchten beginnt, daß die Natur oder das Schicksal dem Genie gerade feind seien. Ist Größe aber nur im Kampf gegen diese Mächte zu erringen, so kann die Liebe, die zu erzwingen nicht möglich und Heym deshalb immer von einer außer-menschlichen Macht abhängig zu sein scheint, nicht als eine entscheidende Voraussetzung der Größe gelten. In Michelangelo glaubt er 1906 den Beweis gefunden zu haben, daß unsterbliche Werke auch aus einem Leben in Häßlichkeit und Lieblosigkeit erwachsen können (III, 55f.), weshalb ihm bald darauf Liebe und Ruhm als zwei verschiedene Möglichkeiten der Daseins-erfüllung gelten:

Ich bin gewillt, wie Grabbe ein trostloses und jammervolles Leben zu führen, mein Herz [...] zu unterdrücken, die Hoffnung auf Liebesglück auszureißen,

¹¹² Burckhardt, Jacob: Griechische Kulturgeschichte. Dritter Abschnitt: Religion und Kultus. (J. B. Gesammelte Werke Bd. 6. Darmstadt 1956. S. 207–252).

zu vertilgen und mich gegen meine Wünsche zu verschließen, all dies wegwerfend will ich nach dem Ruhm jagen.“ (III, 75)

Wenig später, Ende 1906, sieht er in der Liebe nur noch die Möglichkeit, sich über sein „geheimnisvolles fürchterliches Los hinweg[zu]täuschen“ und „jene Macht, die uns zu jeder Stunde zerstören kann“, zu vergessen (III, 76). Dementsprechend verliert sich die Meinung, daß sie zu Ruhm und Größe beitragen könne, sehr bald. Liebe wird lediglich zum Inbegriff des Glückes, ja im Frühjahr 1908, als die „Antonius“-Szene entsteht, sogar eine Empfindung, die „aus der Seele etwas sehr schönes, etwas ganz häßliches machen“ kann (III, 102).

Die gleiche Umwertung tritt nicht weniger deutlich in den bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen Dichtungen hervor. In „Arnold von Brescia“ ist der Held noch von Liebe beflügelt, nichts ist ihm stärker, „nichts tapferer und größer als der Mut, / Den Liebe weckt“ (II, 442). Sein großes Befreiungswerk und das Streben nach der Kaiserkrone gründen sich auf die Gewißheit einer erwiderten Liebe, so daß mit dem Verlust Romas auch seine Kraft nachläßt. Prinz Louis Ferdinand ist in der 1907 entstandenen Szene im Gegensatz zu Arnold dann schon kein Liebender mehr, sondern nur noch ein Angebeteter, dem die Liebe neben dem Kriegsruhm „klein und nichtig“ erscheint (II, 548), was auch für Alkibiades gilt. In beiden Fällen sind freilich die historischen Vorbilder als souveräne Frauenhelden charakterisiert, denen Abhängigkeit von einer bestimmten Zuneigung zu unterstellen nicht nahelag. Erst in dem Anfang 1908 konzipierten „Jugurtha“ ist die Konfrontierung von Liebe und Ruhm als zweier gegensätzlicher, ja einander ausschließender Lebensmöglichkeiten in vollem Umfang sichtbar. Jugurtha bleibt „nichts andres ja, als großer Ruhm“, weil ihn Aphrodite, die Göttin der Liebe, seiner Häßlichkeit wegen meidet (II, 568). Hiempisal hingegen will nur der Liebe leben und auf alles andere verzichten. Obwohl er darin stark und leidenschaftlich ist, wird er von Jugurtha überwunden und sein Untergang ein Zeichen dafür, daß sich hier bereits die Sympathie Heyms zum Ruhm hin verlagert.

Den Höhepunkt dieser Konstellation und zugleich auch den markanten Wendepunkt in der Bewertung von Liebe und Ruhm stellt „Antonius in Athen“ dar. Die dramatische Szene greift ein Ereignis auf, das diese Problematik schon enthält: die Liebe des römischen Triumvirn Marcus Antonius zu der ägyptischen Königin Kleopatra, die den Untergang dieses mächtigsten der Cäsar-Erben wo nicht verursacht, so doch gefördert hat. Auf Grund welcher Quellen und Vorlagen Heym den Stoff gewählt hat, läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Die Machtkonstellation, mit der er den Entscheidungskonflikt des Helden motiviert, hat historisch weder bestanden, noch scheint sie in einer der zahlreichen literarischen Bearbeitungen des Stoffes vorgeprägt zu sein. Die Thematik jedoch, der Gewissenskampf zwischen Liebe und Weltherrschaft, ist schon bei Plutarch herausgearbeitet und von dort

her ein integrierendes Motiv aller Antonius-Kleopatra-Literatur. Als bedeutendstes Zeugnis ist natürlich Shakespeares Drama zu nennen, das sehr wahrscheinlich auch Heym gekannt hat. Neben verschiedenen Handlungselementen, die er von hier entlehnt zu haben scheint, dürfte ihm vor allem Shakespeares Charakterisierung des Helden als Leitbild gedient haben. Ein Heldenherz, das Liebeswahnsinn umfängt, ein Herr der Welt, der zum Narren einer Buhlerin wird, ein kühner Feldherr, der gleich einem brünstigen Enterich die Schlacht verläßt, um seiner Geliebten zu folgen¹¹³ – das alles sind Wendungen, die die schmachvolle Triebhaftigkeit der Liebe in einer Weise betonen, wie das auch bei Heym hier und von nun an der Fall ist.

Antonius, mit seinem Heer in Athen lagernd und von Kleopatra getrennt, umreißt bereits mit den ersten Sätzen den ihn quälenden Zwiespalt:

Ach Liebe, und, ach Ruhm. Nicht mächtig mehr
Des eignen Herzens in der heißen Brust.
Jetzt trägt's der Sturm dem Sternenhimmel zu
Des ewgen Ruhms, und jetzt vergißt es schon
Des hohen Ziels, und leichte Weste führen
Es zu der duftgen Grotten weichem Bett
Nur allzu willig.

(II, 597)

Eingedenk seiner Größe und seines Rufes als „Muster aller Helden“ will er jedoch seine Sehnsucht nach Kleopatra bezwingen, nicht „Ruhm und Ewigkeit verkaufen für / Der Liebe Reichtum“, sondern im Streben nach der Weltherrschaft „den liebeskranken Sinn“ zu heilen versuchen (II, 598). Als eine Botschaft von Oktavian eintrifft und ihn gegen Pompeius zu Hilfe ruft, fühlt er sich bereits ‚gesund‘, versteht er seine Leidenschaft nur noch als „Tochter des entnervten Müßiggangs“ (II, 601). Nachrichten aus dem Partherreich, die ihn an seine Kriegspflichten gemahnen, und das Bündnisangebot von Pompeius, das ihm mit eins die Möglichkeit eröffnet, „Herr der Welt“ zu werden, scheinen Antonius dann endgültig auf den Weg des Ruhmes zu leiten. Nie wieder, glaubt er, werde ihn „der Liebe kleiner Gott“ verwunden können, und er dankt dem Schicksal für die großen und schweren Verpflichtungen, die es ihm aufgebürdet habe (II, 609). Ein Bote Kleopatras, der ihm den Gram der Geliebten zu melden kommt, weiß jedoch alle kriegerischen Vorsätze zu zerstören. Der Ruhm dünkt Antonius plötzlich nur ein ‚schwächlich leerer Preis‘ für den Verlust der Liebe und für alle Entbehrungen, die er sich um seinetwillen auferlegt:

Was kümmert's meinen Schädel, kränzt man einst
Sein beinern Dach mit einem Lorbeerkranz,
[...]
Spür ich den Weihrauch denn, den man mir spendet,
Wenn mir das Fleisch im feuchten Sarg zerfiel.

¹¹³ Vgl. die Zitate auf S. 224.

Man könnte einen Hund für mich begraben,
Er fühlte nichts, was ich nicht fühlte dann.
Der Ruhm ist nicht so viel, denn eine Wolke
Entfliehenden Rauchs [. . .]

(II, 612f.)

Die Alternative dazu, das irdische, vergängliche Glück, ist erst im Schlußmonolog als wahrhaft erstrebenswert und zutiefst befriedigend gekennzeichnet:

Ich bin. Dies sei mein Wahlspruch nun.
Ich bin, so spricht Anton. Und jede Stunde,
Die Kugeln in die erznen Becken wirft,
Tönt mir im Ohre: Sei. So leb ich nun,
Gleich Nachtigallen in den Büschen,
Gleich zarten Tauben, die am Mittag girren
Nach Liebe rufend, keinem Wunsche sonst
Mit Sehnsucht denkend. [. . .]

Ach, Liebe heilet alles. Ihr sei Preis,
Solange noch das schöne Licht wir schaun
An jedem Tag. Ein Leben, dem niemals
Sie leuchtend scheint, gleicht wasserlosen Meeren,
Den toten Sonnen, die den Glanz verlor,
Gleicht Flöten, drin der Wohllaut nicht mehr wohnt,
Durch die die Winde klanglos, trauernd ziehn.

(II, 627f.)

Der Vorbehalt gegen den Ruhm und das Bekenntnis zum Lebensgenuß werden freilich durch das Gesamtgeschehen vollständig entwertet. Nicht nur tröstet sich Antonius bei seinem Entschluß, zu Kleopatra zurückzukehren, mit der Hoffnung, daß irgendeine ferne Zeit seine Wahl gutheißen werde, will sich also auch hier noch des „Ruhms der Nachwelt“ versichern (II, 615, 626), er vermag auch das Glück, das er den Entbehrungen entgegenhält, gar nicht zu empfinden. Als er das frohe Geschrei seiner Soldaten vernimmt, wirft er sich – eben noch ganz von seiner Liebe erfüllt – „schluchzend auf die Κλίνη“ (II, 628). Seine Wahl, sofern es überhaupt eine ist, ist eine Wahl der Schwäche, ist Schicksalsergebenheit und kann deshalb keine Befriedigung verschaffen. Die Entscheidung für Kleopatra begründet er mit den Worten:

Mich schuf der Gott der Liebe, nicht des Kriegs
Hartherzger Fürst. Ich gebe mich darein,
Mein Schicksal ist zu lieben, wohnt auch
Schmach nur und Tod in Eros' Aug verborgen.

(II, 613)

Seine Reaktion auf die Mitteilung, daß sich Kleopatra bereits dem Rivalen Oktavian angetragen habe, macht dann das ganze Ausmaß seiner ‚Schmach‘ deutlich. Er fühlt sich „erstickt und ganz beraubt“ von seinem Schmerz (II, 619), nennt sich „ein armes Tier, / Das hilflos Liebe sucht und dafür zollt, /

Was je es sich erwarb“ (II, 622), kann weder aus Stolz noch aus Scham noch aus irgendeiner Empfindung sonst zu einer menschengemäßen Haltung zurückfinden. Sein Feldherr Ventidius ist fassungslos, daß „der Herr der Welt, / Hündisch vor dem verbuhlten Weibe“ kriecht, erkennt, daß man ihn zu Unrecht ‚den Großen zubenannt‘ habe und sieht nur noch ein „Vieh“ in ihm (II, 625). Als Werturteile können diese Aussagen freilich nur solange gelten, als man Antonius überhaupt die Möglichkeit einer Entscheidung eingeräumt sehen will. Immer wieder nämlich klingt an, daß die Liebe ein Verhängnis ist, dem sich zu entziehen nicht in des Menschen Macht steht, ja gegen das zu kämpfen sinnlos ist, weil „das Schicksal nicht / Auf Menschenjammers Flehn“ zu hören pflegt (II, 624). Ein Geschenk aus der Büchse der Pandora nennt Antonius die Liebe, gesandt als ein ‚fressendes Geschwür‘, „damit befleckt ward / Unser Geschlecht, seitdem Prometheus stahl / Den Göttern ihre Macht“ (II, 625).

Die Auffassung, daß die Liebe die Kräfte des Menschen steigern und ihm den Weg zur Größe weisen könnte, hat Heym damit endgültig hinter sich gelassen. Von nun an steht sie in einem scharfen Gegensatz zum Streben nach „Ruhm, Macht, Ewigkeit“ (II, 626), weshalb die Heroen der nachfolgenden Werke, Spartacus und Hecker, Danton und Napoleon, keine Liebenden sind. Grifone hingegen ist von der Liebe so vollständig determiniert, daß ihm das Unheldische, ja Menschenunwürdige seines Zustandes nicht einmal mehr bewußt wird. Den Versuch, Liebe und Heldentum in einer Person zu vereinigen, hat Heym nur noch in der unmittelbar nach „Antonius“ entstandenen „Hochzeit des Bartolomeo Ruggieri“ gemacht¹¹⁴, mit der Einschränkung freilich, daß er jede dieser Haltungen einer besonderen Lebensphase Bartolomeos zuordnet. Die sonst rigorose Trennung des einen vom anderen bedeutet also nicht, daß der Heros zu einer leidenschaftlichen Liebe unfähig sein müßte, bedeutet gerade das nicht. Wo Heym, wie bei Carlo in „Grifone“ oder Bartolomeo in „Atalanta“, auf eine solche Unfähigkeit insistiert, hat sie unbedingt negativen Charakter. Größe könnte und müßte sich vielmehr darin beweisen, diese Leidenschaft zu überwinden, wie das etwa Bartolomeo in der „Hochzeit“ für möglich hält (II, 342) und wie es in der Wandlung Sigismondos in „Atalanta“ angedeutet zu sein scheint. Da das mit der deterministischen Auffassung, die für Heym stets primär bleibt, jedoch unvereinbar ist, wird die Liebe bei der Darstellung des Heroismus ausgespart, nicht ihre Überwindung durch den Helden gezeigt.

Ähnlich akzentuiert ist das Verhältnis von Liebe und Ruhm fortan in den Tagebuchaufzeichnungen. Als Heym sich im Sommer 1908 in Würzburg mit Hedi W. befreundet — sein anscheinend erstes Liebesverhältnis, dem denn auch die obligaten Heiratspläne nicht fehlen (III, 118) —, mischen sich in den Lobpreis des Liebesglückes immer wieder Zweifel. Es sei ihm „nicht ge-

¹¹⁴ Am 20. März 1908 beendete er „Antonius in Athen“, am 3. April „Die Hochzeit des Bartolomeo Ruggieri“ (III, 105).

ben, nur der Liebe zu leben“, notiert er; „zuviel erlitt ich schon um sie. Und der Genius überkommt nur den Trostlosen“ (III, 110). Er fühlt sich „so ohne Stolz, so sehr Knecht“ seiner Liebe, daß er sich in ihr „keines anderen Gedankens mehr fähig“ glaubt (III, 117), und kommt zu dem Ergebnis: „Wenn man mich wählen ließe zwischen einem Wohlleben, und auf der andern Seite Leiden körperlicher und geistiger Art, unerhörten, dafür aber zur Ernte den Ruhm, ich weiß, ich würde das letzte wählen“ (III, 119). Obwohl er darauf keineswegs festgelegt bleibt und sich seines Liebesglücks später oft sogar mit Stolz bewußt wird, lebt die Alternative von Liebe und Ruhm doch immer wieder auf. „Ich sehe“, heißt es im Oktober 1910, „daß es für mich nichts böseres gibt, als die Liebe. Denn ich verliere mich dann vollkommen, irre herum wie ein Schiff, kann nichts denken. Bin wie ein Verrückter. Und kann mich nicht zurückreißen“ (III, 146). Daß er damit seine künstlerische Produktion gefährdet glaubt, die er ja stets als den Garanten seines Ruhmes ansieht, versteht sich von selbst. „Der Künstler, der etwas schaffen will“, notiert er wenige Monate vor seinem Tode, „muß doch in der Einsamkeit zu leben versuchen, in der Einsamkeit der Seele“ (III, 169).

Obwohl sich gewiß und vor allem persönliche Erfahrungen spiegeln, wenn Heym in seinen Dichtungen dazu gelangt, Liebe und Größe als unvereinbare Gegensätze darzustellen, ist doch hinzuzufügen, daß auch hier literarische Muster von Einfluß gewesen sein dürften. Weniger auf Shakespeares „Antonius und Cleopatra“ oder „Othello“ kommt es uns an, auch nicht auf Hölderlin, aus dessen „Lebenslauf“ Heym das Motto des „Antonius in Athen“ wählt¹¹⁵, sondern auf eine literarische Strömung der Jahrhundertwende, in der Vorstellungen dieser Art eine enorme Publizität erreichten. Es ist das mit dem Naturalismus aufgekommene Interesse an der Sexualität als einer den Menschen bestimmenden Naturkraft, das in jener Zeit so außerordentlich häufig zur Darstellung des Leidens an der Liebe, bzw. am Weibe führt. Welche gesellschaftlichen, literarischen und auch wissenschaftlichen Tendenzen im einzelnen eine Rolle spielen, ist bei Hamann-Hermand dargelegt.¹¹⁶ Wir können hier nur darauf hinweisen, daß es — dem antibürgerlichen Charakter dieser Literatur entsprechend — oft um die Entwertung eines soliden und ehrbaren Bürgerlebens durch eine Dirne geht. Aber auch Künstler, Genies und Helden aller Art werden — Absage an den Heroenkult — solchermaßen auf ihre ‚Natürlichkeit‘ reduziert. Bleibtreus Roman „Größenwahn“ (1887), Wedekinds „Erdgeist“ (1895) und Heinrich Manns „Professor Unrat“ (1905) sind markante Beispiele für diese Thematik, die sich im übrigen vor allem in der Trivilliteratur ausgebreitet und lange behauptet hat. Die Ge-

¹¹⁵ „Größeres wolltest auch du. Aber die Liebe zwingt all uns nieder.“ Vgl. S. 222.

¹¹⁶ Hamann, Richard — Hermand, Jost: Naturalismus. Berlin 1959. (R. H. — J. H. Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus. Bd. 2).

schichte von Antonius und Kleopatra ist einer der Stoffe, die dort verhältnismäßig häufig aufgegriffen worden sind.¹¹⁷

Daß Heym in seiner deterministischen Darstellung der Liebe von dieser Strömung beeinflusst ist, liegt nahe und ist sogar an einigen Beispielen zu exemplifizieren. 1905 liest er Heinz Tovote, einen ebenso populären wie trivialen Romanschreiber, in dessen Werken – ob nun „Im Liebesrausch“, „Heißes Blut“ oder „Das Ende vom Liede“ betitelt – stets das Geschlechtliche über Ehre und Konvention den Sieg davonträgt und zu einem mehr oder minder erschreckenden Ende führt. Dem Vergleich mit Guy de Maupassant, den Heym in Übereinstimmung mit zeitgenössischen Kritiken vornimmt (III, 36), hat man freilich damals schon entgegengehalten, daß diesen „zum Erbrechen öden Sudeleien“ lediglich „Makulaturwert“ zukomme.¹¹⁸ Im Sommer 1908 dann beruft sich Heym zur Kennzeichnung seines Leidens an der Liebe auf d'Annunzios Roman „Lust“¹¹⁹, dessen Held Andreas Sperelli, ein typischer impressionistischer Sinnenmensch, sich ganz und gar an seine Liebesgefühle verliert und sich in ästhetizistischer Unersättlichkeit schließlich allen Glücks beraubt. Wird hier auch eine Lebenshaltung angegriffen, nicht Determinismus demonstriert, so ist doch die Gewalt der Liebe über den Menschen immer wieder zentrales Ereignis. Hinzuweisen wäre im übrigen noch auf die sexualkundliche Literatur, mit der sich Heym beschäftigt hat. Zwar läßt sich dieser Bereich erst 1911 schärfer konturieren¹²⁰, die Lektüre eines Werkes wie Hermans „Genesis“ zeigt jedoch, daß er auch schon 1908 an diesem sehr zeittypischen Forschungsgebiet Anteil nahm. Dabei kommt es nicht darauf an, ob und wie dort die Sinnlichkeit und das Streben nach ‚Höherem‘ als Gegensätze begriffen sind, sondern nur darauf, daß er auch von dieser Seite auf die Triebgebundenheit des Menschen aufmerksam geworden sein dürfte. Sein Interesse besonders für das Thema der Prostitution verweist hier wiederum auf die vom Naturalismus initiierte antiheroistische Dirnenliteratur, zumal er 1911 selbst einen Stoff aus dem Dirnenmilieu zu behandeln plant.¹²¹

¹¹⁷ Vgl. dazu Vrancken, Sigrid: Das Antonius-Cleopatramotiv in der deutschen Literatur. Diss. Bonn 1930. (Teildruck.) Leider fehlt das Kapitel über die Literatur der Jahrhundertwende, so daß die vorausweisenden Bemerkungen der Autorin über diese Zeit nicht überprüfbar sind. Daß der Stoff damals häufig behandelt worden ist, haben unsere bibliographischen Ermittlungen allerdings bestätigt.

¹¹⁸ Hölzke, Hermann: Das Häßliche in der modernen deutschen Literatur. Eine kritische Studie. Braunschweig/Leipzig 1902. S. 47.

¹¹⁹ „Doch leide ich manchmal Gleiches wie der Held des Romans ‚Lust‘.“ (III, 114) d'Annunzio, Gabriele: Lust. Roman. Aus dem Italienischen von M. Gagliardi. Berlin 1898.

¹²⁰ Vgl. dazu die auf Seite 20 genannten Titel aus einem Notizbuch von 1911.

¹²¹ Die flüchtigen Notizen (Nachlaß Nr. 21) geben freilich keinen Aufschluß über Inhalt und Problematik dieser Erzählung.

b. Napoleon (277-288)

Sieht man von gelegentlichen Tagebuchbemerkungen über Julian Apostata, Lorenzo de Medici oder Ludwig II. von Bayern ab, so ist Napoleon die einzige historische Gestalt, in der Heym die Geschichte selbst, d. h. ein Stück vergangener Wirklichkeit sieht. Arnold von Brescia oder Spartacus, Catilina oder Grifone, Robespierre oder Ludwig XVI. sind oder werden ihm sehr schnell literarischer Stoff, haben für ihn, soweit man das aus den Tagebüchern schließen darf, keine über die Dichtung hinausreichende Geltung. Mit Napoleon hingegen setzt er sich mehrfach in persönlichen Überlegungen auseinander und beschäftigt sich mit ihm, was sonst gar nicht vorkommt, auch über Jahre hin, erstmals 1904 und noch 1911. Der Kaiser der Franzosen ist für ihn der Geschichtsheros par excellence, Orientierungspunkt und Beweis seines fatalistisch-heroistischen Geschichtsbildes in einem, so daß er ihn göttergleich verehrt wie daneben nur Hölderlin, Grabbe oder Büchner, die seinen Interessen viel näheren Dichter-Genies. „Was will man?“ fragt er noch im Oktober 1911 sich und die nüchterne Zeit; „wenn jemand beten wollte, zu wem könnte er beten, wenn nicht zu diesem Helden. [. . .] Welche wahnsinnige Seelengröße muß dieser Mensch gehabt haben“ (III, 169). Bei aller subjektiven Ehrlichkeit und Gläubigkeit, die Heym in sein Napoleonbild investiert, bleibt uns freilich nur festzustellen, daß er ein Klischee reproduziert, ein Klischee zumal, aus dem auch das letzte Gran historischer Wahrheit längst verdrängt und durch tausendfach wiederholte Sentimentalitäten ersetzt worden war.

Der Napoleonkult, schon zu Lebzeiten Napoleons in Frankreich aufkommen und trotz politischer Gegnerschaft bald auch in Deutschland verbreitet, ist vielfach in seine Anfänge zurückverfolgt und erörtert worden, besonders – Selbstbestätigung auf seinem Höhepunkt – um die Jahrhundertwende.¹²² Was in dieser Literatur freilich nicht gesehen und nicht reflektiert wird, sind die Gründe dafür, daß gerade zu dieser Zeit in Deutschland ein Bonapartismus grassiert, der selbst in Frankreich nicht seinesgleichen findet. Man vermerkt nur, daß Napoleon „im Brennpunkte des geistigen Interesses“ steht, registriert, „wie sehr sich die Wissenschaft der letzten Decennien

¹²² Verwiesen sei hier nur auf

Reinhardstoettner, Carl von: Napoleon I. in der zeitgenössischen Dichtung. (C. v. R. Aufsätze und Abhandlungen vornehmlich zur Literaturgeschichte. Berlin 1887. S. 71–109).

Holzhausen, Paul: Napoleons Tod im Spiegel der zeitgenössischen Presse und Dichtung. Frankfurt/Main 1902.

Gahtgens zu Ysentorff, Hermann: Napoleon I. im deutschen Drama. Ein Beitrag zur Technik des historischen Dramas. Frankfurt/Main 1903.

Daneben gibt es eine größere Anzahl von Zeitschriftenaufsätzen. Als neuere Arbeit ist zu nennen:

Stählin, Friedrich: Napoleons Glanz und Fall im deutschen Urteil. Wandlungen des deutschen Napoleonbildes. Braunschweig 1952.

mit ihm beschäftigt, wie die bildende Kunst [...] sich seiner von neuem bemächtigt, wie das Feuilleton unserer großen Zeitungen, der Empiresalon vornehmer Damen, das Schaufenster des Buchhändlers und Antiquars den Namen des Mannes verkündet, dem vor hundert Jahren, wo er sich blicken ließ, jauchzende Menschen zu folgen pflegten“.¹²³ Das ist kaum übertrieben; denn allein die Flut von Literatur, die zwischen 1890 und 1910 über Napoleon erscheint, bleibt unerreicht: Neu- oder Erstübersetzungen aller Schriften Napoleons und der Memoiren seiner Vertrauten, Biographien, Almanache, Romane, Erzählungen, Gedichte und vor allem Dramen, Dramen in einer Zahl, daß man sie zweckmäßig nach Dutzenden mißt, ohne Gefahr zu laufen, einem der Autoren Unrecht zu tun.

Der allgemeine geistesgeschichtliche Hintergrund für die Napoleonverehrung ist natürlich der in der Gründerzeit aufgekommene Heroenkult, greifbar etwa in dem Glaubensbekenntnis, Goethe und Napoleon hätten einander bewundert „mit kongenialem Empfinden, der Riese den Riesen, der Übermensch den Übermenschen“.¹²⁴ Infolge der Nachwirkungen des deutsch-französischen Krieges wurde Napoleon allerdings erst mit einiger Verspätung in die Verehrung einbezogen. Die Bekenntnisse Nietzsches zum ‚Übermenschen‘ Napoleon in „Jenseits von Gut und Böse“, „Zur Genealogie der Moral“ und „Götzendämmerung“ gaben wohl den entscheidenden Impuls.¹²⁵ Daß Napoleon dem Verehrungsbedürfnis aber auch entgegenkam, bedarf keiner weitläufigen Begründung, zumal man in jener Zeit kaum danach fragte, was an der Größe eigentlich groß genannt zu werden verdiente. Der Aufstieg des namenlosen Artillerieleutnants zum Kaiser der Franzosen und Herrn Europas, die kühnen militärischen Unternehmungen, die weitblickenden Reformen, die demütigende Gefangenschaft auf St. Helena – das alles bot mehr Möglichkeit der Glorifizierung als Leben und Leistungen der ‚Geistesheroen‘, denen man sonst huldigte. Gestützt und gefördert wurde der Napoleonkult allerdings auch noch durch ein politisches Moment: den Haß gegen England. Kaum eine Biographie, ein Aufsatz, ein Drama versäumt es, in gehässige Invektiven gegen das Napoleon zum Schicksal gewordene England auszubrechen, und man nutzt das historische Material in dieser Hinsicht mit einer Ausgiebigkeit, daß mitunter hier und nicht in der Verehrung der Größe Napoleons das Hauptinteresse zu liegen scheint. Wenn die St. Helena-Thematik im Napoleonkult der Jahrhundertwende eine so dominierende Rolle spielt, so ist das zu einem Teil in diesem Haß begründet; denn abgesehen davon, daß St. Helena Lebensüberschau und Gesamtwertung

¹²³ Holzhausen, Paul: Napoleon im deutschen Drama. *Bühne und Welt* 2 (1900). S. 725–734.

¹²⁴ Holzhausen, Paul: Napoleons Tod im Spiegel der zeitgenössischen Presse und Dichtung. Frankfurt/Main 1902. S. V.

¹²⁵ Stählin, Friedrich: Napoleons Glanz und Fall im deutschen Urteil. Braunschweig 1952. S. 102ff.

ermöglichte, ließen sich hier die Vorwürfe gegen die ‚Krämernation‘ am besten zur Geltung bringen.

Warum sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland eine einmütige Stimmung gegen England ausbreitete, können wir hier nur andeuten. Es war das in erster Linie die Folge eines wirtschaftlichen Gegensatzes. Das aufstrebende Deutsche Reich fühlte sich in seinem Expansionsdrang zunehmend mehr durch die britische Weltstellung blockiert und beschwor, mit einer aggressiven Flottenpolitik erwidern, bald auch ernste politische Spannungen herauf. Daß in der Polemik gegen England weniger der Rivalitätsgedanke geltend gemacht wurde als der Gegensatz von Händlern und Helden, Geld und Gemüt, Heuchelei und Biederkeit, war Ausdruck der konservativen Gesinnung und Fortschrittsbedenklichkeit eines Volkes, das sich in seine Rolle als Industrienation noch nicht gewöhnt hatte oder sie – wie die Agrarier – aus wirtschaftlichen Gründen ablehnte. „Weil der Engländer einen sozial avancierten Typus darstellte, blieb an ihm nichts Gutes; deshalb war seine Politik ‚krämerhaft‘“, schreibt Kehr in seinem Aufsatz „Englandhaß und Weltpolitik“. „Man bildete sich viel darauf ein, daß das verfluchte ‚time is money‘ noch nicht in Deutschland Eingang gefunden hatte, aber man mußte mit schmerzlichem Zucken im selben Augenblick konstatieren, daß die alte deutsche Treue und Ehrlichkeit vor dem Ansturm der korrupten neuen Zeit zerbrochen [. . .] war.“¹²⁶ Die St. Helena-Literatur – und natürlich nicht nur sie¹²⁷ – spiegelt den Vorbehalt gegen England in historischer Verkleidung, akzentuiert Geiz, Kleinlichkeit, häßlichen Geschäftssinn, Stumpfheit und dergleichen mehr für jene Briten, die einst Napoleon auf eine karge Insel im Atlantik verbannt und bis zu seinem Tode unter Aufsicht gehalten hatten. Freilich sind diese Aspekte auch in dem Stoff enthalten; denn Napoleon hat sich erbittert gegen seine ‚Peiniger‘ gewehrt und mit Vorwürfen gegen sie nicht gespart. Daß das mit Haß reproduziert und oft genug vergrößert wird, ist jedoch unverkennbar und läßt sich in seiner Zeitbezogenheit dort exakt nachweisen, wo authentische Berichte über die Gefangenschaft mit england-

¹²⁶ Kehr, Eckart: Englandhaß und Weltpolitik. (E. K. Der Primat der Innenpolitik. Berlin 1965. S. 149–175. Zitat S. 153). Natürlich wird unser summarisches Urteil der differenzierten Analyse Kehrs nicht gerecht, weitergehende Ausführungen sind hier jedoch nicht erforderlich.

¹²⁷ Um zwei weitere, sehr verschiedenartige Beispiele zu bringen: Theodor Fontane, einst selbst begeisterter ‚Engländer‘, läßt die liberalste Gestalt seines „Stechlin“ (1898) über England sagen: „Es hat für mich eine Zeit gegeben, wo ich bedingungslos dafür schwärmte. [. . .] Aber das ist nun eine hübsche Weile her. Sie sind drüben schrecklich ‚runtergekommen‘, weil der Kult vor dem goldenen Kalbe beständig wächst; lauter Jobber und die vornehme Welt oben-an. Und dabei so heuchlerisch; sie sagen ‚Christus‘ und meinen Kattun.“ (Th. F. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Gross. Bd. 8. München 1959. S. 208.) – In August Niemanns Roman „Der Weltkrieg“ (Berlin 1904) steigert sich demgegenüber der Englandhaß in den Wunschtraum eines Weltkrieges, der mit der Zerschlagung des britischen Kolonialreiches endet.

feindlichen Einschüben ihrer Herausgeber gewürzt werden¹²⁸ oder mit Blick auf den Burenkrieg angemerkt ist, „Brittanias Schande“ wüchse heute in derselben Gegend, wo einst Napoleons Martyrium sie begründet habe, „ins Unermeßliche“.¹²⁹

Das alles bildet den Hintergrund zu Heyms leidenschaftlicher Bewunderung Napoleons und den Formen, mit denen er ihr in den Dichtungen Ausdruck verleiht. Schon die Tatsache, daß der noch nicht Siebzehnjährige sein erstes Napoleon-Gedicht – die erste historische Dichtung überhaupt – „St. Helena“ (I, 536) überschreibt und seinen „trauernden Blick“ dem nebelverhangenen, „düster ragenden Felsenriff“ zuwendet, ist nur aus der zeittypischen Überbewertung der Gefangenschaft Napoleons zu erklären; wird man doch schwerlich voraussetzen können, daß er sich von einem umfassenden Napoleonbild aus diesem Thema zugewandt, es bereits in fatalistischer Einsicht in die Sterblichkeit alles Großen ausgewählt habe. Erst 1908 wird, was zunächst nur an die zahllosen Stiche und Zeichnungen erinnert, mit denen die populäre Napoleonliteratur jener Zeit illustriert ist, in der dramatischen Szene „Der Tod des Helden“ zu einer „Reflexion über die Vergangenheit“ (II, 700) vertieft, und erst 1910 löst sich Heym von der St. Helena-Thematik und erschließt sich in „Mont St. Jean“ den kämpfenden, in „Marengo“ den siegenden Napoleon.

Die Szenerie, die er im „Tod des Helden“ entwirft, wiederholt all die Legenden, Halbwahrheiten und Sentimentalitäten, die damals über Napoleons Ende verbreitet und als Stützen des Kultes anscheinend notwendig waren. Bereits der handlungstragende Konflikt zwischen der Familie Bertrand und dem Gouverneur Hudson Lowe ist eine solche Legende; denn tatsächlich konnte das Gefolge ungehindert die Totenwache halten und auch Napoleons Eigentum den testamentarischen Verfügungen entsprechend nach Europa mitnehmen. Gerichtet ist diese Entstellung natürlich gegen das ‚barbarische England‘, das die treuesten Anhänger Napoleons „nicht einmal an seiner Leiche weinen läßt“ und aus Furcht vor dem Toten selbst die Ausfuhr von Reliquien verbietet (II, 708, 715). Daneben sind die Angriffe gegen den Gouverneur zu nennen, der als kleinliche und hartherzige Krämerseele dargestellt und wie stets in dieser Zeit ein typischer Engländer genannt ist, mag Heym auch dahingehend differenzieren, daß nur in ihm gar keine, „in Britenherzen“ ansonsten aber doch wenigstens „etwas Großmut“ lebe (II, 715). Auch das ganze Sterbezeremoniell mit ‚leiser Musik‘ und dem ‚blauen Mantel von Marengo‘, mit Lebensrückblick, Schlachtvisionen und dem sich als Adler von der Insel schwingenden Geist des Toten ist ererbtes Kultgut, nicht zu vergessen die Empörung über die untreue Marie Luise und den Vorwurf gegen Metternich, er habe den Sohn Napoleons durch Gift des Verstandes

¹²⁸ Vgl. S. 285f.

¹²⁹ Holzhausen, Paul: Napoleons Tod im Spiegel der zeitgenössischen Presse und Dichtung. Frankfurt/Main 1902. S. 91.

beraubt. Aus welchen Quellen Heym schöpft, ist wegen der unübersehbaren Flut von Titeln zu bestimmen nicht gelungen. Sicher ist nur, daß die Aufzeichnungen des Arztes Antommarchi über die letzten beiden Lebensjahre Napoleons die historische Basis seines St. Helena-Bildes darstellen, sind sie ihm auch schwerlich anders als in legendarischer Überformung bekannt gewesen. Dennoch dürfte nicht jedes der kultischen Elemente der Szene übernommen, sondern das eine und andere auch von Heym selbst eingebracht sein. In der ersten Fassung heißt es beispielsweise und wahrscheinlich der Vorlage entsprechend, Napoleon habe der ‚kleinen Bertrand‘ einen Weidenzweig von seiner vorbestimmten Grabstätte zum Andenken überreicht, was wegen der tatsächlich von seinem Gefolge nach Europa mitgebrachten Weidenzweige den historischen Bezugspunkt noch erkennen läßt. In der überarbeiteten Fassung hingegen legt er ihr eine Rose ans Herz (II, 709, 720).

Die Beurteilung der Größe Napoleons ergibt sich im ersten Entwurf weniger noch aus der historischen Szenerie als aus dem Dialog mit dem Geist der Geschichte. Wie wir schon an früherer Stelle gezeigt haben, bekennt sich Heym hier zu einem Geschichtsbild, das das Genie oder den Heros in eine vom Schicksal gesteuerte, progressive Menschheitsentwicklung einbezieht. Den Anstoß dazu hat fraglos Grabbes „Napoleon“ gegeben; denn nicht nur ist die den Geist der Geschichte herbeirufende Frage, warum „das Schicksal der Welt“ an den ‚Narren Grouchy‘ gebunden war, ganz ähnlich bei Grabbe gestellt¹³⁰, auch die Antwort ist in beiden Fällen die gleiche. Grabbes Napoleon weiß sich schon vor seinem endgültigen Sturz von der Macht des Geschickes abhängig:

Ja, es stand bei mir in Corsica, meiner meerumbraus'ten Wiege, und wird auch meinen Sarg umbrausen. In Moskaus Flammen, nachdem ich lange es vergessen, sah ich es mit seinen Fittichen sich wieder über mich erheben. — Nicht Völker oder Krieger haben mich bezwungen — Das Schicksal war es.

Zugleich sieht er um Jahrhunderte voraus auf andere, vielleicht größere „Herrscher des Menschengeschlechts“ und ist überzeugt, „daß schon bald die Lücke gefüllt werde, welche nach [s]einem Austritt zurückbleibt“.¹³¹ Bei Heym ist es der Geist der Weltgeschichte selbst, der, an den Aufstieg und Untergang Alexanders, Hannibals und Cäsars erinnernd, Napoleon auf seine Schicksalsgebundenheit hinweist:

Niemand komme
Zum letzten Ziel. Und niemand sei so groß,
Daß an der Bahre seiner Sterblichkeit
Die Menschheit stünde, trauernd und verzagt:
Uns blieb nichts mehr zu tun, denn er tat alles.
So groß war er, daß wir so arm nun sind.

¹³⁰ Vgl. S. 288.

¹³¹ Grabbe, Christian Dietrich: Napoleon oder die hundert Tage. (C. D. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Bd. 3. Berlin 1902. S. 37, 102, 177).

Auch du sollst übertroffen werden, Kaiser,
Der du bis hier der größte bist genannt.
[...]
Zu Austerlitz bewacht ich deinen Schlummer,
Bis daß die Sonne und der Sieg dir kam.
Und ich zerbrach das Diadem am Tag
Von Waterloo, da du zum letzten Mal
Die Garde führtest in den dunklen Tod.

(II, 706f.)

Während Heym den bei Grabbe nur flüchtig geäußerten Gedanken der historischen Entwicklung zu einem deutlich teleologischen Geschichtsbild erweitert, indem er die Menschheit von Held zu Held einer jeweils „Neuen Stufe“ zustreben läßt, zieht er sich von dem Fatalismus des Grabbeschen Napoleon, der sogar seinen ‚Siegswagen‘ vom Schicksal gelenkt glaubt¹³², nach vorsichtiger Berührung zurück. Sein Geist der Geschichte stellt sich zwar als derjenige vor, der den Lorbeerkranz auf Napoleons Schläfen „drückte, hielt, und nahm“ (II, 705), bezeichnet sich also als allmächtig und den Ruhm als eine von ihm gewährte Gabe, Napoleon aber erwidert:

Ich hätte wohl gesiegt, auch gegen dich,
Mein Genius. Doch warum warfdest du
In meine Kreise mir den blinden Zufall.
[...]
So liebt es denn der Geist der Weltgeschichte
Für einen billigen Scherz der Großen Leben
Leichtsinnig zu verhandeln. Ohne Schild
Ist ganz der Mensch und wehrlos dir ergeben,
Mit dem du spottest? [...]
Ich hätt mich nicht um meinen Ruhm versucht,
Wenn dies der vorbestimmte Lohn. So wenig
Gilt dir der großen Leben?

(II, 705f.)

Wird auch die Behauptung, er „hätte wohl gesiegt“, dadurch inhaltlos, daß er an der Machtfülle des Geschichtsgenius deutelt, so ist doch wie selbstverständlich unterstellt, daß er seinen Ruhm *gegen* den Willen dieser Instanz, zumindest aber aus eigenem Entschluß errungen hat. Nur für seinen Untergang, nicht für seinen Aufstieg akzeptiert Napoleon die Macht des Schicksals. Natürlich ist das ein Standpunkt, den Heym zuvor schon in „Arnold von Brescia“, „Der Feldzug nach Sizilien“ oder „Antonius in Athen“ vertritt. Hier jedoch setzt er ihn, wenn auch etwas irritiert, gegen die Intentionen seiner Vorlage durch, muß sich seiner also aufs neue versichern. Im Handlungsteil der Szene wird allerdings von vornherein nicht in Zweifel gezogen, daß Ruhm und Größe allein Leistungen des Menschen sind. Es heißt dort, England versuche Napoleon nicht nur seinen Ruhm, sondern auch „der Geschichte seine Heldentaten zu entreißen“, was ja nichts anderes bedeutet, als

¹³² Grabbe Bd. 3, S. 37.

daß die Geschichte erst eigentlich vom Helden geschaffen wird (II, 702).

In die revidierte Fassung von 1910 ist der Dialog mit dem Geist der Geschichte nicht übernommen, so daß weder der Aspekt der Schicksalsgebundenheit noch der der Einordnung des Helden in einen Entwicklungsprozeß überhaupt erörtert zu werden brauchen. Allein Napoleons Größe ist zur Geltung gebracht, und zwar einerseits durch die Ehrfurcht und Bewunderung seines Gefolges, andererseits durch die polemische Herabsetzung seiner Gegner. Aus den Äußerungen Madame Bertrands spricht jene fußfällige Verehrung, die uns schon aus den Tagebuchaufzeichnungen Heyms bekannt ist. Der „Herr der Welt“, vom französischen Volk ohnehin wie ein Gott gehalten, hat ihren Lebenswillen so auf sich gezogen, daß ihr – trotz Mann und Kind – mit seinem Tod jede Daseinsmöglichkeit abhanden gekommen zu sein scheint:

O Kaiser, Kaiser. Was verloren wir.
Du warst uns Vater. Seele der Verbannten.
Du warst uns Frankreich, warst uns Vaterland.
Wie gut warst du. Du hast dich nie beklagt,
Du warst zu stolz. Ach, ich erkenne jetzt,
Du warst uns alles. Unsre Leben hingen
An deinem nur. Du nahmst sie alle fort.

(II, 718)

Abgesehen davon, daß ihre Tochter keinem Gatten je angetraut werden, sondern mit des Kaisers Rose am Herzen auf dem Schlachtfeld von Waterloo sterben will (II, 721), ist Napoleons Größe dann im übrigen in der Herabsetzung der Engländer demonstriert. Sie sind ein

[. . .] Volk von lauter Krämern,
Von Schustern mit dem Pfennig-Horizont.
Sie sehn nur Pennies an dem Rand der Welt.
Sie rechnen alles an den Fingern auf.
Armsel'ges Krämerpack, das uns verwehrt
Die Tränen selbst an der entseelten Hülle.

(II, 718f.)

Hudson Lowe, dem Prototyp dieses begeisterungslosen, nur auf seinen materiellen Vorteil bedachten Volkes, ist der Gouverneursposten denn auch wichtiger als das Urteil der Nachwelt. Die Prophezeiung Madame Bertrands, sein Name werde bald ein „Meer von Schand und Unrat“ sein, begegnet er mit der gleichmütigen Antwort: „Ich hör's nicht, was man von mir spricht, / Lieg ich im Grabe erst, in meiner Ruh“ (II, 714, 718). erinnert man sich der Leidenschaft, mit der Antonius noch das Leben gegen eine vage Unsterblichkeit ausspielt, so wird deutlich, zu welch absoluten Werten Ruhm und Größe inzwischen aufgerückt sind; denn in der hier angebotenen Alternative ist ein Entscheidungskonflikt gar nicht mehr angelegt. Steht dort der Unsterblichkeit das Glück der Liebe gegenüber und bei Grabbe immerhin noch ein all-

tägliches Glück¹³³, so ist es hier lediglich ein gedrücktes, belangloses Büro-dasein. Nicht den in Napoleon verkörperten Ewigkeitswerten nachzustreben, heißt dahinzuvegetieren wie die „Herrn von Downing Street“,

Die kümmerlichen Herrn, die morgens schleichen
Mit Diplomatenmienen angetan
Durch ihren Aktenstaub, die Kreatur,
Davon ein Hundert nicht ein Zehntel gilt
Wie nur ein Härchen von des Kaisers Haupt.
Die, spannte ihres Lebens Taten man
Auf eine Leinwand, und man stellte dann
Daneben nur ein Stundenwerk des Toten,
Zu Asche würden, von dem Glanz verbrannt
In Nichts verwandelt.

(II, 715f.)

Daß es diesen ‚Kreaturen‘ gelingen konnte, Napoleon zu überwinden, wäre natürlich nur wieder der Bosheit des Schicksals zuzurechnen, verzichtete Heym hier nicht auf diese Dimension. Lediglich Größe und Geringfügigkeit, Heldentum und Feigheit, Außerordentlichkeit und bürgerliches Durchschnittsdasein sind betont und wechselseitig zur Erhöhung des einen und der Erniedrigung des andern eingesetzt. Daß es seine Absicht gewesen sei, damit nur oder vor allem die Engländer zu treffen, wird man Heym bei seiner politischen Indifferenz freilich kaum unterstellen dürfen, auch wenn er sich nicht nur an dieser Stelle gegen sie äußert.¹³⁴ Er reproduziert das zeittypische Englandbild, um die Nüchternheit, Geschäftsgesinnung und ereignislose Trägheit bloßzustellen, die er in seiner eigenen Umgebung als so bedrückend empfand und zwei Jahre später als den ‚endlosen Winterschlaf ganz Europas‘ bezeichnet (II, 178). Die Hauptintention bleibt aber natürlich die andächtige Verehrung der Größe Napoleons, zusammengefaßt in dem Schlußbild, da Mutter und Tochter Bertrand einen von der Insel sich erhebenden Adler beobachten, der über das Meer der sinkenden Sonne zuffliegt und ‚in ihrem Schoß‘ entschwindet (II, 721f.). Ergründen zu wollen, was Heym an Napoleon schätzte, wäre indessen wohl ein vergebliches Bemühen. Was er seine Güte, seinen Stolz, seine „wahnsinnige Seelengröße“ nennt, sind nur beliebige, austauschbare Begriffe, sind Chiffren einer Summe von Vorstellungen und Gefühlen, die sich jeder Analyse entzieht. Erklärlich wäre seine Verehrung allein schon, weil dieser Mann, vom Schicksal anscheinend zu einem geruhsamen Patrizierleben auf Korsika bestimmt, zum Herrn Europas auf-

¹³³ Als Napoleons Soldaten in den Todeskampf gehen, rufen sie einem ängstlichen Bürger zu: „Grüßen Sie die Frau und die lieben Kinder, und wenn Sie nach zehn Jahren mit denselben wieder zum tausendstenmale einen Kuchen essen, oder Ihren Töchtern neue Kleider schenken, so freuen Sie sich ja von Neuem über Ihre Existenz und ihr Glück — Wir gehen jenen Kanonenmündungen entgegen und bedürfen Ihrer Elendigkeit nicht mehr!“ (Grabbe Bd. 3, S. 173).

¹³⁴ Vgl. die Angriffe gegen die englische Kolonialpolitik, die im „Tagebuch Shakletons“ einem Inder in den Mund gelegt sind (II, 127).

stieg und sich einen Namen erwarb, vor dem noch ein Jahrhundert später eine ganze Generation von Literaten überwältigt ins Knie sank.

Die gleich der zweiten Fassung der St. Helena-Szene im März 1910 entstandenen „Mont St. Jean“-Sonette nehmen die Entscheidungsschlacht von Waterloo zum Anlaß, ein Bild der Begeisterung und Daseinserfülltheit zu entwerfen, das auch allgemein Heyms Kriegsvorstellung wiedergibt. Von Grabbes „Napoleon“-Drama bis in die einzelnen Szenen und Bilder hinein beeinflusst¹⁸⁵, ist der Kampf der französischen Armee als ein enthusiastisches Massensterben für einen „großen Sieg“ dargestellt (I, 43). Wie in den zur gleichen Zeit entstandenen Sonetten über die Märzgefallenen wird die freiwillige Hingabe des Lebens zu einem ruhmewürdigen Beispiel von Größe, ohne daß der Gedanke des Schicksalskampfes und der Unsterblichkeit näher ausgeführt wäre. Nur daß aus Lebensgefahr und Todesbereitschaft eine gesteigerte Menschlichkeit – einschließlich der schon bei Grabbe im Auge des Waffenbruders blinkenden Abschiedsträne (I, 44) – resultiert, wird sichtbar, wie Heym ja auch 1912 noch den Gewinn blutiger Straßenkämpfe darin sieht, daß der Tod „uns wieder einmal für eine kurze Zeit Menschen gegeben“ hätte (II, 178). Napoleon selbst steht über dieser Begeisterung, er „faltete seinen Schlachtenplan“ (I, 43), arrangiert wie ein Gott¹⁸⁶ die ‚große Zeit‘, die den Massen die rauschhafte Hingabe des Lebens ermöglicht. Im Gegensatz zu allen anderen Helden Heyms trägt er denn auch seine Niederlage mit ruhiger Fassung – „Nichts mehr. Zu Ende. Und der Kaiser nickt.“ (I, 45) –, ja er vermag sich sogar in einen Traum zu versenken, der ihn – der Vernichtung seines Machtinstrumentes zum Trotz – mit einer tiefen Freudigkeit erfüllt. In ihrer Gesamtheit sind die „Mont St. Jean“-Sonette, darauf haben wir schon früher hingewiesen, das Gegenbild zu einer Zeit, in der der ‚ewige Friede den Krieg erbärmlich beerbt‘ zu haben scheint (II, 173), in der nur noch pflügende Bauern und rauchende Fabrikschornsteine anzutreffen sind (I, 42), wo einst der größte Held der Geschichte die Menschen zu begeistertem Sterben führte. In dieser Gegenüberstellung freilich liegt schon wieder ein fatalistischer Zug; denn geblieben ist von jener Hingabe nicht der Ruhm, sondern nur ein „schwarzes Schädelstück“, das von einem Bauern achtlos beiseite gestoßen wird.

Das deutlichste Zeugnis der schicksalsüberwindenden Größe Napoleons ist das im Dezember 1910 entstandene Sonett „Marengo“. Angeregt vielleicht von einem der zahlreichen Gemälde oder Stiche, die von dieser Schlacht existieren, im übrigen aber anscheinend Reminiszenzen früherer Lektüre ver-

¹⁸⁵ Die auf S. 280-282 zusammengestellten Belege geben nur die direkten Parallelen wieder. Zu ergänzen ist natürlich das Gesamtbild der Schlacht, das Grabbe im fünften Akt seines Dramas entwirft.

¹⁸⁶ Erinnerung sei an die Tagebuchnotiz vom Sommer 1910: „Welch eine Wendung durch Gottes Fügung? Warum, wieso durch Gottes Fügung? Hatte Napoléon nicht dasselbe Anrecht auf diese Fügung.“ (III, 136).

arbeitend, entwirft Heym eine Szenerie, in der Napoleon als gigantischer Gegner der Natur auftritt.

MARENGO

Schwarzblau der Alpen, und der kahlen Flur,
Die Süd Sturm drohn. Mit Wolken tief verhangen
Ist grau das Feld. Ein ungeheures Bangen
Beengt den Tag. Den Atem der Natur

Stopft eine Faust. Hinab die Lombardei
Ist Totenstille. Und kein Gras, kein Baum.
Das Röhricht regt kein Wind im leeren Raum.
Kein Vogel streift in niedrer Luft vorbei.

Fern sieht man Wagen, wo sich langsam neigt
Ein Brückenpaar. Man hört den dumpfen Fall
Am Wasser fort. Und wieder droht und schweigt

Verhängnis dieses Tags. Ein weißer Ball,
Die erste der Granaten. Und es steigt
Der Sturm herauf des zweiten Prairial.

(I, 165)

Nicht ein Kampf des französischen gegen das österreichische Heer steht bevor, sondern ein von einem menschlichen Willen erzwungenes Elementarereignis, das die Natur außer Kraft setzt. Der Tag ist beengt und harret in Totenstille, kein Wind geht, kein Vogel fliegt, „den Atem der Natur stopft eine Faust“. Ein „Verhängnis“ liegt über der Landschaft, aber es geht nicht vom Schicksal aus, sondern von dem wie eine göttliche Macht allgegenwärtigen Napoleon. Ihm gelingt es, die Natur zum Stillhalten zu zwingen und ihren „Atem“ durch den „Sturm“ einer Schlacht zu ersetzen. „Marengo“ ist damit die einzige Dichtung Heyms, in der der Sieg des Menschen über die ihn beherrschenden Mächte möglich erscheint, und sie verdeutlicht zugleich noch einmal, daß sich Größe nur im Kampf gegen diese Mächte beweisen kann.¹³⁷

Will man dem, was hier symbolisch ausgedrückt ist, einen realhistorischen Sinn geben, so ließe sich am ehesten an die Beurteilung Napoleons in der „Louis Ferdinand“-Szene von 1909 denken. Über die völkerrechtswidrige Verschleppung und Hinrichtung des Herzogs von Enghien, von Napoleon zur

¹³⁷ Daß Napoleon in „Marengo“ die Natur überwindet, ist schon wiederholt ausgesprochen worden. Martini (Was war Expressionismus? Urach 1948. S. 126f.) sieht darin nur erst etwas unbestimmt Dämonisches, Schulz (Das Bild des Menschen bei G. H. Kiel 1953. S. 107ff.) richtiger schon den Aspekt des Ruhmes, obwohl er Napoleons Größe als triebhaft mißversteht, Loewenson (Vom Geist des Schicksals. Hamburg/München 1962. S. 145) dann klar die antifatalistische Bedeutung der Tatsache, daß hier „der Mensch die Übermacht über die Naturwirklichkeit“ besitzt.

Abschreckung royalistischer Verschwörer inszeniert, heißt es dort: „Das sind die Gefahren eines Großen, daß¹⁸⁸ er da wählen muß, wo ein anderer es dem Schicksal überlassen darf, für ihn auszusuchen“ (II, 549). Daß Napoleon sich über alle Rechtsnormen hinweggesetzt und möglicherweise ein Verbrechen begangen hat, um seine Gegner in die Schranken zu weisen, ist also als notwendige Konsequenz der Größe verstanden. Das erinnert an Nietzsche, der in solcher Skrupellosigkeit die Zerstörung bürgerlicher Konventionen sieht und schätzt. Bei Heym hingegen hat der Held mit der souveränen Handlung das Schicksal außer Kraft gesetzt, wenn nicht gar seine Pläne umgestoßen, so wie er in „Marengo“ den Atem der Natur unterdrückt. Freilich akzeptiert Heym die Schicksalsentmachtung, wo sie wie hier zum Verbrechen wird, nicht uneingeschränkt. Napoleons Entscheidung, obwohl als die kaum vermeidbare Gefahr der Größe gerechtfertigt, wird zugleich mit herkömmlichen Argumenten – die Staatsräson, der Anteil anderer an der Tat usw. – zu entschuldigen versucht.

c. Der Wahnsinn des Herostrat (199 f.)

Im März 1910, noch bevor er den „Tod des Helden“ umarbeitet, schreibt Heym eine dramatische Szene, in der die in der Gestalt Napoleons geheiligten Werte ausdrücklich infrage gestellt sind. Sie behandelt den spektakulären Versuch des Griechen Herostrat, sich durch Brandstiftung im berühmten Artemision zu Ephesos einen unsterblichen Namen zu schaffen. Herostrat, ein – wie der Schluß desillusionierend enthüllt – „kleines Männchen, mit dem gestörten Auge eines Narren“ (II, 731), monologisiert zwischen Tat und Hinrichtung über seine Motive. Sehen wir zunächst davon ab, daß seine Bekenntnisse als Äußerungen des Wahnsinns aufzufassen sind, so finden wir hier nichts anderes als das ironisierte Porträt eines Heroen. Herostrat spricht voll Verachtung von seinem alltäglichen Leben als Goldschmied, das ihn nichts anderes sein ließ als ein „hohles Faß“. Er war ein „solches Etwas“, daß ihn – depraviertes Liebesmotiv – nicht einmal die „Weiber in den Buhlstätten“ akzeptierten. Sein sehnlichster Wunsch war, sich über die selbstzufriedene, träge Umgebung zu erheben; denn ihn „fror des Namenlosen“ (II, 724). Besonders die unbedeutenden Ratsherren, die „Bäckerfürsten“ und „Fleischerprinzen“, die ihre „blöden Namen“ auf den Wänden des großen Tempels der Diana der Nachwelt überliefern wollten, forderten seinen Haß heraus:

Ihr, unbekannte Männer,
Ihr bald so klein, daß ihr wie Essig trocknet.
Ihr wollt berühmt sein? Ihr, die um den Ruhm
Nicht heiße Tränen weinet, die nicht nachts
Vor Ehrgeiz krank auf euer Lager schlugt

¹⁸⁸ In Manuskript und Ausgabe: „das“.

Mit beiden Fäusten. Ihr, was wißt ihr denn,
Von diesem Feuer, von dem Durst nach Ruhm,
Von dieser Angst, man möchte vorher sterben,
Eh man den Namen aus dem Staube trug
Zum Götterschoß, ach ihr.

(II, 725f.)

So überkam ihn der Gedanke, die Göttin durch Feuer von den selbstgefälligen Tempelschändern zu befreien und sich zugleich einen unsterblichen Namen zu erwerben. Eine rauschhafte Begeisterung erfaßte ihn und wirkt noch fort, ein Taumel des Glücks, ein Gefühl der Kraft, der Schönheit, der Größe (II, 727f.). Ohne Rücksicht darauf, daß das seinen Tod bedeuten mußte, steckte er das Heiligtum in Brand. Von der ironischen Einfärbung abgesehen, zeigt Herostrat mit all dem den gleichen Heldengeist wie die Soldaten Napoleons oder die Barrikadenkämpfer, die ihr Leben begeistert und wider ihre ‚Natur‘ zum Pfande setzen; denn das ‚Wofür‘ ist kein Kriterium für den Heroismus. Gewiß ist dort deutlicher als hier unterstellt, daß es sich um ethisch gerechtfertigte Unternehmen handelt, aber schließlich ist auch die Brandstiftung Herostrats als eine gegen die bürgerliche Umgebung gerichtete revolutionäre Tat ausgewiesen. Entschädigt für den Verlust des Lebens fühlt sich der Held dadurch, daß er sich über seine Mitmenschen, „diese armen Tiere“, erhoben hat und der Welt als der Mann in Erinnerung bleiben wird, „der für den Ruhm verwarf / Das bißchen Leben, daß er ewig lebe“ (II, 729f.). Damit hat er sein Ziel, die Unsterblichkeit, erreicht:

Niemals mehr vergehn,
Der Zeit gleich ewig ward ich, Herostrat.
Noch gestern abend nur ein armer Mann,
Ein großer Gott, da diese Nacht begann.
Wer war so glücklich, wer trug je den Rausch
Der Götterfreude so im wilden Herz.
Vom Kerkerfenster sah ich weit den Glanz,
Den nächtgen Himmel wie in Gold getaucht.
Und in den Sternen las ich: Herostrat.
[...]
Sein Leib zerfließt in Luft und Erd und Rauch,
Sein Name brennt wie eine Fackel stets.

(II, 730f.)

Auch diese Ruhmsucht ist nur ironisch verzeichnet, nicht eigentlich unheroisch. Alkibiades und Jugurtha sind darin kaum weniger unersättlich als Herostrat, Catilina und Antonius scheitern ausdrücklich, weil sie den Ruhm nicht hoch genug einschätzen, und sogar Napoleon hat sich mit allen seinen Taten lediglich ‚um seinen Ruhm versucht‘ (II, 706). Der einzige und entscheidende Unterschied ist, daß der Ruhm in diesen Fällen gegen den Willen des Schicksals errungen werden muß, da er ja nur so als ein Triumph des Menschen über dessen Todesspruch gelten kann, Herostrat aber den Entschluß zu seiner Ruhmestat der Göttin Diana verdankt:

Dein Werk war's, Göttin, die wie einen Strahl
Durch meines Hirnes Nacht die Botschaft sandte.
Ich war wie trunken, schwankte wie ein Blinder,
Ich überdacht es kaum. Ich lief hinaus
Zum Licht der Berge, war allein mit dir,
Allmächtige Natur. Nun würd ich sein,
Ich würd erheben mich vom Staub der Zeit.

(II, 726)

Intendiert ist damit nicht, zwischen echtem und falschem Ruhm, zwischen wahrer und unwahrer Größe zu unterscheiden. Diese Frage hat Heym allenfalls im Tagebuch einmal berührt¹³⁹, ist ihr im übrigen aber aus der Überzeugung nicht nachgegangen, daß alles Große das Schicksal notwendig zum Gegner habe. Es ist vielmehr gezeigt, daß die Aufopferung des Lebens für den Ruhm, die Herostrat mit den größten Helden teilt, ja daß das Streben nach Ruhm überhaupt durch höhere Mächte determiniert sein kann. Die Göttin Diana, die Herostrat den Gedanken des Ruhmes eingibt, ist über ihre mythologische Bestimmung als Naturgottheit hinaus ausdrücklich mit der ‚allmächtigen Natur‘ in Verbindung gebracht, so daß der im Motiv des Wahnsinns bereits enthaltene Determinismus als die totale Naturbedingtheit alles menschlichen Strebens verstanden werden muß. Was in „Iugurtha“ mit der Ableitung des Ruhmbedürfnisses aus der naturgegebenen Häßlichkeit und in den Äußerungen des Geistes der Geschichte schon anklingt, aber nicht konsequent zu Ende geführt ist, hat damit die deutlichste Gestaltung erfahren, eine deutlichere noch als in „Grifone“ oder „Cenci“, wo zwar alles vom Schicksal bestimmt oder von der Natur determiniert, das Streben nach Ruhm aber in der Handlung ausgespart ist.

Ein Fragezeichen steht dennoch hinter dieser Szene: die Ironie. Heym wählt nicht Napoleon oder irgendeinen anderen großen Geschichtshelden, um Ruhm und Größe als Wahn zu charakterisieren, sondern eine Gestalt, in der diese Werte von vornherein pervertiert sind. Er stattet Herostrat zwar mit allen Kennzeichen des Heroen aus, läßt ihn unglücklich und ungeliebt sein, die Größe verehren und das bürgerliche Mittelmaß verachten, Begeisterung empfinden und über den Tod erhaben sein, gibt dem allen aber eine ironische Färbung. Die Totalität des Fatalismus erscheint dadurch weniger verbindlich, ist eher ein Experiment als ein Beweis und kann – wie gleich darauf im „Tod des Helden“ – zurückgenommen werden. Eine fatalistische Konsequenz fernzuhalten, nicht sie grundsätzlich infrage zu stellen, ist also die Aufgabe der Ironie, wie denn auch Heym im Sommer 1910 in einer Tagebuchnotiz nur vorsichtig zu vermuten wagt, daß das Genie, die Inkarnation seines antifatalistischen Menschenbildes, „irgendwo und irgendwie mit Krankheit concurrirt“ und vielleicht „wohl doch eine Art Degeneration“ sei (III, 140), im übrigen aber seinen Fatalismus kaum auf das Geniale,

¹³⁹ 1906 spricht er Raffael die Größe ab, weil er „ein selten glücklicher Mensch“ gewesen sei und nicht gegen die Natur habe kämpfen müssen (III, 56).

Große, Ruhmeswürdige übergreifen läßt. Wie immer er die Größe zwischen dem Guten und dem Bösen, der Schönheit und der Häßlichkeit, der Begeisterung und der Nüchternheit zu bestimmen versucht, daß es sie gibt und durch sie die Freiheit des Menschen bewiesen wird, hat er sich als Überzeugung wohl stets bewahrt.

C. TRADITION UND ENTWICKLUNG

„Die jüngste Epoche deutscher Dichtung, etwa 1910 beginnend, mit dem Vielfältiges zusammenfassenden Schlagwort als expressionistisch benannt und gegenwärtig in einer Krise oder an einem frühen Ende befindlich, wird von künftiger Literaturgeschichte mit der Erscheinung Georg Heyms begonnen werden“, prophezeite Kurt Pinthus 1920 (VI, 140 f.) und nahm damit eine Epochenzuordnung vor, wie er sie der Tendenz nach bereits 1912 ins Auge gefaßt hatte (VI, 265). Diese Zuordnung hat sich in der Tat durchgesetzt und nur darin noch eine Differenzierung erfahren, daß man den so wenig programmgebundenen Dichter hier und da als ‚Frühexpressionisten‘ oder ‚Vorläufer‘ apostrophierte. Natürlich stützen sich Urteile dieser Art nur sehr beiläufig auf die historischen Dichtungen, sondern überwiegend und allgemein auf die späte Lyrik Heyms, die als etwas kraftvoll Neues schon von vielen Zeitgenossen spontan anerkannt wurde. Die Novellen, obwohl bald nach Heyms Tod veröffentlicht, haben für die Diskussion um das Epochenproblem schon weitaus weniger Bedeutung erlangt, und fast ganz unbeachtet, weil ja auch überwiegend unbekannt, blieben in dieser Hinsicht die Dramen. Neuerdings sind lediglich „Atalanta“ und „Grifone“ ihrer Thematik wegen mit dem Expressionismus in Verbindung gebracht worden.¹ Für die literaturhistorische Orientierung dürfte es deshalb von Nutzen sein, wenn wir abschließend zu klären versuchen, wie sich Heyms dramatische Versuche, dieser gewichtigste Teil seiner historischen Dichtungen, epochenspezifisch bestimmen lassen. Gewiß kann dabei von vornherein kein Zweifel bestehen, daß in bezug auf sie von Expressionismus nur in einem sehr eingeschränkten Sinn zu sprechen ist. Vor allem in ihrer Form erscheinen sie doch so stark an die Dramentradition des 19. Jahrhunderts gebunden, daß man sie als Ganze diesem Typus nicht zuordnen kann. Das allein freilich besagt nicht viel; denn kategorische Abgrenzungen dieser Art sind nur Orientierungshilfen, mit denen kontinuierliche und vielsträngige Entwicklungsprozesse gegliedert werden. Es bleibt darüber hinaus durchaus zu prüfen, welche Verbindungen zu den allgemeinen literaturhistorischen Tendenzen der Zeit vorliegen und welche Perspektiven sich abzeichnen in der Aneignung von Tradition.

¹ Mahlendorf (JEGP 63, S. 59) bezeichnet „Atalanta“ als „Expressionist play“, Hohendahl (Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama, S. 229ff.) stützt sich auf „Atalanta“ und „Grifone“.

1. Die Funktion und Gestaltung des historischen Stoffes

Besonders unzeitgemäß an Heyms Dramen wirkt wohl auf den ersten Blick, daß sie historische Dramen sind; denn nicht nur scheinen sie damit zwischen Naturalismus, Impressionismus und Expressionismus isoliert zu stehen, auch Stoffgeschichte und Vorlagen weisen ja immer wieder weit in das 19. Jahrhundert zurück. Obwohl wir noch sehen werden, daß eine genauere Analyse die Akzente hier etwas anders setzen kann, wäre also erst einmal zu klären, warum sich Heym, der doch kaum die historische Wirklichkeit zu durchdringen beabsichtigte, überhaupt am historischen Drama versucht hat, d. h. welche Funktionen der historische Stoff für die Entstehung und Aussage der Arbeiten besitzen könnte. Natürlich läßt die Tatsache, daß wir es überwiegend mit Fragmenten zu tun haben, die stärker der Wertfindung dienen, als daß sie künstlerisch abgewogener Wertausdruck wären, diesen Stoff von vornherein eher als Anregung, Beispiel, Erfahrungsgrundlage verstehen denn als werk- und wirkungsbezogenes künstlerisches Mittel. Trotzdem könnte der Realitätswert, dieser wichtigste Zug, den die Dichtung mit der Bindung an die Geschichte im allgemeinen erhält, auch für Heym eine gewisse Rolle gespielt haben. Dies nicht in dem Sinne, daß er seine Aussage durch die historische Realität hätte beglaubigen und verdeutlichen wollen, sondern in dem, der Problematik seiner Werke eine größere Dimension zu geben. Die Überwindung des Schönen durch das Häßliche gewinnt natürlich eine andere, weltgesetzliche Bedeutung, wenn sie – wie faktenungenau auch immer – am Untergang des klassischen Griechenland dargestellt ist und nicht nur Bartolomeo Ruggieri von seinem häßlichen Bruder erstochen wird. Dies gilt auch für die Darstellung des Begeisterungsrausches, der, wie wir gesehen haben, in einigen Revolutionsdichtungen erst dadurch seine volle Aussagekraft erhält, daß er an einem historischen Massenereignis realisiert ist, gilt überhaupt für die Darstellung der Größe und des Ruhmes, die in einer dichterischen Fiktion aufzurichten immer problematisch ist. Generell läßt sich die Bedeutungssteigerung durch die Geschichte für Heym freilich nicht geltend machen, ist doch bei der Behandlung von Einzelschicksalen wie denen Grifones und Beatrice Cencis eine welthistorische Dimension nicht gegeben.

Richten wir unseren Blick auf die Funktionen, die der historische Stoff im engeren Sinne besitzen kann, d. h. als ein Stoff aus einer mehr oder weniger weit zurückliegenden Vergangenheit, die möglicherweise einen bestimmten Aussagewert hat, so ist an die zeitkritische Bedeutung der späteren Geschichtsdichtungen Heyms zu erinnern. Wie wir festgestellt haben, hat Heym je später je deutlicher die Vergangenheit als einen Gegensatz zu seiner eigenen Zeit verstanden. In den Prosaskizzen des letzten Jahres verfestigt sich das zu der Form des pauschalen ‚Einst und Jetzt‘, zu dem Unzufriedenheit mit der Gegenwart noch stets ihre Zuflucht genommen hat, in den Dichtungen findet es seinen Ausdruck vor allem in der Thematik von Krieg und Revolution, die

als ‚große‘ Zeiten der ‚faulen‘ Gegenwart gegenübergestellt sind. Es ist jedoch auch deutlich geworden und soll hier noch einmal betont werden, daß Heyms Interesse an der Geschichte nicht primär aus dem Ungenügen an der eigenen Zeit abgeleitet werden kann. Es reicht in ein Alter zurück, da dieses Ungenügen noch überhaupt nicht bemerkbar ist, ja die historischen ‚Erfahrungen‘ sind sogar wesentlich an der Konsolidierung des negativen Zeitbildes beteiligt.

Ob darüber hinaus eine Funktion der Geschichte in dem Sinne vorliegt, daß man bei Heym eine Auswahl bestimmter Stoffe für bestimmte Themen voraussetzen kann, erscheint fraglich. Natürlich dürfte es kein Zufall sein, daß die griechische Antike in einigen Dichtungen Inbegriff der Größe und Schönheit ist. Diese Verbindung ist aber allenfalls die unmittelbare Spiegelung seines Geschichtsbildes, nicht das Ergebnis eines künstlerischen Kalküls, das nach einem problemadäquaten Stoff geforscht hätte. Etwas Ähnliches gilt für die Revolutionen, die Heym als Stoffgrundlage für die Thematik von Begeisterung und Nüchternheit dienen. Hier wird er nur weniger von einem prästabilierten Geschichtsbild geleitet als von verschiedenen Vorlagen, die seine Darstellung einzelner Revolutionen dann ebenso verwandeln wie sein Revolutionsbild insgesamt. Um so fragwürdiger ist es, wenn Hohendahl in den historisch weit weniger profilierten Renaissancedichtungen Heyms den wohlüberlegten „Ausbruch in ein historisches Milieu“ erkennt. Ausgehend von dem vitalistisch-amoralistischen Renaissancebild Nietzsches argumentiert er, Heym habe die Handlung der „Atalanta“ in diese Epoche ‚verlegt‘, weil dort „die moralischen Kategorien von vornherein außer Kraft gesetzt waren“ und er den „Protest gegen die Ordnung durch die Feier des amorali- schen Charakters ausdrücken konnte“.² Diese Art von Funktionsbestimmung, in der Literatur über historische Dichtung leider weit verbreitet, ist in jeder Hinsicht unüberlegt. Sie unterstellt zunächst, was bei Heym wie auch in vielen anderen Fällen ungerechtfertigt ist, daß für ein präformiertes Thema ein Stoff erst gesucht wird. Sie unterstellt weiterhin, daß Heym ein bestimmtes Renaissancebild in seine Dichtungen projiziert hat, was angesichts der Unterschiede allein der beiden Fassungen der „Atalanta“ wiederum nicht haltbar und bei seinem Verhältnis zum historischen Stoff auch nicht zu erwarten ist.³ Sie unterstellt ferner, daß einige historische Namen und eine im Renaissancestil möblierte Bühne ausreichen, konventionelle Rechtsvorstellungen erlöschen zu lassen, und schließlich, daß dergleichen überhaupt beabsichtigt ist. Tatsächlich nämlich ist der Mord, den Hohendahl nur in der

² Hohendahl, Peter Uwe: Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Diss. Hamburg 1967. S. 229f. und 260.

³ Abgesehen davon, daß das Bild, das Heym in seinen Aufzeichnungen von der Renaissance entwirft, immer nur Schönheit und Größe akzentuiert (vgl. vor allem III, 93 und II, 165), nicht irgendeinen Amoralismus, zeigt sich hier ebenso wie in den Revolutionsdichtungen, wie wenig er auf bestimmte Epochenvorstellungen insistiert; denn neben den Heroen Sigismondo und Kolumbus

moralentleerten Renaissance-Szenerie für möglich hält, bei Heym selbst aufs deutlichste auch mit ‚normalen‘ Moralbegriffen gemessen, wenn Sigismondo beschreibt, wie entsetzt seine Zeitgenossen auf die Bluttat reagieren werden (II, 395). Das alles mag verdeutlichen, welche vagen Prämissen unterlaufen können, wenn man dem historischen Stoff eine für das dichterische Thema wichtige Funktion zuweisen will. Heyms Geschichtsbild, das kann man verallgemeinernd sagen, war kaum differenziert genug und immer zu stark von einzelnen Quellen abhängig, als daß man eine Stoffwahl voraussetzen könnte, die den historischen Aussagewert von Ereignissen oder Epochen gründlich reflektiert hätte.

Der wesentliche Grund dafür, daß sich Heym der Geschichte zugewandt hat, ist subjektiver Natur. In dem Bemühen um die dichterische Verarbeitung seiner Erfahrungen und Emotionen bot ihm die Geschichte eine Stoff- und Materialfülle an, wie er sie aus seinem persönlichen Lebensbereich keineswegs zu gewinnen vermocht hätte. Man braucht sich nur das Alter und die Lebensumstände zu vergegenwärtigen, in denen Heym die meisten seiner historischen Dichtungen schrieb, um ermessen zu können, wie notwendig sein Erfahrungshorizont der Erweiterung bedurfte. Liebe und Haß, Freiheitsdrang und das Bewußtsein der Abhängigkeit, Hoffnung und Enttäuschung und was immer sonst an Empfindungen und Problemen ihn bedrängte, ließen sich – da er es doch zunächst für selbstverständlich hielt, daß ein Dichter „sein Leben dichtet und nur sich selbst“ (III, 8) – an dem unbedeutenden Geschehen seines Alltags kaum befriedigend wiedergeben. Die Geschichte hingegen enthielt nicht nur die Aktionen und Konflikte, die ihm für seine Emotionen angemessen erschienen, sie gab seinem gestalterischen Bemühen auch Anregungen und Stützen und wirkte überdies klärend auf seine Gefühls- und Vorstellungswelt selbst zurück. Die engen Verflechtungen, die zwischen den Vorlagen, Dichtungen und Tagebuchaufzeichnungen in vielen Punkten bestehen, zeigen deutlich, daß ihm die Geschichte – zumeist natürlich in dichterischer Verarbeitung – mehr als nur Material, daß sie ihm ein Stück Lebens- und Welterfahrung war.

Wie Heyms persönliches und dichterisches Weltbild durch die Quellen und Vorlagen geformt worden ist, haben wir an den einzelnen Werken immer wieder beobachten können. Hier sei nur noch einmal auf die Bedeutung hingewiesen, die der geschichtliche Stoff für seine dichterische Arbeit besaß. Bei vielen der Dramen ist das verhältnismäßig eng an der Geschichte orientierte Handlungsgerüst die einzige erkennbare Grundlage des dichterischen Planes. Das historische Personal, die markanten Konfliktsituationen und der katastrophale Ausgang eines Ereignisses sind getreulich notiert, und

stehen die total determinierten Gestalten aus „Grifone“ und „Cenci“. Daß sich die Renaissance als ein besonderer Themenkreis abzeichnet, ist hauptsächlich auf das große und vielseitige Stoffangebot zurückzuführen, das sich durch die Literatur jener Zeit ergab, und kein dichterischer Nachvollzug des Renaissancekultes.

auch wenn Heym bei der Durchführung diese Fakten zumeist nur beiläufig einbezieht, dienen sie ihm doch als Wegweiser und Zielpunkt. Der geschichtliche Stoff erst gibt seinen im Grunde statischen Konstellationen die ‚dramatische‘ Form. Er ermöglicht es, die Seelenlage der Helden zu variieren oder zu modifizieren und sichert jene Kausalität, die für das intendierte Drama unabdingbar ist. Daß Heym trotz des historischen Handlungsgerüsts oft genug nicht vorankommt, sich immer wieder in monologischen Selbstporträts verliert und die Szenen ohne innere Notwendigkeit aneinanderreicht, liegt natürlich zu einem Teil daran, daß dieses Gerüst – wenn nicht Handlung überhaupt – seinem Denkmodell widerspricht, zeigt aber auch, wie dringend er bei der Durchführung solcher dramatischer Pläne eines logischen Leitfadens bedurfte.

Nicht weniger wichtig als für die Handlung ist die sachliche Stoffgrundlage für die Gestaltung der einzelnen Szenen und Bilder. Das verblüffendste Ergebnis, das die Ermittlung der Vorlagen erbracht hat, ist die Entdeckung einer großen Zahl von Text- und Realitätspartikeln, die von dort übernommen, wenn auch oft anders komponiert oder ausgestaltet sind. Die im Anhang gesammelten Belege weisen einen Teil, längst nicht alle dieser Entlehnungen nach, die – entsprechend gruppiert – es vielfach ermöglichten, Heyms Texte wie aus Mosaiksteinen zusammensetzen. In der historischen Lyrik ist das eklatanteste Beispiel der Sonett-Zyklus „Mont St. Jean“, der beinahe von Vers zu Vers szenische Momente aus dem letzten Akt des Grabbeschen „Napoleon“ reproduziert, wie überhaupt auch sonst die Dichtungen Grabbes einen wahren ‚Realitätenfundus‘ für ihn darstellen. Von den Dramen sei, um die Arbeitsweise zu kennzeichnen, „Catilina“ herausgegriffen, ein Fragment, für das sich ein vergleichsweise breiter Bereich von Vorlagen ergeben hat. Aus der Hauptquelle, Hermann Linggs „Catilinariern“, hat Heym die Charakteristik des Helden und anderer Gestalten und einige szenische Elemente übernommen. Die Konzeption des ersten Aktes, Catilinas Anwerbung von Unzufriedenen, stammt von hier, ebenso die Traumberichte mit verschiedenen Details, die selbstgefällige Herrschergebärde Lentulus’, sich schon vor dem Umsturz eine Krone anfertigen zu lassen, und Catilinas Gedanke an Tod und Unterwelt beim Anblick eines Consuls und zweier Liktores. Die unmittelbarste Parallele zu Lings bildet der gelasene Ratschlag an einen Schuldner, vor allen unangenehmen Konsequenzen in der Lehre der Stoa Zuflucht zu suchen. Aus Grabbes „Napoleon“ dann hat Heym die schwermütige Erinnerung an die ausschweifenden Genüsse der Vergangenheit übernommen, nach Mereschkowskis „Peter dem Großen“ den ‚Schauspieler‘ Cicero porträtiert, der sich, wie jener seine Strümpfe, seine Toga selbst stopft, und aus einer Renaissancenovelle des gleichen Autors die Szene entwickelt, in der Catilina pythagoreistisch über eine Bohnenmahlzeit sinniert. Daneben ließe sich noch auf Sienkiewiczs „Quo vadis“ verweisen, wo von Menschen gesprochen ist, die wie Heyms Manlius aus Geldnot ihre eigene Familie in die Sklaverei verkaufen, und wo selbst noch ein Detail wie

das Klappern von Holzschuhen auf dem Steinpflaster morgenleerer Straßen wiederzufinden ist.⁴

Es sind gewiß diese stofflichen Beziehungen kein Grund, Heyms künstlerische Eigenständigkeit anzuzweifeln. Nicht selten übertrifft er in der sprachlichen Verarbeitung dieses Materials das Niveau seiner Vorbilder, und fast immer komponiert er es zu neuen Sinnzusammenhängen und fügt es der Thematik des Werkes bruchlos ein. Gezeigt werden soll an diesem Beispiel nur, wie stark Heym auf Anschauung, Erfahrungserweiterung, Ersatz für die noch unzureichende Realitätskenntnis angewiesen war und wie ihm die handlungsreiche historische Literatur, die Geschichte überhaupt hier eine Stoff- und Lebensfülle zeigte, ohne die sein Interesse für dieses Gebiet schwerlich von Dauer gewesen wäre. Daß er die empfangenen Eindrücke so unmittelbar verarbeitete – denn das dürfte der Grund für gelegentliche Textähnlichkeiten sein –, ist eine Eigentümlichkeit seines dichterischen Schaffens überhaupt. Wie schon K. L. Schneider anhand der Lyrik nachgewiesen hat⁵, gehen Heyms Gedichte aus einer „sehr scharfen und klaren Wirklichkeitserfassung“ hervor und sind selbst dort, wo sie als Ausdruck nur seiner visionären Phantasie gelten könnten, aus der Beobachtung realer Erscheinungen erwachsen. Wie Sinneseindrücke direkt und unmittelbar zu dichterischen Visionen umgestaltet werden können, hat Heym offenbar auch die literarisch ‚erlebte‘ Realität spontan und unbedenklich seinem Ausdruckswillen nutzbar gemacht.

Daß sich Heym bei allen Vorteilen, die ihm die Verarbeitung historischer Stoffe boten, so hartnäckig gerade um das Geschichtsdrama bemüht hat, hat freilich noch einen anderen Grund: sein Bedürfnis nach Erfolg. Es ist bei der allgemeinen Hochschätzung, deren sich das Theater damals erfreute, nicht überraschend, daß er ihn sich von der Bühne, nicht vom Buch erwartete, zumal die Aufführung eines Dramas auch ein wesentlich größeres Publikum zu erreichen versprach als die Veröffentlichung eines Buches. „Hätte ich aus meinem Drama 100 000 M“, wünscht er sich nach Abschluß seines „Feldzugs nach Sizilien“ und malt sich „oft aus, wie es sein wird, wenn der Vorhang über Alkibiades Leiche gefallen ist. Wie mir dann das Volk zujubeln wird“ (III, 124 f.). Der Ruhm, wie für seine dichterischen Gestalten auch für ihn selbst Surrogat eines bedrückenden Lebens, schien ihm als 22jährigem nur hier, nur im „Beifall einer tausendköpfigen Menge“ (III, 128) möglich und wertvoll zu sein. So hält er bis zu seinem Tod an der Hoffnung fest, mit

⁴ Vgl. die veröffentlichten und handschriftlichen Entwürfe zu „Catilina“ (II, 656 bis 664 und S. 214f.) mit den aus Lingg und Grabbe zitierten Textstellen (S. 216-221). Außerdem mit Mereschkowskis „Peter der Große“ S. 117 (vgl. die Angaben auf S. 301) und „Michelangelo und andere Novellen aus der Renaissancezeit“ S. 151 (vgl. die Angaben auf S. 237), des weiteren Sienkiewiczs „Quo vadis“ S. 296 und 346 (vgl. die Angaben auf S. 210).

⁵ Schneider, Karl Ludwig: Das Bild der Landschaft bei Georg Heym und Georg Trakl. (K. L. S. Zerbrochene Formen. Hamburg 1967. S. 95).

seinem einzigen großen Drama einen Bühnenerfolg erringen zu können und schreibt, sich über verschiedene Ablehnungen hinwegtröstend, in sein Typoskript: „Der Weg zum Ruhm geht durch Finsternisse und Kränkungen. Wappne dich mit Geduld. Eines Tages wirst du in der Sonne stehen.“⁶

Aus unserem heutigen literaturhistorischen Blickwinkel erscheint es kaum noch verständlich, daß sich ein junger Autor von 1910 mit einem Jambendrama über einen Schulbuchhelden der Antike literarische Sporen zu verdienen hoffte, von der Qualität des Werkes einmal abgesehen. Es heißt jedoch die Bildungseinflüsse zu verkennen, denen ein junger Dichter wie Heym – lange ohne Kontakt zu literarisch interessierten oder engagierten Kreisen – ausgesetzt war, orientiert man sich an der modernen Dramatik jener Zeit. Nicht Strindberg und Wedekind, die Wegbereiter des expressionistischen Dramas, beherrschten die Bühne, nicht einmal Schnitzler oder Gerhart Hauptmann, sondern Shakespeare und Schiller, Hebbel und Grillparzer, Goethe auch und Kleist, wenn nicht Anzengruber, und von den Zeitgenossen eher Sudermann und Wildenbruch, wenn nicht gar Max Dreyer oder Victorien Sardou. Der einzige ‚moderne‘ Dramatiker, der wirklich häufig gespielt wurde, war Ibsen, aber auch er mit den Geschichtsdramen kaum weniger als mit den Gesellschaftsstücken.⁷ Das müssen wir uns vor Augen halten und die auch nach 1900 noch immense Produktion historisch orientierter Stückeschreiber, die über ephemere Bühnenerfolge zwar nie hinauskam, aber den Gesamteindruck doch mitbestimmte, wenn wir verstehen wollen, daß Heym es für durchaus nicht unzeitgemäß hielt, an die Tradition des historischen Dramas anzuknüpfen. Bevor er 1910 im „Neuen Club“ mit der literarischen Avantgarde in Berührung kam und hier erst beispielsweise Wedekind kennenlernte, war der traditionelle bürgerliche Kanon für ihn mehr oder minder verbindlich. Er konnte sich schon für eigenständig, ja progressiv halten, wenn er vom idealistischen Geschichtsdrama Schillers den Weg zu den ‚Realisten‘ Grabbe und Büchner fand, obwohl auch diese in den literarischen Horizont der Zeit gehörten und das epigonale historische Drama des späten 19. Jahrhunderts überdies beiden Richtungen verpflichtet war. Büchner selbst hatten die Naturalisten ‚entdeckt‘, und Grabbe erlebte seit seinem 100. Geburtstag im Jahre 1901 eine wahre Renaissance, die innerhalb weniger Jahre mehrere Gesamtausgaben und ein halbes Dutzend Biographien auf den Buchmarkt förderte, was zunächst wohl eine Abkehr von den stimmungsschweren Lyrismen des impressionistischen Dramas war und erst später Interesse an der ekstatischen Persönlichkeit. Grabbe und bald auch Büchner jedenfalls waren es, die Heym – abgesehen davon, daß sie seinem Lebensgefühl und darstellerischen Temperament entsprachen – eine Mög-

⁶ Vgl. S. 195.

⁷ Diese Aufzählung erhebt nicht den Anspruch statistischer Genauigkeit. Sie gibt den Eindruck wieder, der aus der Durchsicht der Spielpläne der Berliner Theater von 1905 bis 1911 gewonnen wurde.

lichkeit sehen ließen, dem offenbaren Geschichts- wie Realismusbedürfnis der Zeit Genüge zu tun und so zu großem Erfolg zu gelangen.

Die realistische Tradition des Geschichtsdramas ist auch die Ursache für Heyms ambivalentes Verhältnis zum historischen Stoff. Seiner dichterischen Intention nach an historischer Korrektheit zumeist nicht interessiert, erforderte es dieses Vorbild, sich als ein feinfühligler Kenner der Geschichte auszuweisen. Offensichtlich hat Heym auch viel Mühe daran gesetzt, seinen im Grunde ahistorischen Stücken eine überzeugende Geschichtskulisse mitzugeben und noch in den Abweichungen etwas von historischer Relevanz zu wahren. Eine Flut von Fakten ist in jedes seiner Dramen eingebracht, Namen und Daten, Anspielungen auf Ereignisse oder größere geschichtliche Zusammenhänge, kultur- und geistesgeschichtliche Subtilitäten, die alle zu entschlüsseln es eines nicht unerheblichen historischen Vorwissens bedarf und die doch für den dramatischen Konflikt selten etwas bedeuten. „Grifone“ ist mit einer realistischen Volksszene à la Grabbe eingeleitet, in der die Vorgeschichte der Baglioniensherrschaft umrissen wird, obwohl das zu der schon im ersten Entwurf konzipierten Liebestragödie nicht das geringste beiträgt. In „Antonius in Athen“ faßt Heym einen über mehrere Jahre hin sich entwickelnden Machtkampf zu einer Konstellation zusammen, die bei aller Unrichtigkeit eine gewisse historische Delikatesse zeigt und vielleicht auch ein geschichtsbewußtes Publikum befriedigen könnte. In „Spartacus“ bemüht er sich um eine realistische Darstellung der Fechterkämpfe und verbürgt seine Geschichtlichkeit mit Bildungsreminiszenzen wie denen, daß bei der Anrede im Lateinischen der Vocativ steht („Quinte“, „Julle“) oder daß ein durch Schillers „Fiesko“ zum ‚geflügelten Wort‘ gewordenes Ilias-Zitat schon im Altertum sprichwörtlich gebraucht wurde.⁸ Auch an die „Revolution“ wäre zu erinnern mit ihren zahlreichen Beiläufigkeiten zur Geschichte von 1848 oder an „Cenci“, wo mit Hinweisen auf die Borgias, das Trienter Konzil, das Luthertum und die Religion und Moral Heinrichs IV. en passant ein Bild des 16. Jahrhunderts zu entwerfen versucht wird. Daß Heym diese realistisch-historischen Bildungsbeweise nicht immer gelingen, haben wir schon an früherer Stelle mit einigen Beispielen erläutert. Dokumentiert wird damit nicht sein Desinteresse, nicht auch nur seine lückenhafte Sachkenntnis, sondern zugleich die grundsätzliche Schwierigkeit, die Bedeutungslosigkeit des Geschichtsstoffes mit historischem Kolorit zu kaschieren.

Daß Heym mit dieser wohl weniger berechneten denn als etwas Selbstverständliches angestrebten Historizität dem beispielgebenden Dramentyp noch keineswegs genügte, tritt freilich offen zutage. Die historische Dichtung hatte ein subtiles Gewissen entwickelt seit der Zeit, da Grabbe eine Veränderung der Chronologie in „Marius und Sulla“ mit einer Fußnote

⁸ „Auch Patroklos ist gestorben und war mehr als du.“ (II, 634) Freies Zitat aus Schillers „Fiesko“ III,5, das auf die „Ilias“ (21, 107) zurückgeht. (Nach Büchmann, Georg: Geflügelte Worte. 25. Auflage. Bearbeitet von B. Krieger. Berlin 1912. S. 326).

gerechtfertigt⁹ und Büchner authentisches Material in „Dantons Tod“ aufs unmittelbarste einbezogen hatte. Angesichts der allgegenwärtigen Geschichtsschreibung in Vor- und Nachworten um Verständnis zu bitten für ‚künstlerisch bedingte‘ Änderungen der Fakten, hatte sich längst durchgesetzt, sofern man nicht überhaupt den Wahrheitswert einer Dichtung mit einem umfangreichen wissenschaftlichen Anhang unter Beweis stellte. Obwohl um die Jahrhundertwende das Unbehagen an dieser Versachlichung, die sich seit den Meinungen auch auf der Bühne in einer peniblen Echtheit der Ausstattung bewies, bereits stark zugenommen hatte, blieb man nach wie vor von der Frage gebannt, welches Maß von Authentizität oder ‚höherer‘ historischer Wahrheit eine Geschichtsdichtung enthielt.¹⁰ Daß Heyms Dramen, von ihren Unfertigkeiten und sonstigen Schwächen abgesehen, hier wegen ihres halbherzigen historischen Realismus schon kaum auf Erfolg rechnen konnten, läßt sich unschwer vermuten. Eine Antwort, die er auf die Vorlage des „Feldzugs nach Sizilien“ 1911 vom Verlag S. Fischer erhielt, zeigt deutlich, welchen Mißverständnissen er seiner Stoffgrundlage wegen ausgesetzt war: Die „Haupt- und Staatsaktion“ wurde vor allem abgelehnt, weil Alkibiades „in Wort und Tat [als] eine so schwache Figur“ erschien, „daß die Abweichung von der Historie dadurch besonders unmotiviert“ wirkte (III, 284). Mochte das auch nur eine schonende Umschreibung für einen grundsätzlichen Qualitätsvorbehalt sein, so spiegeln sich darin doch die Kriterien, mit denen man damals das historische Drama zu beurteilen pflegte.

Die Frage nach der historischen Wahrheit war aber nicht nur ein Faible jener geschichtsbewußten Zeit, sondern ist im Umgang mit der historischen Dichtung seither noch stets gestellt worden. Zwar beanstandet man nicht mehr wie um 1900 die Faktenvernachlässigung in Goethes „Egmont“, entzündet sich jedoch in der Tageskritik um so mehr an der ‚Unwahrheit‘ der Geschichtsdramen Rolf Hochhuths. Aber auch in der Literaturwissenschaft sind – etwa in der Forschung über C. F. Meyer – Urteile zum Wahrheitswert historischer Dichtungen immer wieder anzutreffen. Es mag deshalb nicht unangebracht sein, zu diesem Problem noch eine grundsätzliche Anmerkung zu machen, zumal sogar das Werk Georg Heyms wiederholt unter solchen Gesichtspunkten betrachtet worden ist.¹¹ Der Realitätsbezug, den eine Dich-

⁹ C. D. Grabbe: Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Bd. 1. Berlin 1902. S. 431.

¹⁰ Für die Stellung der Jahrhundertwende zum historischen Drama ist sehr aufschlußreich Pfordten, Otto v. d.: Werden und Wesen des historischen Dramas. Heidelberg 1901.

¹¹ Greulich (Georg Heym. Berlin 1931. S. 69ff.) bezeichnet Heyms historische Lyrik noch als „Porträtkunst“ und vermutet ein historisch-politisches Engagement, ähnlich auch Seelig (Georg Heym. Gesammelte Gedichte. Zürich 1947. S. 208ff.) und Schweitzer (Die Kunstmittel Georg Heyms. Diss. Graz 1962. S. 225ff.). Am weitesten ist Mautz gegangen (Mythologie und Gesellschaft im Expressionis-

tung durch die Bindung an die Geschichte erhält, kann einerseits ihrer Aussage — wenn sie überhaupt zu isolieren ist — größere Intensität verleihen, andererseits aber auch, wo sich Widersprüche zu verbürgten und nachprüf- baren Tatsachen ergeben, die Glaubwürdigkeit des dichterischen Modells erschüttern. Nun hat man zwar stets eingeräumt, daß es zur poetischen Frei- heit gehöre, sich von den Fakten zu entfernen, zugleich jedoch nie zu betonen unterlassen, daß zu große Abweichungen von ihnen ein ästhetischer Mangel seien.¹² Allgemeingültige Normen, was hier als ‚erlaubt‘ und was als ‚bedenk- lich‘ zu gelten habe, lassen sich freilich nicht aufstellen, jedenfalls sind der- artige Versuche zumeist in philiströsem Dogmatismus erstarrt.¹³ Allenfalls die schon von Grabbe erhobene und häufig wiederholte Forderung, daß der Dichter nicht Tatsachen wiederzugeben, sondern den „wahren Geist der Geschichte zu enträthseln“ habe¹⁴, mag eine Art Maßstab sein, obschon ein so von den Fakten gelöster Wahrheitsbegriff immer in Gefahr ist, seine inter- subjektive Geltung zu verlieren. Andererseits natürlich genügt die bloße Wiedergabe historischen Materials Ansprüchen nicht, die von Dichtung mehr verlangen als die Darstellung von etwas schon Bekanntem — was etwa dem dokumentarischen Drama unserer Tage den Vorwurf einträgt, wohl Geschichte, nicht aber Kunst zu sein.¹⁵ So werden sich aus dem Spannungs- verhältnis von Stoff und Gestaltung für die historische Dichtung stets beson- dere Wertungsaspekte ergeben, und immer wird auch die Frage nach ihrer jeweiligen ‚Wahrheit‘ provoziert werden — oder jedenfalls dann, wenn das Werk als Ausdruck solcher Intentionen erkannt wird. Was Heym betrifft, haben wir mit Bedacht darauf verzichtet, diese Frage zu einem zentralen Kri- terium zu machen. So deutlich wir nachweisen konnten, daß sich in seinen Arbeiten wesentliche Elemente des Geschichtsbildes seiner Zeit spiegeln, so evident ist doch auch geworden, daß sein eigener Ansatz, das auf das Schick- sal hin orientierte Geschichtsverständnis, weniger historischen als religiösen Charakter hat und damit eine Dimension besitzt, in der man mit einem um

mus. Frankfurt/Bonn 1961), der in der Lyrik Heyms insgesamt ein Abbild der gesellschaftlich-historischen Wirklichkeit der Vorkriegszeit sieht, ohne aller- dings, wie schon Hohendahl (*Das Bild der bürgerlichen Welt*. Hamburg 1967. S. 34ff.) bemängelt, über ein Bild dieser Wirklichkeit zu verfügen.

¹² Einen ausführlichen historischen Überblick über die Entwicklung dieser Proble- matik gibt Sengle, Friedrich: *Das deutsche Geschichtsdrama*. Stuttgart 1969. Aus der Fülle von Aufsätzen sei auf Viëtor, Karl: *Der Dichter und die Ge- schichte*. ZfdB 4 (1928). S. 173—186 und auf Wiese, Benno von: *Geschichte und Drama*. DVJS 20 (1942). S. 412—434 verwiesen.

¹³ Das zeigt besonders der ‚theoretische Teil‘ in Pfordten, Otto v. d.: *Wesen und Werden des historischen Dramas*. Heidelberg 1901.

¹⁴ Grabbe Bd. 1, S. 431.

¹⁵ Kritische Einwände dieser Art gab es gegen Kipphardts „In der Sache J. Robert Oppenheimer“ (1964), Weiss‘ „Ermittlung“ (1965) und Enzensbergers „Verhör von Habana“ (1970).

Rationalität bemühten Begriff von historischer Wahrheit keine Urteile fällen kann.¹⁶

Es dürfte vor allem die ästhetische Problematik der ‚freien‘ Behandlung historischer Stoffe gewesen sein, die das Geschichtsdrama im Expressionismus stark zurücktreten ließ. Das Menschheitspathos dieser literarischen Bewegung, ihr bewußtes Hintanstellen aller ‚äußerlichen‘ Bedingtheit des Menschen in Zeit oder Gesellschaft, ihr kategorischer Wille zum Neuen, ihr visionärer Irrationalismus – das alles widersprach den Implikationen des historischen Stoffes. Es hätte ihn nur in sach- und geschichtsferner Form zu behandeln erlaubt und dann trotzdem einen Konflikt mit dem Realitätskonnex heraufbeschwören können, den auch die flüchtigste Faktenangabe noch enthält. Die Abwendung von der Geschichte fällt vor allem bei einer Thematik ins Auge, für die der historische Stoff nachgerade prädestiniert war: bei dem Gegensatz von ‚neuem Menschen‘ und ‚unbeseelter‘ Umgebung, d. h. von Held und Masse. Hier hielt die Geschichte eine Fülle von Konstellationen bereit, die sich der expressionistischen Aufbruchs-Thematik in jeder Hinsicht hätte nutzbar machen lassen außer der einen und entscheidenden, daß sie mit einem zu engen – nämlich historischen – Vorverständnis belastet war. Man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, mit welcher Erbitterung sich Georg Kaiser – einer der wenigen ‚historischen‘ Dichter dieser Zeit – gegen die Forderung der „Historientreue“ zur Wehr gesetzt hat, um den Widerstand ermessen zu können, den der historische Stoff und das allgemeine Geschichtsbewußtsein den Gestaltungstendenzen des Expressionismus entgegensetzten. In einem Aufsatz von 1923 – im „Berliner Tageblatt“ erschienen, also bewußt in die Öffentlichkeit gesprochen¹⁷ – polemisiert er gegen den „Unsinn der Historie“, gegen das „Nacheinander von Vorfällen, die sinn- und zwecklos keinem zunutze sind“, und erklärt es zur Aufgabe des Dichters, diesen ‚hingeschmissenen Steinhäufen‘ zu ordnen. Wichtig sei dabei nicht, „was sich kalendermäßig ereignet, [...] sondern was geistig funktioniert“. Die Vergangenheit solle sich „fürstlich abgefunden wissen, wenn ein Name – ein Wort – ein Klang ihr entnommen wird, der

¹⁶ Mautz (Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Frankfurt/Bonn 1961. S. 314) legt indessen noch das Bekenntnis ab, daß „Der fünfte Oktober“ und einige Gedichte weniger ‚wahr‘ als die übrigen historischen Dichtungen Heyms seien; denn „in der Umformung des Geschichtlichen unterm Aspekt eines universellen Verhängnisses verändert sich sein wahrer Charakter nicht in dem Maße wie in seiner idealisierenden Umformung“. Es erscheint symptomatisch, daß diese Beurteilung des Wahrheitswertes so pauschal ausfällt, ist es doch bei Anerkennung der fatalistischen Grundposition Heyms ebenso wie bei deren Ablehnung eine sekundäre Frage, ob und inwieweit der einzelne historische Vorgang, die einzelne historische Person ‚wahr‘ dargestellt, d. h. heutigen oder damaligen Einsichten entsprechend interpretiert ist.

¹⁷ Kaiser, Georg: Historientreue. Am Beispiel der „Flucht nach Venedig“. 4. 9. 1923. (G. K. Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. Hrsg. von W. Huder. Köln/Berlin 1966. S. 688–690).

planvoll eingeordnet in die hohe Glorie von Dichtung einer ganzen Epoche Glanzlicht von Rechtfertigung zuteilt“. Faktentreue sei nur ein „geiles Mitmachen mit der Zeit, das vom Geist der Allzeit nicht den Hauch gesogen hat“, und er habe es noch stets vorgezogen, mit den Fakten zu brechen, als sie nur zu biegen. Nichts zeigt deutlicher als dieses sarkastisch pervertierte Verhältnis zur Geschichte, daß der Anspruch auf Authentizität dem historischen Drama gegenüber unvermindert fortbestand und die Freiheit auch des expressionistischen Dichters einengte.

Trotzdem hat es – vor allem in der Frühzeit des Expressionismus – nicht an Versuchen gefehlt, das neue Ethos in dieser Form zum Ausdruck zu bringen. Die „Bürger von Calais“ (1914) sind das berühmteste Beispiel, und sie sind es nicht zuletzt deshalb, weil Kaiser hier einen Stoff gestaltet, der die Steigerung ins Menschlich-Absolute ungewöhnlich begünstigt. Bei aller symbolischen Überhöhung des Geschehens kann er sich – und das ist für das Geschichtsbewußtsein der Zeit wie für sein eigenes sehr bemerkenswert – seinem Publikum hier sogar noch als ein Dichter vorstellen, dem es um die historische Wahrheit zu tun ist; heißt es doch in seinem Vorspruch „ad aeternam memoriam“ der sechs (!) Bürger von Calais, er habe für die namenlosen Helden „der erfundenen Benennungen entraten, um nicht mit falscher Grabplatte die fruchtbaren Gräber zu verschließen“.¹⁸ Nach Kaiser ist auf Fritz von Unruh zu verweisen, der die ersten Schritte in den Expressionismus mit den Dramen „Offiziere“ (1911)¹⁹ und „Louis Ferdinand“ (1913) unternimmt, bevor er in „Ein Geschlecht“ (1917) die zeitlos-mythische Dimension erreicht. Daneben ist Johsts Grabbe-Drama „Der Einsame“ (1917), sind aber auch weniger bekannte Dramen der Vorkriegszeit zu nennen wie Carl Albrecht Bernoullis „Herzog von Perugia“ (1910) oder Hermann Essigs „Napoleons Aufstieg“ (1912), eine frühexpressionistische Variante des Napoleonkultes.

Stellt man Heyms historische Dichtungen neben diese Werke, so wird unmittelbar deutlich, wie weit er, der doch mit seiner Lyrik zu den frühesten Vertretern des Expressionismus zählt, mit den dramatischen Versuchen hinter der literarischen Avantgarde zurückbleibt. Vor allem sein Bemühen um Historizität, um eine Realitäts- und Bildungskulisse unterscheidet ihn von dieser Literatur, deren Tendenzen eher darauf gerichtet sind, das konkrete historische Ereignis zu verallgemeinern und seine Zeitbedingtheit vergessen zu lassen. Man braucht, um den Unterschied zu demonstrieren, nicht Kaisers „Bürger von Calais“ zu bemühen. Bernoullis „Herzog von Perugia“ bietet eine viel relevantere Vergleichsmöglichkeit, handelt es sich doch um

¹⁸ Kaiser, Georg: Die Bürger von Calais. Bühnenspiel. (G. K. Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. Hrsg. von W. Huder. Köln/Berlin 1966. S. 109). Da Kaiser im Stück selbst einen siebenten Bürger auftreten läßt, ist mit der Vorbemerkung freilich auch das Fiktive der Handlung angedeutet.

¹⁹ Das historische Modell, der Herero-Aufstand von 1904, ist allerdings nur indirekt zu erschließen.

ein Grifone-Drama, das zu eben der Zeit erschien, als Heym an seinem „Grifone“ arbeitete.²⁰ In engster Anlehnung an Nietzsche stellt Bernoulli dar, wie sich der Held Grifone mit der „Damascenerklinge des Verbrechens“ aus der Mittelmäßigkeit seines Lebens befreit und zu ‚übermenschlicher‘ Größe gelangt. Ein Schuldproblem gibt es nicht; der Mörder handelt im Gegenteil in einer tiefen Reinheit und öffnet seine Seele mehr und mehr „der Sonne zu, dem goldnen Auge Gottes“. Durch die „Spießbürger“ und den „Tölpel Zufall“ überwunden, erscheint er noch im Tode als Sieger, als „der Freie“.²¹ Zieht man den Vergleich zu Heym, so ist natürlich dessen gerade entgegengesetzte, fatalistisch-deterministische Auslegung des Stoffes festzuhalten, in der sich die bei Bernoulli bereits aufs deutlichste ausgeprägte expressionistische Aufbruchs-Thematik nur im Keim erst zeigt (Carlo). Die jeweilige Gestaltung des historischen Stoffes zu vergleichen ist dennoch möglich und aufschlußreich. Während Heym das historische Geschehen in seiner ganzen Breite einzubeziehen versucht, den Geschlechterkampf der Baglioni mit den Oddi, die Rivalität der verschiedenen Familienzweige, die politischen Intrigen, die Hochzeitsfeierlichkeiten und dergleichen historische Akzidenzien mehr, formt Bernoulli den Stoff rigoros um. Der Familienzweist wird nur eben angedeutet, im übrigen aber das überschäumende Lebens- und Kraftgefühl des Helden zum Movers der Handlung gemacht. Der Liebes- und Eifersuchtskonflikt ist so umgestaltet, daß Zenobia selbst ihren Gatten auffordert, den in sie verliebten Giampaolo und seine Sippe umzubringen. Mit dem Ruf „Sei Verbrecher!“ spornt sie ihn zur Tat an und gibt sich nach einigen Skrupeln den Tod, um ihn auch von der Liebesbindung noch zu befreien. Grifone wird durch Mord Herzog von Perugia, entledigt sich auch seines Komplizen Carlo, wird dann aber durch den zunächst feige entflohenen Giampaolo überwunden. Obwohl diese Umformung der historischen Vorgänge nicht durchwegs geglückt und die Handlung mehrfach durch vergleichsweise simple realistische Szenen in Gang gehalten ist, wird hier doch nicht mehr der Anschein eines historisch oder psychologisch fundierten Geschehens erweckt wie immer wieder noch bei Heym. Was dieser mit der Schicksalsgestalt Giampaolos und der ‚Krankheit‘ Grifones an gedanklich-symbolischer Abstraktion mühsam aus dem historischen Modell herauszu-

²⁰ Bernoulli, Carl Albrecht: Herzog von Perugia. Ein Renaissancedrama. Jena 1910. Bernoulli (1868–1937) stand mit Nietzsches Freund Franz Overbeck in engem Kontakt und veröffentlichte 1908 ein Werk über „Overbeck und Nietzsche“. Sein Drama hat Heym wohl kaum gekannt.

²¹ Bernoulli, a.a.O. S. 44, 81ff. Das formal unbeholfene und etwas akademisch wirkende Drama ist als Zeitdokument außerordentlich interessant. Es läßt sich an ihm nicht nur die Umsetzung der Nietzscheschen Kulturkritik in eine expressionistische Thematik beobachten, sondern auch die dadurch bedingte Wandlung der Dramenform. Das traditionelle 5-Akte-Schema mit der Peripetie im dritten Akt tendiert hier auf Grund der Thematik schon deutlich zur Stationenform.

präparieren versucht, gewinnt Bernoulli für seine Thematik ohne weiteres dadurch, daß er den Anspruch des Realismus und der Historizität aufgibt. Literaturhistorisch gesehen war das zwar eine Sackgasse, insofern sich der Expressionismus vom historischen Drama überhaupt abwandte, führte aber durch den Bruch mit der Tradition wesentlich näher an den neuen Dramentyp heran als Heyms Versuche mit ihrer Rückversicherung bei der Geschichte.

2. *Dramenstruktur und fatalistische Thematik*

Im Zusammenhang mit den Funktionen des historischen Stoffes haben wir bereits darauf hingewiesen, daß der Geschichte große Bedeutung für den Bauplan der Heymschen Dramen zukommt. Die einzelnen Stufen der historischen Konflikte, wie sie in der Überlieferung festgelegt sind, bilden in der Regel das Gerüst für eine logisch-kausale Handlungslinie mit Exposition und erregendem Moment, steigender Handlung, Peripetie und tragischem Moment, fallender Handlung, Moment der letzten Spannung und Katastrophe, eine Handlungslinie also, wie sie Gustav Freytag in seiner „Technik des Dramas“ (1863) analysiert und – kanonisch für Jahrzehnte – postuliert hat. An Heyms Entwürfen zum Gesamtverlauf der Dramen ist das besonders gut zu sehen. Dem Schema der fünf Akte entsprechend ist so für „Spartacus“ konzipiert, im ersten Akt das deprimierende Fechterdasein in Capua und die Vorbereitungen zur Flucht zu zeigen, im zweiten die noch ungewisse, dann aber von Spartacus gemeisterte Situation nach dem Ausbruch, im dritten der Höhepunkt der Macht mit der Entscheidungsfrage, ob man den römischen Staat zerschlagen oder in die Heimat zurückkehren solle, im vierten Akt die Sammlung der Gegenkräfte, im fünften schließlich – nach einer nochmals Hoffnung weckenden Retardation – die Vernichtung des Sklavenheeres. Ähnlich strukturierte Szenarien gibt es für „Arnold von Brescia“ und „Iugurtha“, weniger vollständige oder weniger gegliederte für „Catilina“, „Die Heimkehr des Odysseus“ und „Cenci“, und zugrunde liegt ein solcher Bauplan auch noch „Grifone“.

Es bedarf wohl keiner längeren Ausführungen, demgegenüber die ganz andere Struktur des expressionistischen Dramas in Erinnerung zu rufen. Das Signifikante an ihm ist ja gerade die Auflösung der logisch-durchgängigen Handlung zugunsten von Einzelszenen, die als Stationen eines ‚Aufbruches‘, einer ‚Wandlung‘ oder eines wie immer bezeichneten exemplarischen Geschehens nicht streng kausal aneinandergereiht sind. Es ist in zweifacher Hinsicht erstaunlich, wenn auch noch einmal eine Bestätigung für die Bindung

an die klassische Dramentradition, daß sich Heym dieser ‚offenen Form‘²² nicht planvoll bedient. Der eine Aspekt ist, daß er, wenn schon nicht Strindbergs „Damaskus“-Trilogie und Wedekinds „Frühlingserwachen“, Anfang 1909 doch das Werk Büchners kennengelernt hat (III, 124) und so in „Dantons Tod“ und „Woyzeck“ wenigstens zwei der Vorbilder zur Verfügung hatte, die die Erneuerung der Dramenform im Expressionismus wesentlich mitbestimmten.²³ Der andere und wichtigere Aspekt liegt darin, daß er das als Muster gewählte Handlungsschema nicht ausfüllen kann und deshalb der Stationenform im Prinzip sehr nahe steht. Ob Arnold oder Iugurtha, Spartacus oder Catilina, Grifone oder Beatrice Cenci – die Abhängigkeit der Helden von den Verfügungen des Schicksals oder seiner Repräsentanten tritt zumeist schon nach wenigen Szenen so deutlich in Erscheinung, daß die äußeren Konflikte zweitrangig werden. Gerade an einem weiter ausgeführten Drama wie „Grifone“ wird das evident, da hier im ersten Akt mit Carlos Verschwörungsplänen zwar eine Perspektive, wie sie dem intendierten Dramentyp entspricht, expositorisch entworfen wird, diese dann aber schon im zweiten Akt durch die breite Entfaltung des Eifersuchts-Motivs und die Schicksalsmission Giampaolos aus dem Blick gerät. Nimmt Heym auch im dritten und vierten Akt – beide bezeichnenderweise im Fragment nur kurz ausgeführt – die äußere Handlung wieder auf und versucht ihr in der Gegenüberstellung von Hochzeits- und Mordvorbereitungen eine gewisse Dynamik zu geben, so bleibt das doch angesichts der zunehmenden Erniedrigung Grifones und der geheimnisvollen Rolle Giampaolos kaum mehr als episodisch. Die Fassungen des fünften Aktes verlassen die vorgegebene Handlungslinie denn auch wieder und konzentrieren sich ganz auf Grifones Zerstörung. So wie hier hätte wohl auch bei den anderen Entwürfen das statische Gegenüber von allgewaltigem Schicksal und machtlosem Menschen nur zur Folge haben können, daß die im historischen Handlungsgerüst angelegten Entscheidungs- und Entwicklungsmöglichkeiten ungenutzt geblieben oder zu Stufen eines Zerstörungsprozesses umgestaltet worden wären. Aufschlußreich genug, daß der vollendete „Feldzug nach Sizilien“ ein Drama von nur vier Akten ist, das auf den zunächst projizierten großen Konflikt zugunsten einer Reihe fast schon beliebiger Niederlagen des Helden verzichtet.

Denkt man an die karikierende Verwendung konventioneller Handlungsmuster in manchen expressionistischen Dramen, beispielsweise in Kornfelds „Himmel und Hölle“ oder in Kaisers „Brand im Opernhaus“, könnte man in dem hier vorliegenden Spannungsverhältnis ein besonderes Gestaltungs-

²² Der Typus der ‚offenen Form‘, wie ihn Volker Klotz bestimmt (Geschlossene und offene Form im Drama, München 1960), ist nicht identisch mit dem expressionistischen Drama, begegnet hier aber besonders häufig.

²³ Vgl. dazu Emrich, Wilhelm: Von Georg Büchner zu Samuel Beckett. In: Aspekte des Expressionismus. Hrsg. von W. Paulsen. Heidelberg 1968. S. 11 bis 32. Und Viviani, Annalisa: Dramaturgische Elemente im expressionistischen Drama. Bonn 1970.

prinzip vermuten. Dem widerspricht aber natürlich der Eindruck unbeabsichtigter Zwangsläufigkeit, der sich in allen diesen Fällen schon des Fragmentcharakters wegen einstellt. Heym gäbe noch stets „100 schöne Verse für ein Moment der Spannung“ (III, 124) und bemüht sich nach Kräften, durch die Betonung der welthistorischen Dimension, ein breit ausgeführtes Intrigenspiel und kolportagehafte Elemente aller Art der Dynamik des klassischen Verwicklungsdramas nahezukommen. Allerdings ist dabei nicht nur das Statische der fatalistischen Konstellation zu überwinden, sondern auch ihr monologischer Charakter. Das Schicksal ist a priori kein Gesprächspartner, da es zu seiner Bosheit gehört, sich selbst in der Personifizierung (Hadrian, Gylippos, Giampaolo) seinen Opfern nicht zu erkennen zu geben. In den entscheidenden Konflikten sind die Helden deshalb immer allein und der Monolog so in fast allen dramatischen Arbeiten das konstituierende szenische Element. Dem entgegenzuwirken – „ein Königreich für die Kunst, einen Dialog zu machen“ (III, 100) – mag Heym immerhin versuchen, kann aber auch hier den Implikationen seiner fatalistischen Prämissen im allgemeinen nicht entkommen. Nur dort, wo er sich von vornherein zur Form des handlungsarmen und monologisierenden Einakters entschließt, gelingt es ihm, seine Versuche ohne weiteres zu Ende zu führen. „Der Wahnsinn des Herostrat“ ist ein reiner, „Antonius in Athen“ ein kaschierter Monolog, der „Tod des Helden“ und „Atalanta“ sind mehr oder minder handlungslose Gegenüberstellungen von Heroismus und Schwäche. In seiner „Theorie des modernen Dramas“ hat Szondi den Einakter als einen der ‚Rettungsversuche‘ gewertet, die aus dessen Krise, d. h. der Unmöglichkeit des Dialogs angesichts der Vereinzelung und Vereinsamung des Menschen, herausführen sollen. Seine Beschreibung dieser Form als das „Drama des unfreien Menschen“, das Drama der immer schon sichtbaren Katastrophe, die es „nicht mehr zum tragischen Kampf des Menschen gegen das Schicksal“ kommen läßt, bewährt sich auch hier.²⁴ Ein originäres Experiment stellen Heyms Einakter freilich nicht mehr dar. Aus der gegen Ende des 19. Jahrhunderts manifest gewordenen literarischen Strömung scheinen ihm die lyrisch-monologischen Dramen Hofmannsthal's ein Vorbild gewesen zu sein.²⁵

Hat Heym den Anschluß an die zeittypische Entwicklung der Dramenform insgesamt nicht gefunden, steht es etwas anders um seine Konzipierung der handelnden Personen. Natürlich bemüht er sich auch in diesem Falle, dem beispielhaften traditionellen Dramentyp Genüge zu tun, indem er die meisten Entscheidungen psychologisch motiviert und die Handlungen in einer gewissen Kontinuität sich entwickeln läßt. Gleichwohl ist es seine Intention – und das ist eine Parallele zu expressionistischen Tendenzen –, in den Dramenfiguren sittliche Werte einander gegenüberzustellen, Gesinnungen

²⁴ Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt/Main 5 1968. S. 92ff.

²⁵ Mahlendorf, Ursula R.: Georg Heyms Development as a Dramatist and Poet. JEGP 63 (1964). S. 58–71.

oder Gefühle in einer zugespitzten Form zu Wort kommen zu lassen, also gerade nicht ‚realistische‘ Charaktere, unverwechselbare Individuen zu schaffen wie zuletzt besonders der Naturalismus. Mag immer er eine Aura von Individualität andeuten – die Gliederung des Gesamtwerkes in ein ethisches, ästhetisches und emotionales Konfliktmodell ist überhaupt nur möglich, weil sich die Träger der jeweiligen Wertgegensätze bis zur Austauschbarkeit ähnlich sind. Auch die Häufigkeit der ‚Gesinnungsaussage‘ und die übersteigerte Rhetorik – Kategorien, die Sokel für die Dialog-Struktur des expressionistischen Dramas gebraucht²⁶ – weisen auf die Funktion der Dramenfiguren als Ideenträger hin. Zwar hat der Expressionismus dieses Gestaltungsprinzip nicht hervorgebracht, sondern es bei Hofmannsthal ebenso wie in der ‚neoklassischen‘ Theorie von Paul Ernst („Der Weg zur Form“, 1906) schon vorgefunden, es dann aber in einer fast ausschließlichen Weise angewandt.

Um die Verwandtschaft der Konfigurationen Heyms mit diesem Ansatz an einem Einzelbeispiel zu präzisieren, seien hier kurz die Revolutionsdramen mit Hasenclevers Drama „Der Sohn“ (1914) verglichen, zumal dieses Werk erst an der Schwelle zum Expressionismus steht und zu erkennen gibt, wie auch ein traditionelles Modell – hier das naturalistische Familiendrama – dadurch eine neue Dimension erhalten kann.²⁷ In seiner Handlung – der von dem despotischen Vater unterdrückte Sohn entflieht in die Freiheit, ruft zur ‚Revolution‘ gegen die Väter auf und wird von dem Freund veranlaßt, den Befreiungswunsch in die Tat umzusetzen und den Vater auf den Tod herauszufordern – kommen ähnliche Wertgegensätze zum Austrag wie in Heyms Versuchen über Spartacus, Catilina und den Heckerputsch. Der Vater, der dem Lebensdrang des Sohnes und seinem Willen zur Selbstverwirklichung mit einer unbarmherzig starren Erziehung begegnet, repräsentiert die lebensfeindliche gesellschaftliche Wirklichkeit, gegen die die expressionistische Literatur ja vorwiegend gerichtet ist. Heym setzt an die gleiche Stelle das träge und mittelmäßige römische Bürgertum oder despotische Könige und Fürsten, hat dabei aber außer der bedrückenden Lebenswirklichkeit immer zugleich das übergeordnete Schicksal im Auge. Der Sohn in seinem leidenschaftlichen Haß gegen „alle Kerker der Erde“, seiner Sehnsucht nach „Befreiung des Jungen und Edlen in der Welt“ läßt sich unmittelbar neben Spartacus oder Hecker stellen. Die Parallele ist vor allem auch darin gegeben,

²⁶ Sokel, Walter H.: Dialogführung und Dialog im expressionistischen Drama. In: Aspekte des Expressionismus. Hrsg. von W. Paulsen. Heidelberg 1968. S. 59-84.

²⁷ Es sei daran erinnert, daß Hasenclever (1890–1940) in diesem Drama eigene Kindheits- und Jugenderfahrungen verarbeitet, aus denen ein ähnlich gespanntes und von schweren Auseinandersetzungen bestimmtes Verhältnis zu den Eltern spricht, wie wir es von Heym kennen. Nicht uninteressant ist auch, daß Hasenclevers erste dramatische Versuche ebenfalls historischen Stoffen galten, nämlich dem Untergang der Hohenstaufen und Antonius und Kleopatra. (Pinthus, Kurt: W. H. Leben und Werk. In: W. H. Gedichte, Dramen, Prosa. Hrsg. von K. Pinthus. Hamburg 1963. S. 6–62. Vgl. S. 10f.).

daß er wie diese im Rausch, nachgerade in Trance handelt und seine Kraft ihn verläßt, sobald die Glut der Begeisterung sich verliert. Der Freund als dritter Pol dann ist in gleicher Weise illusionslos wie Quintus, Catilina oder Mögling. Er hat alle Lebensfreude eingebüßt, spürt nur noch „Unlust und Verzweiflung“ und glaubt sich allenfalls „durch Gefahr der Ewigkeit nähern“ zu können.²⁸

Bei Hasenclever führt diese Konstellation nun allerdings zu einem ganz anderen Ergebnis als bei Heym. Während Spartacus, Catilina oder Hecker an der Wirklichkeit, d. h. dem Schicksal, zerbrechen, gelingt es dem Sohn, den Vater zu überwinden und der „höchsten Freiheit“ teilhaftig zu werden. Interessant angesichts des Heymschen Antagonismus von vitalistischer und heroistischer Revolutionsbewertung ist die Tatsache, daß hier gerade und ausschließlich der Freund den Sieg des Sohnes ermöglicht. Obwohl er davon überzeugt ist, daß die Befreiungstat an der Realität nichts zu ändern vermag, setzt er sich—anders als die ironischen und gelangweilten Skeptiker Heyms—mit ganzer Kraft für sie ein. Er benutzt seine Rationalität, um die blinde Kraft des Sohnes zu lenken, die „Glut des Hasses“ anzufachen und das Werk zur Vollendung zu treiben. Er hindert den Sohn daran, sich von Tat und Ruhm durch die hier ebenfalls alternativ gesetzte Liebe ablenken zu lassen, und er hält in der Stunde der Schwäche den Trost für ihn bereit: „Auch der Zweifel und die Versuchung sind uns gegeben und das Unendliche, damit wir fort und fort am eigenen Willen scheitern, dennoch zum Höchsten gelangen. [. . .] Wir leben ja, um immer mehr und immer herrlicher zu sein. Und Glück und Qual und Wahnsinn sind nicht vergeblich.“ Nach dem Triumph, den Sohn zur Tat, zum Vaternord vorbereitet zu haben, bleibt ihm freilich keine andere „Sensation“ mehr, als sich das Leben zu nehmen.²⁹ Hasenclever gelingt also, was Heym in den Dramen vergeblich versucht und allenfalls in einigen Gedichten und der Novelle „Der fünfte Oktober“ erreicht: den Gegensatz von Begeisterung und Nüchternheit, von Idealismus und Fatalismus gegen die feindliche Lebenswirklichkeit einer optimistisch-visionären Lösung zuzuführen, mag immer die Alternative bedrohlich sichtbar bleiben.

Man könnte versucht sein, an dieser Stelle eine weltanschauliche Grenze zum Expressionismus zu ziehen, wie es schon Kohlschmidt 1954 in einer Analyse der Lyrik Heyms und Trakls getan hat. Der pessimistischen Züge wegen ordnet er beide einer Frühphase des Expressionismus zu, in deren Katastrophen- und Untergangsgefühl sich dann erst „die Möglichkeit, der Raum für das [gebildet habe], was wir expressionistisch nennen“.³⁰ So einfach und übersichtlich liegen die Dinge indessen nicht; denn es hat in der expressionistischen Dichtung der Vorkriegszeit an visionärem Optimismus

²⁸ Hasenclever, Walter: Der Sohn. Drama. (W. H. Gedichte, Dramen, Prosa. Hrsg. von K. Pinthus. Hamburg 1963. S. 99–156. Vgl. S. 125, 134).

²⁹ Hasenclever, a.a.O. S. 142–148.

³⁰ Kohlschmidt, Werner: Der deutsche Frühexpressionismus im Werke Georg Heyms und Georg Trakls. *Orbis litterarum* 9 (1954). S. 119.

ebensowenig gefehlt wie an Katastrophengefühl später. In deutlicher Frontstellung gegen den allgemeinen Trend der Forschung hat van Bruggen 1946 sogar den Nachweis zu führen versucht, daß der Expressionismus insgesamt ‚im Schatten des Nihilismus‘ stehe und durch seine Negierung aller Werte unter anderem auch dem Nationalsozialismus den Weg geebnet habe. Was man gemeinhin an positiven Neuansätzen für diese Literatur in Anspruch nehme, seien nur Randerscheinungen oder – wo es sich um die mythische Aufwertung des Einzelhelden, der Natur oder des Lebens handle – notdürftiger Ersatz für den Verlust metaphysischer Bindungen.³¹ Aus marxistischer Sicht hat eine ähnliche Beurteilung Lukács vorgenommen, insofern für ihn der Expressionismus von vornherein eine Dekadenerscheinung der bürgerlichen Kultur darstellt, in der sich neben der Ratlosigkeit vor den Problemen des Imperialismus auch schon präfaschistische Gedanken offenbarten. Der Ruf nach Erneuerung hat seiner Meinung nach nur die – nicht unbedingt beabsichtigte – Funktion, von den gesellschaftlichen Konflikten der Zeit abzulenken, indem an die Stelle eines kritischen Erfassens der Wirklichkeit eine letztlich ‚nihilistische Mystik‘ gesetzt werde.³² Trotz solcher und ähnlicher Urteile ist es freilich die Gesamttendenz der Forschung geblieben, den Expressionismus als eine zukunftsorientierte, optimistische, nach Humanität strebende Bewegung zu verstehen. „Wenn die expressionistischen Dichter zerstörten“, formuliert etwa Kurt Pinthus eine allgemeine Auffassung, „so zerstörten sie aus tiefem Leid an der Gegenwart und aus fanatischem Glauben an einen Neubeginn in den Künsten, im Leben des Einzelnen und in der menschlichen Gemeinschaft. Deshalb war ihre zerstörerische Leidenschaft nicht nihilistisch, sondern aufbauend“.³³

Erst in den letzten Jahren ist die pessimistische Grundstimmung dieser Epoche wieder stärker betont worden, und zwar mit einer Blickrichtung, die auch für die dramatischen Arbeiten Heyms von Interesse ist. Unter dem Titel „Das Drama des Expressionismus und die Metaphysik der Enttäuschung“ hat Karl S. Guthke auf dem Amherster Colloquium 1967 einen Vortrag gehalten, in dem er das Motiv des bösen, des ‚barbarischen Gottes‘ in der expressionistischen Dramatik verfolgt.³⁴ Anhand zahlreicher Beispiele weist er nach, daß neben dem Erlösungs- und Heilsgedanken diese Gottesvorstellung „als beherrschendes und alles Geschehen endgültig deutendes Bild“ immer wieder anzutreffen ist. In Goerings „Seeschlacht“ und Kaisers

³¹ van Bruggen, M. F. E.: Im Schatten des Nihilismus. Die expressionistische Lyrik im Rahmen und als Ausdruck der geistigen Situation Deutschlands. Paris/Amsterdam 1946.

³² Lukács, Georg: „Größe und Verfall“ des Expressionismus. (G. L. Probleme des Realismus. Berlin 1955. S. 146-183).

³³ Pinthus, Kurt: Nach 40 Jahren. In: Menschheitsdämmerung. Hrsg. von K. Pinthus. Hamburg 1959. S. 14.

³⁴ Guthke, Karl S.: Das Drama des Expressionismus und die Metaphysik der Enttäuschung. In: Aspekte des Expressionismus. Hrsg. von W. Paulsen. Heidelberg 1968. S. 33-58.

„Gerettetem Alkibiades“ wird Gott als ein Spieler bezeichnet, in dessen Händen der Mensch eine wertlose Puppe sei, in Weiss' „Olympia“ erscheint er als ein Wesen von ‚teuflischem Humor‘, dessen Zerstörungstrieb man sich nur durch Selbstmord entziehen kann, in Goerings „Rettern“ wird am Ende ein unergründlich böses Schicksal angeklagt, es betrüge die Menschen um ihr Glück. Als Gegengewicht dazu ist in einer Reihe von Werken zugleich der heroische Widerstand des Menschen, sein unbeugsamer Wille zur Selbstbehauptung dargestellt. Kain in Koffkas „Drama“ trägt Züge eines solchen Heroismus, auch die ‚Frau‘ in Tollers „Masse Mensch“, insofern sie Gott als den eigentlich Schuldigen am Elend der Welt erkennt und ihre ganze Hoffnung auf das Ethos des Menschen setzt. In Werfels „Troerinnen“ klagt Hekuba die Grausamkeit der Götter an, trägt ihr Los aber in dem Bewußtsein, durch ihre Leiden ‚unsterblich‘ und so den Göttern ebenbürtig zu werden, und in Kornfelds „Himmel und Hölle“ wird zur Revolution gegen die ‚Tyrannei des Schicksals‘, zum ‚Massenselbstmord‘ aufgerufen.

Die Verwandtschaft dieser Konstellationen zu Heyms fatalistisch-heroistischem Weltbild ist so offensichtlich, daß sie hier nicht weiter erläutert zu werden braucht. Manche der von Guthke zitierten Belege stimmen fast wörtlich mit Formulierungen der Heymschen Tagebücher und Dichtungen überein, liegen aber durchweg fünf bis zehn Jahre später. Das bedeutet dennoch nicht, daß Heym expressionistische Anschauungen ‚vorweggenommen‘ hätte, sondern lenkt unseren Blick gerade umgekehrt auf die in ihnen wirkende Tradition. Das Gegenüber einer oft als böse erscheinenden höheren Gewalt und eines aufbegehrenden, aber letztlich ohnmächtigen Menschen ist ja Bestandteil der Tragödie schon von der Antike her und insofern in ihrer Entwicklung immer wieder anzutreffen. Die Häufigkeit, mit der besonders Stoffe aus der griechischen Mythologie im Expressionismus aufgenommen werden, läßt sogar auf eine sehr unmittelbare Rezeption jener Ursprünge schließen.³⁵ Erst der Entwicklungsprozeß freilich, den die Konstellation von Freiheit und Notwendigkeit im 19. Jahrhundert durchlaufen hat, enthüllt deren besondere Bedeutung im expressionistischen Drama. Während in der klassischen Tragödie die Möglichkeit des Helden, im Kampf mit der Macht des Schicksals eine sittliche Entscheidung zu treffen, im allgemeinen gewahrt bleibt, zeigt schon das romantische Schicksalsdrama überwiegend fatalistische Züge. Noch mehr nur duldendes Opfer wird der Mensch bei Grabbe und Büchner, insofern an die Stelle der eher kleinlich-rechnerischen Schicksalsmacht der Romantik eine beängstigend undurchschaubare ‚höhere Gewalt‘ tritt. Zugleich damit kündigt sich der Aspekt der psychischen, sozialen oder allgemein geschichtlichen Determinierung des Menschen an, der im Naturalismus dann unumschränkte Geltung erlangt und die Möglichkeit einer freien

³⁵ Vgl. dazu die neuere Untersuchung von Secci, Lia: *Il mito greco nel teatro tedesco espressionista*. Roma 1969. Leider konnten die Ergebnisse der Verfasserin, die auch das Werk Heyms betreffen, in dieser Arbeit nicht mehr herangezogen werden.

Entscheidung vollkommen ausschließt. Die Krise, in die das Drama in diesem Zusammenhang gerät, hat Walter Benjamin noch 1928 zu dem polemisierenden Verdikt veranlaßt, es werde „niemals wahr werden, daß dem Dramatiker die Aufgabe zufiele, ein Geschehen als eines, das kausalnotwendig wäre, auf dem Theater zu entwickeln“, denn die Anschauung des Determinismus könne keine Kunstform bestimmen.³⁶

Die Wendung gegen den Naturalismus ist ein wesentlicher, wenn nicht der entscheidende Impuls für das Drama der nachfolgenden literarischen Bewegungen geworden. Hinsichtlich des hier interessierenden Problems bedeutet das in nicht wenigen Fällen eine Rückkehr zum Gegenüber von Mensch und Schicksal, von Mensch und Gott, wenn auch oft im Sinne bedrückender Abhängigkeit, dämonischer Gewalt. Für die dem Impressionismus nahestehenden Autoren ergab sich diese Konstellation wohl aus dem Bewußtsein, daß das menschliche Verhalten und Empfinden letztlich unergründlich und demzufolge das Einwirken überirdischer Mächte nicht auszuschließen sei. Maeterlinck etwa – von Heym selbst 1911 als Gewährsmann des fatalistischen Denkens zitiert³⁷ – hat in seinen symbolistischen Dramen immer wieder „ungeheure, unsichtbare Schicksalsmächte“ dargestellt, die „mit bösem Willen über unserem Thun und Lassen wachen und dem Lächeln, dem Leben, dem Frieden und der Liebe feind sind“.³⁸ Ein anderes Beispiel wäre der in den Vorkriegsjahren sehr beachtete neuromantische Dramatiker Herbert Eulenberg, auf dessen Verständnis für seine Arbeit Heym so fest rechnete, daß er sich nachdrücklich darum bemühte, ihn als Rezensenten des „Ewigen Tages“ zu gewinnen.³⁹ Eulenbergs dichterische Thematik ist von den Zeitgenossen auf die Formel gebracht worden, daß hier stets die „wie von dämonischen Chimären gehetzten Menschen [. . .] mit der Realität der Alltäglichkeit zusammenstoßen“, an der „die Ideale zerrinnen, die Chimären zerbrechen“ und diese Menschen selbst schließlich scheitern.⁴⁰ Außerdem wäre noch Wilhelm von Scholz zu nennen, der in seinen „Gedanken zum Drama“ das deutliche, ja überraschende Einwirken schicksalhafter Mächte auf die Handlung fordert, damit das Unberechenbare alles Geschehens sicht-

³⁶ Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin 1928. S. 124.

³⁷ Vgl. III, 168. Die Zitate stammen aus Maeterlinck, Maurice: Das Leben der Bienen. Deutsch von F. von Oppeln-Bronikowski. Leipzig 1901. Kap. IV.

³⁸ Maeterlinck, Maurice: Prinzessin Maleine. Vorrede. Deutsch von F. von Oppeln-Bronikowski. Leipzig 1902. S. 5.

³⁹ Vgl. die Briefe an Ernst Rowohlt Nr. 28, 29, 88, 99, 101, 104, 116, 123 und 142. (III, 225 usw.). Die Rezension Eulenbergs in der „Berliner Zeitung“ v. 5. 1. 1912 (VI, 217ff.) war in der Tat eine der positivsten und zugleich wirkungsvollsten, die zu Heyms Lebzeiten erschienen sind.

⁴⁰ Wolff, Kurt: Der Dramatiker Herbert Eulenberg. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. 7. Jg. (1912). S. 18. Den fatalistischen Tenor der Dramen Eulenbergs betont auch Petsch, Robert: Hauptströmungen im Drama der Gegenwart. ZfdU 28 (1914). S. 332f. Mahlendorf (JEGP 63, S. 62) glaubt eine Beziehung der ersten „Atalanta“-Fassung zu Eulenbergs „Ritter Blaubart“ feststellen zu können.

bar werde.⁴¹ Für die zum Expressionismus tendierende antinaturalistische Bewegung ergab sich die Konstellation von Mensch und Schicksal eher aus dem Bedürfnis, den totalen Determinismus zu überwinden, d. h. dem Menschen wenigstens etwas von seiner Freiheit wiederzugeben. Bereits die Einsetzung einer irgendwie verantwortlichen ‚höheren Instanz‘ war ja geeignet, aus der blinden Abhängigkeit eine durchschaute werden zu lassen und so den Weg des Protestes, des Widerstands, der Bewährung zu eröffnen. In diesem Sinne hat etwa Wedekind in „Musik“, um noch einmal auf Guthkes Belege zurückzugreifen, die Vorstellung von einem ‚bösen Gott‘ in die Handlung eingebracht, und Paul Ernst hat die Forderung erhoben, es müsse in der Tragödie der Kampf des Menschen gegen die schicksalhafte Gewalt der Umstände sichtbar werden, da Gott dafür eine wie immer beschränkte Freiheit gelassen habe.⁴² Wenn das expressionistische Drama auf solchen Wegen später zu einem neuen Glauben an die Kraft und Größe des Menschen durchstößt, bleibt indessen, wie wir gesehen haben, die Gefahr des Scheiterns, der Hoffnungslosigkeit, des Fatalismus immer bestehen. Insgesamt freilich hat die pessimistische Haltung stärker in der Lyrik Ausdruck gefunden, und das vielleicht nicht zuletzt aus ebenden formalen Gründen, die Heym an seinen dramatischen Versuchen scheitern lassen, während er zugleich vieles von ihrer gedanklichen und sprachlichen Substanz in Lyrik umsetzen kann.

Den Fatalismus Heyms so mit übergreifenden Entwicklungen in Verbindung zu bringen, heißt zugleich die Frage nach seiner Genese noch einmal stellen. Dabei ist nicht eigentlich ein Problem, daß der fatalistische Aspekt bei ihm mit der Zeit größere anstatt geringere Bedeutung erhält und sich insofern ein Widerspruch zu den allgemeinen literaturhistorischen Tendenzen ergibt. Heyms Orientierungspunkt ist ja zunächst nicht das Drama seiner Zeit, sondern die ihm in kanonischer Geltung entgegentretende Tragödie der deutschen Klassik. Indem er ihren Freiheitsbegriff von Grabbe und Büchner her infrage stellt, verstrickt er sich immer tiefer in fatalistische Konstellationen bis hin zu der eines psychischen Determinismus, wie ihn auch das naturalistische Drama zeigt. Neben diesem gleichsam persönlichen Nachvollzug eines hundertjährigen Prozesses kann er über die Rezeption des Heroenkultes nur erst sporadisch Anschluß an jene antinaturalistische Bewegung finden, die im Expressionismus das Ethos eines ‚neuen Menschen‘ hervorbringt. Die in grundsätzlichere Probleme hineinführende Frage ist vielmehr, ob nicht Heyms Fatalismus, den wir als Ausdruck einer vielfach bedingten, letztlich aber doch individuellen Entwicklung begriffen haben, nur das notwendige und typische Ergebnis eines seine Zeit insgesamt prägenden historischen Wirkungszusammenhanges ist. Schon 1904 stellt Paul Ernst die These auf, daß die „Ausdehnung der Geldwirtschaft“ die Menschen aufs

⁴¹ von Scholz, Wilhelm: Gedanken zum Drama. München/Leipzig 1905. S. 1-29.

⁴² Ernst, Paul: Die Möglichkeit der klassischen Tragödie. (P. E. Der Weg zur Form. München ² 1928. S. 121-132).

engste aneinander gebunden und damit zugleich von Beziehungen abhängig gemacht habe, die dem einzelnen, da seiner Einsicht entzogen, wie „blindes Schicksal“ erschienen. Allgemein hätten „die heutigen Menschen, mag ihre bewußte Stellung zur Religion sein wie sie will, das Gefühl bekommen, daß sie diesem Schicksal ohne Gnade unterworfen“ seien.⁴³ Differenzierter und zugleich stringenter hat Lukács in der „Zerstörung der Vernunft“ unter anderem nachzuweisen versucht, daß die nihilistischen oder mystischen Tendenzen in der Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts die Folge eines philosophischen Irrationalismus seien, der wiederum als eine Flucht vor den Widersprüchen und Konflikten der spätbürgerlichen Gesellschaft verstanden werden müsse. Dabei sei einzuräumen, daß das Nichterkennen der ‚objektiven Dialektik‘ der sozio-ökonomischen Entwicklung zu wirklicher Angst, echter Verzweiflung, aufrichtig geglaubten Mythologemen geführt habe und nicht gleichgesetzt werden könne mit der bewußten Verwendung solcher Positionen im Kampf um die Sicherung von Machtverhältnissen.⁴⁴

Es ist natürlich verführerisch, den Heymschen Fatalismus mit Deutungen wie diesen als ein Ergebnis gesamtgesellschaftlicher Entwicklungen zu bestimmen, und es ist auch eine Aufgabe der Literaturwissenschaft, nach solchen über das Bewußtsein des Autors hinausgehenden Zusammenhängen immer wieder zu suchen. Gleichwohl wird man sich stets vor Augen zu halten haben, daß derlei Ansätze solange hypothetischen Charakters sind, wie nicht halbwegs konkret nachgewiesen wird, daß die besonderen gesellschaftlichen Bedingungen die jeweilige literarische Problematik wirklich hervorgebracht oder entscheidend geformt haben. Hinsichtlich des Fatalismus Heyms nur zu behaupten, er sei die Widerspiegelung einer ‚gesellschaftlichen Verhärtung‘, wie Mautz das tut⁴⁵, reicht nicht aus, wie eben überhaupt jeder aus einem festliegenden Geschichtsbild abgeleitete Analogiebeweis nichts weiter leistet, als das ohnehin Gewußte noch einmal zu bestätigen. Wenn wir uns in dieser Arbeit bemüht haben, empirisch, im Detail, bis in entlegene Winkel hinein den Wegen nachzugehen, die Heym im Verlauf seiner kurzen Entwicklung zurückgelegt hat, so sollten damit auch Verbindungen aufgezeigt und Materialien bereitgestellt werden, die an eine umfassende Erschließung der erörterten Epochenverhältnisse näher heranzuführen. Zugleich dürfte allerdings auch deutlich geworden sein, daß für Heyms Fatalismus, der ja bereits in den frühesten Aufzeichnungen wie eine individuelle Disposition in Erscheinung tritt, ‚Ursachen‘ letztlich nicht mehr nachzuweisen sind. Bedenkt man,

⁴³ Ernst, Paul: Der Weg zur Form. München 2 1928. S. 130f.

⁴⁴ Lukács, Georg: Die Zerstörung der Vernunft. Neuwied/Berlin 1962. (Vgl. insbesondere das Kapitel über die „Lebensphilosophie im imperialistischen Deutschland“).

⁴⁵ Mautz, Kurt: Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Frankfurt/Bonn 1961. S. 323.

wie vergleichsweise gut wir in diesem Falle Einblick nehmen können in die Genese einer literarischen Problematik, so werden die Schwierigkeiten sichtbar, die sich der Aufhellung der rätselvollen Zusammenhänge entgegenstellen, die die Herausbildung einer Epoche bewirken.

ANHANG

STOFFE – HANDSCHRIFTEN – QUELLEN

LITERATURVERZEICHNISSE

Technische Hinweise 183

Griechische und römische Antike

1. Prokne	184
2. Odysseus	185
3. Marathon	189
4. Der Feldzug nach Sizilien	192
5. Herostrat	199
6. Iugurtha	200
7. Spartacus	203
8. Catilina	213
9. Marcus Antonius	221
10. Jesus Christus	225
11. Nero	225
12. Julian Apostata	225

Mittelalter und Renaissance

13. Urban II.	226
14. Arnold von Brescia	227
15. Enzo	234
16. Waldemar	234
17. Der Untergang der Carrara	235
18. Savonarola	235
19. Kolumbus	238
20. Grifone Baglioni	238
21. Connétable Karl von Bourbon	243
22. Kopernikus	243
23. Cenci	243

Französische Revolution und Napoleon

24. Der Sturm auf die Bastille	252
25. Der 5. Oktober 1789	258
26. Ludwig XVI.	260
27. Die Jakobiner	267
28. Prinz Louis Ferdinand	274
29. Friedrich Wilhelm von Braunschweig	277
30. Napoleon	277
31. Napoleon auf St. Helena	283
32. L'Aiglon	288

Von der Jahrhundertmitte bis zur Vorkriegszeit

33. Die Revolution von 1848	289
34. Bayerisches Königshaus	296
35. Shackletons Südpolexpedition	298
36. Der Diebstahl der „Mona Lisa“	299
37. Russische Geschichte	301
38. Bagrow	303
39. Wilhelm II.	306
VERZEICHNIS DER QUELLEN UND VORLAGEN HEYMS	309
LITERATURVERZEICHNIS	314

STOFFE – HANDSCHRIFTEN – QUELLEN

Technische Hinweise

Jeder Stoffbereich (vgl. die nebenstehende Übersicht) ist durch einen historischen Exkurs eingeleitet, der die von Heym herangezogenen Fakten erläutert, berichtet und in einen Zusammenhang stellt, der eine schnelle Orientierung erlauben soll. Angaben darüber, wann und wie sich Heym mit dem Stoff beschäftigt hat, schließen sich an. Auf einen Nachweis der historischen Literatur, die für diesen Teil benutzt wurde, ist im allgemeinen verzichtet, da es sich zumeist um gesicherte historische Erkenntnisse handelt. Nur bei entlegenen oder umstrittenen Sachverhalten ist auf die Quelle verwiesen.

A. *Handschrift*. Soweit vorhanden sind die unveröffentlichten Notizen und Entwürfe der einzelnen Arbeitsgebiete abgedruckt. Diese Texte sind ohne Angabe der Manuskript-Nummern und Seitenzahlen zitiert, weil der in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg lagernde Nachlaß in dem von uns ausgewerteten Teil leicht zu übersehen ist. Herangezogen sind die Hefte und Papiere der Nummern 16, 18, 21, 23, 25, 27 und 28. Eine textkritischen Maßstäben entsprechende Wiedergabe wurde dabei nicht versucht. Abkürzungen sind ohne Kennzeichnung aufgelöst, Orthographie und Interpunktion zur Vermeidung von Mißverständnissen verschiedentlich korrigiert. Der Wortlaut ist jedoch an keiner Stelle verändert. Soweit sich Korrekturen oder Ergänzungen des in der Gesamtausgabe veröffentlichten Textes ergeben, sind sie hier vermerkt. Dabei müssen die kursiven Wörter entweder in die in der Ausgabe bezeichneten Lücken oder anstelle der angebotenen Lesart eingesetzt werden. Bei der Handschriftenwiedergabe sind folgende Zeichen verwendet:

[] = Zusätze des Verfassers dieser Arbeit.

() = Von Heym eingeklammerte oder durchstrichene Wörter, die des Sinnzusammenhangs wegen einbezogen sind.

Ein * Stern vor einem Wort bezeichnet eine unsichere Lesart.

Ein * Stern zwischen zwei Abschnitten bezeichnet einen von Heym angedeuteten Neuansatz.

Ein Strich zwischen zwei Abschnitten bezeichnet eine zeitliche oder gedankliche Zäsur, kenntlich durch anderes Papier, anderes Schreibgerät oder veränderte Handschrift.

B. *Quellen*. Da die Auswertung der Tagebücher und Manuskripte nur wenige direkte Hinweise ergab, sind die Quellen überwiegend durch Textvergleiche erschlossen worden. Um dabei zu zuverlässigen Ergebnissen zu kommen, mußte eine möglichst große Zahl von Werken überprüft werden. Mit Hilfe von Stoffgeschichten und Spezialbibliographien wurde ermittelt, was für den jeweiligen Stoffbereich nach Erscheinungsjahr, Art und Umfang als Vorlage gedient haben konnte. Zur Erweiterung, aber auch Begrenzung des Blickfeldes wurden Kataloge und Bücherverzeichnisse ausgewertet, die eine Heym leicht zugängliche Literatur repräsentieren, u. a. Kataloge für die Einrichtung von Schulbibliotheken, das Verzeichnis der Charlottenburger Volksbücherei aus jener Zeit (Heym gehörte zu ihren Benutzern) und das Verzeichnis der damals schon über fünftausend Nummern zählenden „Universalbibliothek“ des Reclam-Verlages. Um das Verfahren der Auswahl durchschaubar zu machen, sind nicht nur die Quellen, sondern auch die überprüften Titel angegeben. Auf diese Weise ist zugleich ein Einblick in die Tradition der von Heym behandelten Stoffe möglich. Soweit die von ihm benutzte Ausgabe ermittelt werden konnte, ist nach ihr zitiert, andernfalls eine gebräuchliche Ausgabe der Zeit oder auch, wo das wegen der weiten Verbreitung eines Werkes allzu willkürlich gewesen wäre, eine leicht zugängliche neuere Ausgabe herangezogen. Auf textkritische Editionen wurde bewußt verzichtet.

Die ausgewählten Zitate sollen zum einen stringente Parallelen nachweisen, was oft nur anhand nebensächlicher Details gelingt, zum anderen einen inhaltlichen, gehaltlichen und sprachlichen Vergleich zwischen Heym und seinen Vorbildern ermöglichen. Um den Anhang nicht zu sehr anschwellen zu lassen, war allerdings in jedem Falle Beschränkung geboten. Wie die synoptische Darstellung der vergleichbaren Textstellen, die zweifellos überzeugendste Form des Quellennachweises, nur ausnahmsweise zu finden ist, sind auch die Vorlagen nur selten näher charakterisiert. Sofern für unser Thema relevant, geschieht das in der Arbeit, im übrigen vermitteln hoffentlich die ausgewählten Textpartien einen hinreichenden Eindruck. Die Benutzung des Anhangs erfordert also nicht nur einen sorgfältigen Vergleich mit den jeweiligen Werken Heyms, sie kann auch nicht mehr als einen Überblick geben. Die Gesamtheit aller inhaltlichen und formalen Beziehungen ist nur aus den Quellen selbst zu erschließen.

1. Prokne

Tagebucheintrag vom 20. August 1906: „Procne, Pandions v. Athen Tochter, rächte sich an dem Gemahl Tereus von Thrazien, der ihre Schwester Philomele schändete, zu grausam, indem sie ihren und seinen Sohn Itys tötete und ihm vorsetzte. Welch ein Stoff“ (III, 61).

Griechische Sage, die in der antiken Literatur oft erwähnt und am ausführlichsten bei Ovid erzählt wird (Metamorphosen VI, 424). Heym hat den Stoff vielleicht durch den altsprachlichen Unterricht kennengelernt. Ovids „Metamorphosen“ gehörten allerdings nicht zur Lektüre der von Heym 1906 besuchten Oberprima.¹

2. Odysseus

Odysseus, Held der griechischen Sage, kämpft vor Troja und muß – von den Göttern geprüft und gestraft, aber schließlich gerettet – in einer zehn Jahre währenden Irrfahrt mannigfache Abenteuer bestehen, bevor er seine Heimat wiedersieht. Dort rächt er sich an den Freiern, die in seiner Abwesenheit um seine Gattin Penelope geworben und in seinem Hause geherrscht haben.

Heyms dramatische Bearbeitung des Stoffes (II, 667-672) entstand 1908. Sie setzt damit ein, daß Odysseus nach zwanzig Jahren als Bettler nach Ithaka zurückkehrt. Der Verlauf des Dramas ist aus einem flüchtig skizzierten Plan zu entnehmen. Er bricht allerdings mit dem dritten Akt ab, den Vorbereitungen für die Rache an den Freiern. Im Dezember 1910 hat Heym den Stoff noch einmal in einem Zyklus von drei Gedichten aufgenommen, die allerdings auch z. T. Entwurf geblieben sind („Odysseus“. I, 170-175). Ihnen liegt die Episode zugrunde, die Odysseus nach vieltägiger Meerfahrt zum Land der Phäaken gelangen läßt.

A. Handschrift

Plan zur Heimkehr des Odysseus.

I, 1. Wald auf Ithaka. Hirten, die sich über das Weiden in der Nacht unterhalten.

2. Ich war auf Neion. Die Gefahr des Telemachos. Jäger kommen mit Beute zum Mahl.

Ein Diener des Antinoos. Sie gehorchen widerwillig.

Ich werde dich zu treffen wissen, dein Vater wohnt in der Stadt.

Odysseus kommt. Bettelnd. Alle behandeln ihn gut, außer Antinoos' Diener Melantheus. 17. Gesang. 210.

„Was ist das für ein Land“. „Ithaka“. Es war Nebel.

Eumaios beschützt ihn: Dein Vater ist ein besserer Mann. Melantheus und die Knechte auf falscher Spur ab. Eumaios fragt den Jäger, ob er nichts hörte von Telemachos.

Sein Gespräch mit Eumaios. Seine Erkundigungen. Eumaios' Trauer über Telemachs Ferne.

¹ Begemann, Heinrich: Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Neu-Ruppin.

Telemach erscheint. Eumaios begrüßt ihn. Das Gespräch zwischen Odysseus und Telemach. Eumaios wird fortgeschickt, trotzdem schon Theoklymenos. (Dolios, den Penelope im IV. Gesang zu Laertes schickt.)

Melantheus: Warte nur, Telemach ist tot. Ich verkaufe dich. 252.

II. Vierter Gesang.

Penelope mit den dienernden Mägden. Ihre Trauer: Warum riefet ihr mich nicht?

1. Die Mägde. Euryklaia *erzählt.

2. Die Königin kommt: ihre Trauer. Jetzt mag er wohl tot sein.

3. Euryklias Antwort: Sie tröstet sie.

Der Sauhirt und Theoklymenos kommen und bringen Botschaft, daß Telemach gelandet.

III. Szene

1. Der Ratschlag der Freier, ob er wohl noch lebe. 16. Gesang, 342.

2. Antinoos kommt zurück. „Wir müssen ihn hier töten“. Amphinomos dagegen.

3. Penelope. Ich hörte von eurem Plan. Nun ist er wieder hier. Was wollt ihr nun tun.

4. Eurymachos' Antwort: Es ist nicht wahr, wir wollten ihm nur zum Willkomm entgegen fahren.

II. Akt

1. Penelope begrüßt ihn.

Penelope. Telemach. Theoklymenos (der mit Penelope kam).

2. Die Freier kommen zum Mahl. Sie sagen ihm viel Liebes. 17, 66.

Mahl, Harfe.

3. Odysseus erscheint. 263.

Odysseus [unl. Wort] allein. Argos. Der Hund. Er stirbt. Odysseus tritt ein und setzt sich an die Schwelle.

III. Akt. Neunzehnter Gesang.

B. Quelle

Homer: Odyssee. Von Joh. Heinr. Voß. Leipzig 1872. (Reclams UB Nr. 281-283).

Im Manuskript zitiert. (Ausgabe unbestimmt.) Schullektüre der Sekundarstufe des Gymnasiums.² Ob daneben von einer der zahlreichen literarischen Bearbeitungen des Stoffes eine Anregung ausging (allein im ersten Jahrzehnt nach 1900 erschien fast ein halbes Dutzend Odysseus-Dramen), wurde nicht untersucht.

Heym hat sich bei dem Plan für sein Drama eng an Homers Epos gehalten. Die erste(n) Szene(n) des ersten Aktes, die Odysseus, Eumaios und Telemach zusammenführt, ist in Homers vierzehntem Gesang, der zweiten Hälfte des fünfzehnten und der ersten Hälfte des sechzehnten Gesanges

² Begemann, Heinrich: Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Neu-Ruppin. Heym hat die Sekunda zwar am Joachimsthalschen Gymnasium in Berlin absolviert, von dem keine Unterlagen mehr existieren, aber der Lehrplan dürfte dort ähnlich gewesen sein. Das Neu-Ruppiner Gymnasium stützte sich auf die „Lehrpläne und Lehraufgaben für die höheren Schulen in Preußen. 1901“

erzählt, ausgenommen der Rückgriff auf Odysseus' Ankunft im nebligen Ithaka (13, 220) und der Vorgriff auf die Grobheiten des Melantheus (17, 210). Für die (II.) Szene bei Penelope führt Heym zunächst zurück in den vierten Gesang, in dem die heimliche Abreise Telemachs und die Trauer seiner Mutter erzählt werden (4, 712), um dann sofort mit der Meldung seiner Rückkehr anzuknüpfen (16, 337). Homers Erzähltechnik rückt diese Szenen auseinander, sie gehören aber in der Penelope-Handlung unmittelbar zusammen. In den weiteren Szenen folgt Heym exakt der Chronologie seiner Quelle: Beratung der Freier über Telemach (16, 371), Penelopes Aufdeckung der Mordpläne (16, 421), Eurymachos' Antwort (16, 435), im zweiten Akt Telemachos' und Theoklymenos' Ankunft (17, 36), das Mahl (17, 175), Odysseus' Eintreffen und der Tod des treuen Hundes Argos (17, 260). Die verschiedenen Demütigungen, die Odysseus dann erfahren muß (18. Gesang), berücksichtigt Heym nicht, sondern notiert für den dritten Akt „Neunzehnter Gesang“, also Odysseus' und Telemachs Vorbereitungen für den Kampf und die erste Begegnung mit Penelope.

Zu Heyms Gedichtzyklus: 5. Gesang (Odysseus wird von Kalypso entlassen und erreicht mit einem Floß das Land der Phäaken.)

- 5, 269 Freudig spannte der Held im Winde die schwellenden Segel.
 Und nun setzt' er sich hin ans Ruder, und steuerte künstlich
 Über die Flut. Ihm schloß kein Schlummer die wachsamten Augen,
 Auf die Pleiaden gerichtet, und auf Bootes, der langsam
 Untergeht, und den Bären, den Andre den Wagen benennen,
 Welcher im Kreise sich dreht, den Blick nach Orion gewendet,
 Und allein von Allen sich nimmer im Ocean badet.
 Denn beim Scheiden befahl ihm die hehre Göttin Kalypso,
 Daß er auf seiner Fahrt ihn immer zur Linken behielte.
 Siebzehn Tage befuhr er die ungeheuren Gewässer.
- [Als Poseidon Odysseus dem Lande zustreben sieht, spricht er grollend:]
- 5, 286 Himmel, es haben gewiß die Götter sich über Odysseus
 Anders entschlossen, da ich die Aethiopen besuchte!
 Siehe da naht er sich schon dem phäakischen Lande, dem großen
 Heiligen Ziele der Leiden, die ihm das Schicksal bestimmt hat!
 Aber ich meine, er soll mir noch Jammer die Fülle bestehen!
 Also sprach er, versammelte Wolken, und regte das Meer auf.
- 5, 313 [...] da schlug die entsetzliche Woge von oben
 Hochherdrohend herab, daß im Wirbel der Floß sich herumriß:
 Weithin warf ihn der Schwung des erschütterten Floßes, und raubte
 Ihm aus den Händen das Steu'r; und mit Einmal stürzte der Mastbaum
 Krachend hinab vor der Wuth der fürchterlich sausenden Windsbraut.
 Weithin flog in die Wogen die Stang' und das flatternde Segel.
 Lange blieb er untergetaucht.
- 5, 327 Hiehin und dorthin trieben den Floß die Stürme des Meeres.
 Also treibt im Herbste der Nord die verdorreten Disteln
 Durch die Gefilde dahin; sie entfliehn in einander gekettet:

Also trieben durchs Meer ihn die Winde bald hiehin bald dorthin.
Jetzo stürmte der Süd ihn dem Nordsturm hin zum Verfolgen;
Jetzo sandte der Ost ihn dem brausenden Weste zum Spiele.
Aber Leukothea sah ihn, die schöne Tochter des Kadmos,
Ino, einst ein Mädchen mit heller melodischer Stimme,
Nun in den Fluten des Meeres der göttlichen Ehre genießend.
Und sie erbarmete sich des umhergeschleuderten Mannes.

- 5, 382 Aber ein Neues ersann Athene, die Tochter Kronions.
Eilend fesselte sie den Lauf der übrigen Winde,
Daß sie alle verstummten, und hin zur Ruhe sich legten;
Und ließ stürmen den Nord, und brach vor ihm die Gewässer:
bis er zu den Phäaken, den ruderliebenden Männern,
Käme, der edle Odysseus, entflohn dem Todesverhängniß.
- 5, 399 Und er strebte mit Händen und Füßen, das Land zu erreichen.
Aber soweit entfernt, wie die Stimme des Rufenden schallet,
Hört' er ein dumpfes Getöse des Meers, das die Felsen bestürmte.
Graunvoll donnerte dort an dem schroffen Gestade die hohe
Fürchterlich strudelnde Brandung, und weithin spritzte der Meerschaum.
- 5, 424 Als er solche Gedanken im zweifelnden Herzen bewegte,
Warf ihn mit Einmal die rollende Wog' an das schroffe Gestade.
Jetzo wär' ihm geschunden die Haut, die Gebeine zermalmet,
Hätte nicht Pallas Athene zu seiner Seele geredet.
Eilend umfaßte der Held mit beiden Händen die Klippe,
Schmiegte sich keuchend an, bis die rollende Woge vorbei war.
Also entging er ihr jetzt. Allein da die Woge zurückkam,
Raffte sie ihn mit Gewalt, und schleudert' ihn fern in das Weltmeer.
Also wird der Polyp dem festen Lager entrissen;
Kiesel hängen und Sand an seinen ästigen Gliedern:
Also blieb an dem Fels von den angeklammerten Händen
Abgeschunden die Haut; und die rollende Woge verschlang ihn.
Jetzo wäre der Dulder auch wider sein Schicksal gestorben,
Hätt' ihn nicht Pallas Athene mit schnellem Verstande gerüstet.
- 5, 444 Und er erkannte den strömenden Gott, und betet' im Herzen:
Höre mich, Herrscher, wer du auch seist, du Sehnlicherflehter!
Rette mich aus dem Meer vor dem schrecklichen Grimme Poseidons!
Heilig sind ja, auch selbst unsterblichen Göttern, die Menschen,
Welche von Leiden gedrängt um Hilfe flehen! Ich winde
Mich vor deinem Strome, vor deinen Knieen, in Jammer!
Herrscher, erbarme dich mein, der deiner Gnade vertrauet!
Also sprach er. Da hemmte der Gott die wallenden Fluten,
Und verbreitete Stille vor ihm, und rettet' ihn freundlich
An das seichte Gestade.
- [Um nicht zu erfrieren, birgt sich Odysseus unter einem Ölbaum.]
5, 481 Hier kroch der edle Odysseus
Unter, und bettete sich mit seinen Händen ein Lager,
Hoch und breit; denn es deckten so viele Blätter den Boden,
Daß zween Männer darunter und drei sich hätten geborgen
Gegen den Wintersturm, auch wann er am schrecklichsten tobte.
Freudig sahe das Lager der herrliche Dulder Odysseus,
Legte sich mitten hinein, und häufte die rasselnden Blätter.

3. Marathon

Der Gegensatz zwischen dem Perserreich und den aufstrebenden griechischen Städten trat mit dem Aufstand der ionischen Griechen in Kleinasien (500-494 v. Chr.), den Athen unterstützte, erstmals in das Stadium politischer Rivalität. Dareios konnte den Aufstand niederschlagen, mußte sich aber, um seine Vormachtstellung in Kleinasien zu sichern, gegen Athen wenden. Er landete im Sommer 490 in der Bucht von Marathon. Das athenische Heer unter Miltiades erwartete ihn und konnte, obwohl es der persischen Phalanx im Zentrum unterlag, mit einer Umfassungsbewegung der Flügeltruppen den Gegner zum Rückzug zwingen. Verfolgt und bei der Einschiffung in weitere Kämpfe verwickelt, erlitten die Perser eine vollständige Niederlage. War damit die persische Bedrohung auch nicht beseitigt und standen schwerere Auseinandersetzungen bevor, so galt doch Marathon fortan als der für den Bestand der attischen Demokratie entscheidende Sieg und wurde deshalb nicht selten auch als eines der wichtigsten Ereignisse der abendländischen Geschichte gefeiert.

Heym hat den Stoff selbstverständlich schon in der Schulzeit kennengelernt. Das wird auch belegt durch den Zeitpunkt der ersten Gestaltung im Oktober 1906 in dem Gedicht „Der Ruhm“ (I, 630-32). Am 28. September 1908 vermerkt er im Tagebuch, er möchte „die Schlacht bei Marathon malen. Eine sandige Ebene. Und von der Sonne beglänzt zieht die Reihe der Griechen in das Tal“ (III, 116). Auch der im gleichen Jahr entstandene zweite Akt des „Feldzugs nach Sizilien“ enthält eine Äußerung zur Größe dieser Schlacht (II, 285), „Spartacus“ ein Lob auf Miltiades (II, 637). Die wiederholte Beschäftigung mit dem Stoff führte im Frühjahr 1910 zu dem 22 Sonette umfassenden Zyklus „Marathon“ (I, 23-39), dessen sechstes Sonett im Dezember 1910 in einer überarbeiteten Fassung (I, 164) veröffentlicht wurde.³

Quellen

Die antiken Quellen zur Schlacht von Marathon (hauptsächlich Herodot VI, 107-117) sind spärlich und haben sehr verschiedene Auslegungen erfahren. Die strategische Konzeption, die Heym zugrunde legt – Angriff der etwa zehntausend Griechen von den Höhen am Rande der Ebene, Entscheidung durch die Flügeltruppen, zweite Phase der Schlacht an den Schiffen – geht auf Herodot zurück und ist in der Literatur häufig anzutreffen, wenn auch nicht mit der Deutung, daß die Perser in der ersten Begegnung gesiegt zu haben glaubten (Sonett XII).

³ Der Demokrat. Jg. 2. Nr. 50 (7. 12. 1910).

Zur Entstehung des Zyklus und der Überlieferung des Textes vgl. die Ausgabe: G. H. Marathon. Nach den Handschriften des Dichters herausgegeben und erläutert von K. L. Schneider. Maximilian-Gesellschaft 1956.

Weitere Elemente der antiken Überlieferung sind das Eingreifen der Götter in die Schlacht⁴ und der Marathonlauf⁵. Darüber hinaus aber enthält die Dichtung kaum historische Züge. Die Vielzahl von Völkern, die Heym im persischen Heer auftreten läßt, ist bei Marathon schwerlich beteiligt gewesen. Nur Perser, Skythen und Meder dürften, das läßt sich aus den Quellen erschließen, den Griechen gegenübergestanden haben. Gänzlich unmöglich gar ist die Teilnahme von Elefanten an dieser Schlacht, da sie nach Griechenland hätten verschifft werden müssen und es dafür geeignete Schiffe nicht gab.

Daß Heym in seiner Dichtung einer Beschreibung der Schlacht von Marathon folgt, ist nicht völlig auszuschließen⁶, aber sehr unwahrscheinlich. Es scheint vielmehr, als habe er die kulturhistorischen Details seiner „Orgie des Bunten“, die in den meisten Fällen richtig sind, aus anderen Schlachtbeschreibungen übernommen. In erster Linie wird man dabei an Arrian zu denken haben, den Heym zuverlässig gekannt hat (vgl. S. 205). In der Beschreibung der großen Alexanderschlachten, vor allem der von Gaugamela (Buch 3, Kap. 8-15), ist die verwirrende Vielzahl von Völkerschaften und Waffengattungen des persischen Söldnerheeres ausführlich geschildert. Wir finden wie in Heyms Marathon-Dichtung skythische Reiter, persische Bogenschützen, Baktrier mit Sichelwagen, Inder mit Elefanten, Libyer mit Kamelen, Babylonier, Parther, griechische Söldner. Geschildert sind der Angriff in der Phalanx und das vielstimmige Geschrei, der erbitterte Kampf Mann gegen Mann, die überstürzte Flucht. Natürlich sind das Elemente vieler antiker Schlachtbeschreibungen, und Heym konnte sie auch aus anderer Lektüre in Erinnerung haben. Auszüge aus Xenophons „Anabasis“ hat er mit Sicherheit im Griechischunterricht gelesen und hier vielleicht die sehr detaillierte Schilderung der Schlacht von Kunaxa (I, 8.9-29) kennengelernt⁷, wo sich die in der Sonne glänzenden Rüstungen, die Opfer und Zeichendeutungen vor der Schlacht ebenso finden wie der Gesang des Pään beim griechischen Angriff. Hinzugefügt sei noch, daß Heym – allerdings erst im Oktober 1910 – Flavius Josephus erwähnt (III, 188), dessen Hauptwerk „De bello Judaico“ Schlachtschilderungen in großer Zahl enthält.

Neben diesen historischen Quellen könnte auch Friedrich Theodor Vischers „Marathon“-Dichtung von Einfluß gewesen sein, erschienen erstmals 1882 in den „Lyrischen Gängen“. Daß bei Vischer die Schlacht in ähnlichen Phasen verläuft wie bei Heym und daß das Geschehen in der gleichen Weise idealisiert wird, wäre allein noch ohne Bedeutung. Es kommt aber hinzu, daß

⁴ Bei Herodot ist es Pan, nicht Ares (Sonett IX).

⁵ „Und Pheidippides bindet die Sandalen.“ (Sonett XX) Pheidippides ist der Name des Boten, der die Spartaner zu Hilfe holen soll (Herodot VI, 105), nicht der des tot zusammengebrochenen Siegesboten. Von dessen Lauf wird erst in jüngeren Quellen berichtet.

⁶ Die Vielzahl gerade der populären Schlachtschilderungen zu übersehen, ist kaum möglich.

⁷ Begemann, Heinrich: Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Neu-Ruppin. Stoff der Obertertia (vgl. Anm. S. 186).

auch Vischer alle Völkerschaften des persischen Großreiches am Kampf teilnehmen läßt und nicht selten die gleichen Bildelemente verwendet. Parallelen ergeben sich hierbei deutlicher für die Sonette als für das frühe Gedicht „Der Ruhm“. Eine formale Ähnlichkeit zeigt sich überdies in Heyms „Mont St. Jean“-Zyklus (vgl. S. 277), der unmittelbar nach den Marathon-Sonetten entstand. Bei Vischer beschwört ein Ritt über die eintönige Kampfstätte die Vision der Schlacht herauf, Heym beginnt mit einem pflügenden Bauern, der auf seinem Acker die Gebeine der toten Soldaten findet. Zuverlässige Beweise für den Einfluß Vischers gibt es allerdings nicht. Ein Teil des 289 Verse umfassenden Gedichtes sei hier zum Vergleich wiedergegeben.⁸

- 27-42: Zum Angriff blasen die Hörner.
 In die Hüfte gestemmt die langen, starken,
 Gefällten Speere schreiten sie vorwärts,
 Mann an Mann, eng, fest wie Kettengelenke,
 Die Höhen herunter, lautlos,
 Langsam zuerst, dann schneller und schneller,
 Zum Sturmschritt wird am Gefälle des Abhangs
 Der gemessene, stramme Marsch.
 Drüben aber von linksher
 Wälzt sich entgegen ein Wall von Völkern,
 Rollender Wellen ein Ozean
 Brauset heran mit Sturmesgebrüll,
 Mißtönigem wüstem Kriegsgeschrei
 In allen Zungen des Morgenlands,
 In gellenden Lauten der schwarzen Söhne
 Afrikanischer Glutsandfläche. —
- 52-58: Da genügt als Waffe nicht Schwert, nicht Lanze,
 Nicht spitziger Dolch, nicht Pfeil und Bogen,
 Da drohet die Keule mit eisernen Stacheln,
 Die mähende Sichel, der packende Haken,
 Stricke schwingen sie, lange Schlingen,
 Zu haschen, zu fangen an Fuß und Nacken,
 Beile erheben sie, Doppeläxte —
- 91-95: Mit Peitschen hauen die grimmigen Vögte
 Von rückwärts hinein in das Angstgetümmel,
 In die bunten, zersprengten, zu Klumpen gerollten,
 Keuchenden, schlotternden Sklavenrotten;
- 154-161: Nicht jammernder Aufschrei, aber ein Stöhnen
 Steigt in die Lüfte aus mancher breiten
 Herrlich gewölbten Jünglingsbrust.
 Schrecklicher Ares! Nimmer, solange
 Völker kriegten und kriegten werden,
 Lag noch und wird je liegen am Boden,
 Verblutend, verhauchend die männliche Seele,
 So viel Schönheit.

⁸ Vischer, Friedrich Theodor: Lyrische Gänge. S. 326-337. (F. Th. V. Dichterische Werke. Bd. 3. Leipzig 1917).

- 177-183: Wie Sturmwind jagen sie in das Feld,
 Linkshin die einen, rechtshin die andern,
 Hin, wo die Flügel, dort der Platäer,
 Hier der Athener siegende Kraft
 Vorwärts gedrungen, wie Schnitter mähend,
 Nicht rückschauend, ganz in die heiße
 Arbeit versenket.
- 204-209: Von würgendem, stachligem Todesknoten
 Sind sie umschnürt, die Siegesgewissen,
 Roß um Roß und Reiter um Reiter
 Röchelt am Boden, vom Speer durchstochen,
 Mit Splitter der Lanze, mit Dolch, mit Faust
 Ringt der Gestürzte noch wütend fort.
- 220-225: Als gellte mit markverzehrendem Laute
 Die Stimme des Pan, des dunkeln Gottes,
 Wenden die Stirnen und suchen, in krausem
 Gebaltem Gewimmel sich stoßend und pressend,
 Sich niederrennend den Weg ins Weite,
 Hinüber zum Meer, zu den winkenden Schiffen.
- 246-251: Jauchzen, unendliches Jauchzen schallt
 Aus griechischen Kehlen ins Meer hinaus —
 Kurz nur; in ernster, gehaltener Stille
 Sammelt sich das geschmolzene Heer
 Und betrachtet das fertige Werk
 Und danket den Göttern.
- 268-278: Da ward ein Mann gesehen,
 Sagten sie,
 Größer war er, als Menschen sind,
 Bauernkleidung trug er am Leibe,
 Eine Pflugschar führte er in der Faust,
 Schlag in die enggekeilten Feinde
 Weit ausholend mit Riesenstreichen,
 Furchen riß er, breite und tiefe
 Furchen dem dicht nachrieselnden Blut,
 Und als geackert war die Hufe,
 Als man ihn suchte, war er verschwunden.

4. Der Feldzug nach Sizilien

Athens sizilianische Expedition (415-413 v. Chr.) leitete nach dem Frieden von 421 die zweite Phase des Peloponnesischen Krieges ein. Als der Einfluß Athens in Sizilien zugunsten des mächtigen, mit Sparta sympathisierenden Syrakus immer geringer wurde, nahm Athen ein Hilfesuch der Stadt Egesta an, die von einer mit Syrakus verbündeten Stadt bedrängt wurde. Es war vor allem Alkibiades, der — aus persönlichem Ehrgeiz, aber auch aus politischen Gründen — zu dem Feldzug drängte und dem zum Frieden ratenden Nikias entgegentrat. Als die Flotte unter dem Befehl von Alkibiades,

Nikias und Lamachos auslaufen sollte, entdeckte man, daß die in Athen aufgestellten Hermen umgestürzt waren. Dieser Götterfrevler löste wegen des bevorstehenden Unternehmens große Besorgnis aus. Anklagen gegen Alkibiades wurden laut, aber die Stadt beschloß, erst später gegen ihn zu ermitteln. Schon bald nach der Ausfahrt der Flotte gelang es jedoch seinen Gegnern, ihn so in Verdacht zu bringen, daß man beschloß, ihn abzurufen und in Athen vor Gericht zu stellen. Ein Staatsschiff holte ihn aus Sizilien zurück, Alkibiades entkam aber unterwegs und floh nach Sparta. In Athen verurteilte man ihn in Abwesenheit zum Tode.

So verlor das sizilische Unternehmen, noch ehe es recht begonnen hatte, seinen fähigsten Feldherrn; denn Nikias führte den Kampf gegen Syrakus, nachdem Lamachos schon bei den ersten Kämpfen gefallen war, schleppend und ungeschickt und hatte trotz seiner militärischen Überlegenheit keinen Erfolg. Alkibiades forderte indessen die Spartaner auf, den Athenern in Sizilien entgegenzutreten und Syrakus zu Hilfe zu kommen. Der spartanische Feldherr Gylippos wurde mit einem Truppenkontingent nach Syrakus entsandt, gelangte auch in die schon weitgehend abgeschlossene, mutlos gewordene Stadt und übernahm ihre Verteidigung. Die militärische Lage der Athener wendete sich darauf zum Schlechten, und selbst die Unterstützung durch ein zweites Heer unter Demosthenes vermochte nichts zu bessern. Durch einen nächtlichen Überfall hätten die Athener die Stadt einmal fast in ihre Gewalt bekommen, wenn nicht „eine Handvoll Bötier“ durch besondere Tapferkeit das Blatt gewendet und ihnen eine schwere Niederlage bereitet hätte. Demosthenes drängte nun zum Rückzug, Nikias jedoch schob die Heimfahrt wegen einer Mondfinsternis hinaus, wohl in der Hoffnung, noch einen Erfolg erringen und in Athen vorweisen zu können. Dieser Aufschub führte zur völligen Vernichtung des athenischen Heeres. Erst ging die Flotte verloren, dann wurde das Heer aufgerieben. Die Gefangenen wurden in die Steinbrüche geschickt oder als Sklaven verkauft, nur wenige kehrten nach Athen zurück.

Alkibiades drängte von Sparta aus zu weiteren militärischen Schritten gegen das geschwächte Athen, ging aber 412 in persische Dienste über. Plutarch berichtet, er sei vertrieben worden, weil er mit der Königin von Sparta ein Verhältnis angeknüpft hätte. Von Persien aus bemühte sich Alkibiades um die Rückkehr nach Athen, wurde infolge eines Umsturzes dort auch wieder aufgenommen und errang für seine Heimatstadt bedeutende Siege. 407 wurde er aber wegen einer Niederlage verbannt und ging erneut nach Persien. Drei Jahre später unterlag Athen gänzlich der Macht Spartas, und eine große Epoche fand ihr Ende. Alkibiades wurde bald darauf am Hofe des Satrapen Pharnabazos von spartanischen Häschern ermordet.

Heym vermerkt am 22. September 1907 im Tagebuch: „In 4 Tagen ‚sizilische Expedition‘ geschrieben. Ich fand zufällig das Blatt, wo ich einmal in Neu-Ruppin den Anfang des Zwiegesprächs zwischen Alcibiades und Socrates fixiert hatte“ (III, 95). Dieses Gespräch wurde unverändert in die

zweite Szene des ersten Aktes übernommen (II, 211-216) und der erste und zunächst einzige Akt noch im gleichen Jahr in einem kleinen Würzburger Verlag in Druck gegeben.⁹ 1908 vollendete Heym das „Der Feldzug nach Sizilien“ betitelte Werk (II, 185-334) und ließ – bei kleinen Änderungen auch am ersten Akt – eine Maschinen-Abschrift anfertigen. Er legte sie im Sommer 1909 Maximilian Harden vor, der in dem Werk „viele Spuren schönen Talentes“ fand (III, 127), ohne daß die Hoffnungen, die Heym auf diese Stunde setzte, sich erfüllten. Auch verschiedene andere Personen bat er um ihr Urteil (III, 202, 226), nahm 1910 weitere Korrekturen und Ergänzungen vor und reichte die Arbeit 1911 dem S. Fischer Verlag ein, wo sie jedoch „als für unseren Verlag nicht geeignet“ abgewiesen wurde (III, 283).

A. Handschrift

[Auf einem Titelblatt:]

In memoriam C. D. Grabbe
S. S. Byron

Ευνέβη τε ἔργον, τούτο τῶν κατὰ τον πόλεμον τόνδε μέγιστον γενέσθαι, δοκεῖν δ' ἔμαγε, και ὦν ακοῆ ἑλλμνικῶν ἴσμεν.

Thukydides VII, Kap. 87.¹⁰

[Ergänzung vom 10. 11. 1910 auf Rückseite 107 der Maschinen-Abschrift, einzufügen auf II, 281 zwischen der sechsten und siebenten Szene des zweiten Aktes.]

Alkibiades mit zwei Begleitern auf der Flucht. Ein leeres Gestade. Alkibiades mit dem großen Reisehut im Nacken. Der Mantel fällt um ihn herum mit langen Falten. Er wirft ihn mit einer großen Bewegung um die Schultern.

Alkibiades: O undankbares Meer und dunkler Port,
Dran Nacht sich wälzt und schwarze Dunkelheit
Aus ihrem Rachen bläst. Das ist mein Abend nun
Und meine Nacht. Zu schleichen um die Felsen
Pfadloser Inseln. Allen gleich verhaßt,
Von allen gleich gejagt. Und selbst vor'm Mond
Noch in die Höhle kriechend. Mitternacht
Du kennst nur unsre Fahrt, den Dohlen gleich,
Die durch die Wolken fahren in der Nacht
Durch Einsamkeit der Wogen. Doch er kam
In seine Heimat. Ich, wo bleibe ich.
Die Mitternacht ist meine Heimat nur.
In schwarzer Wolken Hause wohnen wir
Und Mond beleuchtet unsre trübe Fahrt,

⁹ G. H. Der Athener Ausfahrt. Trauerspiel in einem Aufzug. Würzburg 1907.

¹⁰ „Man kann wohl sagen, daß dies Ereignis von allen in diesem Kriege das bedeutendste war, meines Erachtens sogar von allen, die wir aus der Überlieferung der Hellenen kennen.“ Thukydides. Geschichte des Peloponnesischen Krieges. Buch VII, Kap. 87. Abschließendes Urteil über das völlige Scheitern des sizilischen Unternehmens.

Der wie ein Seiler unsre Schiffe zieht
An dünnen Stricken seiner Schulter nach.
O Heimat, der ich jetzt vorüberfahre,
O Zukunft, dunkel wie ein großes Grab.
Freund: Der Kahn ist segelfertig
Alkibiades: Ach.

Er schlägt den Mantel um. Dann stürzt er fort.

*

[Am Schluß der Maschinen-Abschrift steht der handschriftliche, später stark durchstrichene Zusatz:]

Der Weg zum Ruhm geht durch Finsternisse und Kränkungen. Wappne dich mit Geduld. Eines Tages wirst du in der Sonne stehen. Eines Tages wirst du so hoch stehen, daß kaum [mehrere unl. Wörter] Gottheit dich hört.

B. Quellen

1. *Thukydides*: Geschichte des Peloponnesischen Krieges. Übersetzt und mit einem Essay, Anmerkungen und Register hrsg. von G. P. Landmann. Hamburg 1962 und öfter. (Rowohlts Klassiker 100-102).

Im Manuskript zitiert. (Ausgabe unbestimmt.) Schullektüre im Gymnasium zu Neu-Ruppin: Schuljahr 1905/06 Thukydides Buch VII, Schuljahr 1906/07 Thukydides Buch VI.¹¹

Thukydides behandelt in den Büchern VI und VII fast ausschließlich das sizilische Unternehmen. Heym hat also die für diesen Stoff bei weitem wichtigste Quelle zu einem Teil wenigstens im Urtext gelesen und auch bei seiner Arbeit herangezogen, wie mehrere griechische Zitate im Manuskript erkennen lassen. Wir zitieren nur die Textstellen, die über die Vermittlung historischer Fakten hinaus auch die Gestaltung der Szenen beeinflußt haben könnten.

VI, 9-14 [Rede des Nikias gegen das Unternehmen.] So wie eure Art ist, wäre meine Rede schwach, wenn ich euch riete, das Bestehende zu bewahren und das Vorhandene nicht für Ungewisses und Künftiges aufs Spiel zu setzen. Aber daß ihr zur Unzeit losstürmt und gar nicht leicht zu gewinnen ist, wonach ihr trachtet, das will ich zeigen. [Gründe: Man schaffe sich neue Feinde, zersplittere seine Kräfte und fordere die alten Feinde heraus, könne Sizilien ohnehin auf die Dauer nicht beherrschen. Außerdem habe man sich gerade erst vom letzten Krieg etwas erholt.] Und wenn einer, gern ins Feldherrnamt gewählt, euch zur Ausfahrt rät, nur auf sich selber bedacht, zumal wenn er noch zu jung ist dafür, um sich bestaunen zu lassen für die Rosse, die er hält, und wegen des großen Aufwandes auch einen Gewinn zu ziehen aus seinem Amt — auch diesem seid nicht willfährig, daß mit der Gefahr der Stadt der einzelne glänze, sondern denkt, daß solche Männer sich am Staatsgut vergreifen, das eigene vertun, und daß die Sache zu folgenschwer ist, als daß ein jüngerer sie beschließen oder hitzig betreiben sollte. Solche aber seh' ich jetzt dasitzen und denselben

¹¹ Begemann, Heinrich: Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Neu-Ruppin.

fes angesehen, wenn er zu allem andern auch die beiden Gegenfeldherrn nach Sparta gebracht hätte.

2. *Platon: Sämtliche Dialoge*. In Verbindung mit K. Hildebrandt, C. Ritter und G. Schneider hrsg. von O. Apelt. Leipzig 1921.

Durch Textvergleich erschlossen. (Ausgabe unbestimmt.) Schullektüre im Gymnasium zu Neu-Ruppin: Schuljahr 1905/06 Platos Euthyphron und Phaidon, Schuljahr 1906/07 Platos Apologie und Kriton.¹³

Heym entwickelte sein Drama aus dem Dialog Sokrates-Alkibiades (III, 95). Seine erste Quelle kann deshalb nicht Thukydides gewesen sein, wo Sokrates gar nicht auftritt, sondern es waren wahrscheinlich Platos Dialoge, d. h. besonders sein „Erster Alkibiades“ (Bd. 3, S. 131-228), der allerdings laut Schulprogramm im Griechisch-Unterricht nicht gelesen wurde. Sokrates wendet sich darin an Alkibiades und beschuldigt ihn, er wolle die ganze Welt mit seinem Namen und mit seiner Macht erfüllen. Er warnt ihn vor solchem Geltungsstreben, solange er geistig nicht dafür gerüstet sei. Es führe kein anderer Weg zum Erfolg, sagt er, „als Selbstzucht und kunstgerechte Ausbildung. Willst du davon nichts wissen, so entsage nur der Hoffnung auf Ruhm bei Griechen und Barbaren, nach dem du, wie mir scheinen will, mehr dürstest als irgendeiner sonst nach etwas“ (Bd. 3, S. 188). Alkibiades erkennt Sokrates als seinen Lehrer an und läßt sich davon überzeugen, daß immer nur gutes und gerechtes Handeln von Nutzen sei – ein Gedanke, der bei Plato ja oft zu finden ist. Sokrates bezweifelt allerdings, ob Alkibiades seinem Vorsatz treu bleiben werde.

Auch Platos „Gastmahl“ könnte Heym für das Gespräch als Anregung gedient haben. Alkibiades vergleicht darin Sokrates wiederholt mit einem Silen oder Satyr, der sich nach außen häßlich und abweisend gebe, in seinem Innern aber – wie der Silen – ein Götterbild verberge (Bd. 3, S. 96). Heyms Alkibiades sagt zu Sokrates: „Dann guter Silen, schließ dein Schränklein auf“ (II, 212). Auch im „Gastmahl“ wird an mehreren Stellen erörtert, worin das Gute, Nützliche und Gerechte bestehe, so daß Heym die ethischen Normen seines Sokrates hier ebenso wie in den Dialogen finden konnte.

3. *Hölderlin, Friedrich: Sokrates und Alcibiades*. Gedicht. (F. H. Gesammelte Dichtungen. Hrsg. von B. Litzmann. Bd. 1. Stuttgart 1897. S. 163).

Erschlossen. (Ausgabe unbestimmt.) Hölderlins Gedichte sind im Tagebuch an vielen Stellen zitiert.

„Warum huldigest du, heiliger Sokrates,
Diesem Jünglinge stets? kennest du Größeres nicht?
Warum siehet mit Liebe,
Wie auf Götter, dein Aug' auf ihn?“

¹³ Begemann, Heinrich: Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Neu-Ruppin.

Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste,
Hohe Tugend versteht, wer in die Welt geblickt,
Und es neigen die Weisen
Oft am Ende zu Schönem sich.

4. Alkibiades-Literatur

Quelle nicht zuverlässig ermittelt. Überprüft wurden:

- Lessing, Gotthold Ephraim: Alcibiades. Alcibiades in Persien. Dramatische Skizzen. (G. E. L. Sämtliche Schriften. Hrsg. von K. Lachmann. Bd. 3. Stuttgart 1887. S. 399-406).
- Heyse, Paul: Alcibiades. Tragödie. (P. H. Dramatische Dichtungen. Bdchn. 12. Berlin 1883).
- Bauernfeld, Eduard: Alcibiades. Drama. Dresden 1889.
- Schneegans, August: Kallia Kypris. Aus Alt-Syrakus. Roman. Berlin 1893.
- Moske, Johannes: Alcibiades. Trauerspiel. Berlin 1895.
- Lingg, Hermann: Die Athener. Drama. (H. L. Dramatische Dichtungen. Gesamtausgabe. N. F. Stuttgart 1899. S. 1-16).
- Sarasin, Paul (d. i. Wiegand, F.): Alkibiades. Trauerspiel. Wiesbaden 1904. [Nicht aufzufinden.]

Einflüsse der Alkibiades-Literatur auf Heyms Werk nachzuweisen, ist nicht möglich. Wo Heym seiner Hauptquelle Thukydides folgt (I. und II. Akt), gibt es natürlich Ähnlichkeiten mit den Werken anderer Autoren, so mit den Dramen Bauernfelds und Moskes und auch mit dem Roman von Schneegans. Wo er sich nicht an Thukydides orientiert (III. und IV. Akt), enthält sein Drama so wenige historische Fakten, daß daraus auf eine bestimmte Vorlage nicht zu schließen ist. Das von Hinterlist und Heimtücke herbeigeführte Ende des Alkibiades ist, wenn auch anders motiviert als bei Heym, immer verhältnismäßig ausführlich dargestellt. Lessings Entwürfe und Heyses Drama behandeln überhaupt nur die letzten Lebensmonate am persischen Hof.

Vielleicht wurde Heym durch Linggs Einakter „Die Athener“ angeregt. Lingg entwirft die gleiche Szenerie, die Heym zum Ausgangspunkt seiner Handlung macht: Ankunft der sizilianischen Gesandten und Beratung der Volksversammlung vor der Akropolis. Der Streit zwischen Nikias und Alkibiades endet hier allerdings mit einer Versöhnung. Eine Beziehung ließe sich allenfalls noch zu Heyms erstem Titel „Der Athener Ausfahrt“ herstellen.

5. Herostrat

Der Grieche Herostrat setzte 356 v. Chr. den berühmten Tempel der Artemis zu Ephesos in Brand. Vor seiner Hinrichtung soll er als Motiv gestanden haben, daß er seinen Namen habe unsterblich machen wollen. Der Überlieferung nach hat es deshalb einen Beschluß der Ephesier gegeben, seinen

Namen niemals zu nennen – und er ist auch in der Mehrzahl der Quellen nicht genannt.

Das Manuskript „Der Wahnsinn des Herostrat“ trägt das Datum: 18. 3. 1910. Außer dem Monolog (II, 723-731) enthält es kein Material und muß in dieser Form als abgeschlossen gelten. Heyms Quelle wurde nicht ermittelt. Es dürfte kein exaktes Geschichtswerk gewesen sein, da Heym statt Artemis „Diana von Ephesus“ schreibt, also fälschlich den Namen der römischen Göttin wählt, die (später) der Artemis gleichgesetzt wurde.

6. Jugurtha

Numidien, Teil der römischen Provinz Afrika, wurde seit 148 v. Chr. von Micipsa regiert. Seine Söhne Adherbal und Hiempsal hätten sich nach seinem Tode die Herrschaft über das Land teilen können, wenn nicht Jugurtha, der illegitime Sohn eines Bruders Micipsas, ihnen schon in früher Jugend den Rang in der Gunst des Volkes abgelaufen hätte dank seiner Schönheit, Kühnheit und vielseitigen Begabung. Micipsa versuchte den ehrgeizigen Neffen dadurch zu beseitigen, daß er ihn mit einem Hilfskorps für Rom nach Spanien schickte, erreichte aber das Gegenteil: Jugurtha kehrte erfolgreich, wohlhabend und mit den besten Beziehungen zur römischen Nobilität nach Numidien zurück (133). Um seinen Söhnen wenigstens ein Teil des Erbes zu sichern, adoptierte Micipsa seinen Neffen und vermachte bei seinem Tode (118) das Reich allen dreien. Jugurtha ließ sogleich Hiempsal umbringen, weil der gegen diese Regelung aufbegehrte, und ging dann gegen Adherbal vor. Als dieser mit knapper Not nach Rom entkam, schickte er eine goldschwere Gesandtschaft hinterher und bestimmte den Senat, Numidien zwischen ihm und Adherbal zu teilen. Bald darauf unterwarf er sich aber das ganze Reich und ließ auch Adherbal umbringen.

In Rom war man nicht gewillt, seine Herrschaft ohne weiteres anzuerkennen und erklärte Numidien zur consularischen Provinz. Jugurtha konnte jedoch den entsandten Consul bestechen und zum Rückzug bewegen. Wegen dieses Ausmaßes von Korruption zu energischen Schritten genötigt, zitierte man Jugurtha vor den Senat. Vielleicht hätte er sich auch diesmal durch Bestechungen retten können, wenn er nicht den Bogen überspannt und Massiva, einen weiteren Anwärter auf Numidiens Krone, in Rom umgebracht hätte. So kam es zum Krieg. In der ersten Schlacht (109) unterlagen die Römer völlig. Fast die gesamte Provinz Afrika fiel von ihnen ab und lief zu Jugurtha über. Auf die Dauer konnte dieser sich aber gegen Rom nicht behaupten, zumal ihn nach und nach alle Bundesgenossen im Stich ließen. Bocchus von Mauretanien, sein Schwiegervater, lieferte ihn schließlich den Römern aus, die ihn 104 hinrichteten, nachdem sie ihn im Triumph durch Rom geführt hatten.

In Heyms Tagebuch steht am 27. Dezember 1907 das Stichwort „Jugurtha“ (III, 101), wahrscheinlich auf irgendeine Lektüre zurückzuführen; denn den Beginn seiner Arbeit notiert er erst am 19. Januar 1908: „ ‚Arnold‘ endgültig wohl verlassen, in den ich wie in einem Wald verirrt war. Auf's geratewohl auf Jugurtha zugestürzt, ganz ohne innere Nötigung“ (III, 101). Dem Manuskript des Dramenfragmentes (II, 551-594) voran steht ein verhältnismäßig ausführlicher Plan. Heym folgte ihm konsequent bis zum Abbruch der Arbeit mit der zweiten Szene des zweiten Aktes. Nur die erste Szene des zweiten Aktes fehlt.

A. Handschrift

[I. Akt] Thronsaal.

I. Micipsa — Adherbal, Hiempsal. Bote.

II. Pauken. Ankunft Jugurthas. Seine Belohnung, Gleichstellung. (Spott Hiempsals.)

III. Er allein auf dem Thron. (Dir bleibt ein Weg nur, der des Ruhmes, sonst nichts. Verzichten muß du.) Zu ihm Demosthenes, ein Grieche, der sein Vaterland befreien will. Sein Vater fiel bei Korinth. (Erzieher der zwei Söhne, die er dem Jugurtha ausliefert.)

(Scheiterhaufen der Freiheit. Wo früher Waffen klangen, schlafen Philosophen.)

IV. Totenlager Micipsas (Jugurtha complottiert zum Schluß mit *Haupthäuptlingen)

II. Akt

1. Szene. Kap. 11. *Schwert *fallen.

Demosthenes: Wag's heut, er schläft allein.

2. [Szene] Nacht. Ermordung Hiempsals (Er wird von Jugurtha und Demosthenes geschleppt.)

1. Hiempsal — Demosthenes — alter Diener

2. Hiempsal allein.

3. Demosthenes, Jugurtha — Mörder

3. Szene. circenses — Numidische Renner (Argolische), Ring-Kleid.

Senat. Adherbal, Massiva, Demosthenes, Memmius.

4. Szene. Adherbals Tod.

III. Akt

1. Szene. Demosthenes — Bäbius

Bist du Rom? Rom ist ein Wort.

2. Szene. Jugurtha vor dem Senat. (Schluß: Ihr sollt die Nacht bei ihr schlafen und *Massiva ruft Euch. Taille wie eine Wespe, Brust einer Löwin, Gesäß eines Elefanten und im Bett lebendig wie eine Schlange.)

3. Szene. Schlacht. Niederlage Roms. Joch.

Demosthenes: O zweiter Pyrrhus. Diese Krone nimm, ich hab sie aufgespart für dich.

Boten von Korinth, Boten von Karthago, Boten von Bokhus. Jugurtha läßt alle töten, gegen Demosthenes, der einzusehen fürchtet, daß er sich in Jugurtha getäuscht, der grausam und nicht groß.

IV. Akt

1. Szene. Landung des Metellus (Mein Ahn — Roms Schwert). Als Jugurtha hört, daß Metellus gegen ihn zieht, bekommt er Angst. Gesandte des Jugurtha,

die ihn bestechen wollen. Demosthenes — Metellus. (Versucht ihn, wie Bābius. Hört von ihm, was er *gern von einem Griechen hörte.)

2. Szene. Demosthenes — Jugurtha.

Dein Schiff geht unter. Ich verlasse dich. Ich will Cimbrer und *Kelten zu meiner Waffe umschmieden.

Schlacht am Muthul.

Es verlassen ihn die Corinther, die Karthager, die Mauren. Demosthenes wird sterbend vor ihn gebracht. Er sagt ihm: Ich wollte den Metellus töten. Nun sterbe ich selbst. Auch du. Du konntest nur groß sein, weil deine Zeit klein war. Du warst auch nicht groß um der Größe willen. Deine Häßlichkeit nur trieb dich so hoch. Armseliger.

V.

1. Jugurtha — Bochus. Dieser befiehlt: siegen wir, gut. Verlieren wir, so liefert den Jugurtha an Rom aus.

2. Schlacht.

3. Triumph.

4. Kerker. Der letzte war ich, der für Freiheit stirbt. — Roms Nüchternheit.

B. Quellen

Quellen nicht zuverlässig ermittelt. Heym lernte den Stoff wahrscheinlich schon in der Schulzeit kennen. Sallusts „Bellum Iugurthinum“ dürfte — wenn auch wohl nur in Auszügen — zur lateinischen Lektüre der Sekunda-Stufe gehört haben.¹⁴ Heyms Plan läßt allerdings nicht darauf schließen, daß Sallust als Vorlage herangezogen wurde. Zwar folgt die Handlung in groben Zügen (d. h. mit erheblichen Kürzungen) Sallusts Werk, aber damit ist nichts bewiesen, da es die primäre Quelle für den Krieg gegen Jugurtha ist. Weitergehende Verbindungen lassen sich nicht ziehen. Weder ist die Demosthenes-Handlung in der historischen Darstellung enthalten, noch läßt sich einer der zitatähnlichen Sätze aus Heyms Plan dort nachweisen. Auch die Notiz „1. Szene. Kap. 11. *Schwert *fallen“ scheint sich nicht auf Sallust zu beziehen. Sallusts 11. Kapitel paßt zwar chronologisch an die entsprechende Stelle des Planes und berichtet auch eine dramatisch interessante Episode, nämlich den ersten Streit Jugurthas mit Hiempsal nach dem Tode des Vaters, aber die von Heym notierte Wendung ist mit Sallusts Text nicht zu verbinden.

Die ermittelten dramatischen Bearbeitungen des Stoffes zeigen ebenfalls keine schlüssigen Parallelen zu Heyms Entwurf. Geprüft wurden:

Trautmann, Franz: Jugurtha. Trauerspiel. München o. J. (um 1860).

Ruland, Eugen: Jugurtha. Dramatisches Gemälde. Stuttgart 1861.

Goldschmidt, Wilhelm: Jugurtha. Drama. 1868. [Nicht aufzufinden].

Lotze, Konrad: König Jugurtha. Trauerspiel. Göttingen 1878.

Reidemeister, Hans: Jugurtha. Tragödie. Braunschweig 1886.

Zündt, Ernst A.: Jugurtha. Trauerspiel. (E. A. Z. Ebbe und Fluth. Milwaukee 1894. S. 347-477).

Adelsberger, August: Jugurtha. Trauerspiel. Straßburg/Leipzig 1908.

¹⁴ Begemann, Heinrich: Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Neu Ruppin (vgl. Anm. S. 186).

Während bei Trautmann eine Liebes- und Intrigenhandlung mit wenig Historie geboten wird, zeigen Ruland, Lotze, Reidemeister und Zündt sowohl im Aufbau der Dramen als auch in der Stoffgestaltung Ähnlichkeiten zu Heyms Fragment. Bei ihnen umfaßt die Handlung wie bei Heym den Zeitraum vom Tode Micipsas bis zum Untergang Jugurthas in den markanten Stationen, auch bei ihnen ist Jugurtha der Rebell gegen die verderbte Großmacht Rom, ist kein ausgemachter Schurke, sondern ein Mann von großen Plänen und starkem Tatendrang, der sich in Schuld verstrickt und durch Verrat fällt. Die Möglichkeit zu einer solchen Auffassung des Stoffes ist aber schon bei Sallust angelegt, so daß diese Parallelen nicht ausreichen, auf eines der Dramen als Vorlage zu schließen. Adelsbergers Drama kommt schon wegen des Erscheinungsjahres (1908, das Jahr, in dem Heym im Januar seine Arbeit aufnahm) kaum noch als Quelle infrage. Hier sind die historischen Vorgänge weniger korrekt behandelt, um Jugurtha als leidenschaftlichen, ruhm- und freiheitsbegierigen „Übermenschen“ (der Einfluß Nietzsches ist unverkennbar) erscheinen lassen zu können. Heyms Demosthenes-Handlung – gänzlich ohne historische Grundlage – ist in keinem der Dramen zu finden, könnte aber durchaus aus einer literarischen Bearbeitung des Stoffes übernommen sein. Trotz umfangreicher bibliographischer Ermittlungen ließen sich jedoch keine weiteren Titel nachweisen.

7. Spartacus

Spartacus, ein Gladiator thrakischer Herkunft, brach 73 v. Chr. mit siebzig Leidensgefährten aus einer Fechterschule in Capua aus und flüchtete sich auf den Vesuv. Durch zulaufende Sklaven wuchs seine Macht schnell, so daß er als geschickter Feldherr die gegen ihn geführten römischen Truppen wiederholt schlagen konnte. Nach einem Jahr verfügte er bereits über ein Heer von 40 000 Mann und beherrschte ganz Unteritalien. Ein Teil dieser Streitmacht spaltete sich unter dem Kelten Crixus ab und wurde in Apulien vernichtet, die Mehrzahl aber führte Spartacus nach Norden, um den überwiegend aus Gallien und Thrakien stammenden Sklaven die Rückkehr in die Heimat zu ermöglichen. Als ihnen jedoch nach mehreren siegreichen Schlachten kein römisches Heer mehr entgegenzutreten wagte, betrachteten sie Italien als ihre Beute, zwangen Spartacus in Mutina zur Umkehr und dehnten ihre Raubzüge über das ganze Land aus.

In dieser für Rom verzweifelten Lage erhielt Crassus den Oberbefehl über das Heer. In einem sechsmonatigen Feldzug gelang es ihm, die Sklaven auf der bruttischen Halbinsel durch einen quer über das Land gezogenen Wall abzuschneiden. Ihr Versuch, nach Sizilien zu entkommen, scheiterte an dem Betrug der für die Überfahrt angeworbenen Piraten. Es gelang ihnen zwar noch, sich aus der Umklammerung zu befreien, dann aber wurden sie

von den Römern vernichtet (71). Spartacus selbst und der größte Teil seiner Mannschaften fielen, die übrigen wurden entlang der Via Appia gekreuzigt.

Über das Dramenfragment (II, 629-654) findet sich nur eine Notiz im Tagebuch, derzufolge Heym die Arbeit im September 1908 aufgegeben hat (III, 117). Das Manuskript läßt eine gründliche Beschäftigung mit dem Stoff erkennen. Außer historischen Notizen enthält es mehrere unveröffentlichte Szenenbruchstücke und auch ein grobes Schema zum Aufbau des Dramas.

A. Handschrift

73 auf dem Vesuv. Schlägt Abteilung des Prätors P. Varinius, danach ihn selbst. Nun nach Gallien und Thrakien.

Crixus trennt sich — von Gellius geschlagen.

72 schlägt er Cn. Lentulus und L. Gellius.

Bei Mutina den Proconsul Cassius.

Nun Weg frei!

Da zwingen ihn die Leute aus Beutelust umzukehren.

71 Prätor. M. Licinius Crassus.

Südecke. Bricht durch. Wird aber wieder zur Schlacht gezwungen und fällt.

Tot servi, tot hostes

I. Akt. Capua.

II. Akt. Vesuv. Crixos. Glaucos.

III. Akt. Apenninen. Mutina. Boten von Sertorius, Mithridates, Corsaren, Corinth. Will dennoch nach Norden. Da zwingen ihn seine Soldaten umzukehren. 300 Römer ans Kreuz als Opfer für Crixos und Glaucos.

II. Szene. Die Truppen des Mummius kommen in sein Lager geflohen. Er läßt den zehnten Mann hinrichten.

III. Szene. Spartakus merkt die Änderung. Sie wollen nach dem Süden.

IV. Szene. Verhandlung mit den kilikischen Piraten zu Rhegium wegen Übersetzens nach Sicilia. Getäuscht. Damm von Bruttium.

V. Szene. Letzte Hoffnung auf Vergleich, da er durchbricht. Aber Crassus schlägt ab.

VI. Szene. Bei *Gila. Germanen und Kelten geschlagen. 12 000 Mann mit Brustwunden.

IV. Akt

I. Szene. Rom. Panischer Schrecken in der Stadt. Tage Hannibals neu. Da: Pompeius und Metellus in Spanien, Lucullus in Asia (Mithradates).

[II. Szene.] Da wird M. Licinius Crassus zum Feldherrn gewählt.

V. Akt

I. Spartakus wieder in Bruttium. Petelia bei Kroton. Des Crassus Vorhut geschlagen.

II. Lagerszene. Die übermütigen Sklaven zwingen Spartakus zur letzten Schlacht. Er bittet sie zu warten, da aus Sizilien noch Leute kommen sollen.

III. Szene. Nach der Schlacht. Seine Leiche nicht gefunden.

*

Marcus Manius rückt mit dem mithradischen Offizier Eumachos in Phrygien ein.

Lucius Magius, Lucinus Fannius von Sertorius als Hilfe für Mithradates. Mithradates beginnt den pontischen Krieg 74. Er nimmt Bithynien (Nicomedes II.¹⁵ gestorben) und besiegt M. Aurelius Cotta zu Chalcedon. Kyzikos. Wendepunkt durch Lucullus. Dann Kämpfe 72 zu Amisos, Themiskyra, Eupatoria. Schlacht bei Kabeira am Lykos. Frühjahr 70.

*

Krixos in Apulien am Garganus.

[Zur Fortsetzung der Szene in II, 654:]

Während sie noch schauen: Spartacus und der Hellene hinter ihnen. Jullus von Crixus niedergeworfen. Crixus sticht nicht zu. Er wird verhaftet. Jullus von Soldaten erschlagen. Jullus wird hereingetragen. Sein Vater über seiner Leiche.

*

2. Szene. Markt in Capua. Der alte Vater wahnsinnig. Er will vom Prätor seinen Sohn. Gepeitscht.

II, 1 Trauben:

Dritter Fechter: Ich hätte wohl einen süßen Wein gegeben, hätten sie mich angezapft; gelesen, gekeltert und gegoren, auf ein Mal.

*

Der Römerfechter zwingt ihn zur Umkehr.

*

Spartakus: Weltgewissen, warum erfüllst du mich aufs neue immer mit großen und berechtigten Hoffnungen, um mich immer aufs neue schmähdlich zu täuschen. Wie soll der Mensch gut sein, wenn du schlecht bist. Dennoch!

*

Zu seinem Schmerz um Crixos: Arrian VII, 14.¹⁶
Hermann, Genesis Bd. III.¹⁷

¹⁵ Tatsächlich Nikomedes III.

¹⁶ Arrianus von Nikomedien: Anabasis. In Buch VII, Kap. 14 beschreibt Arrian den Schmerz Alexanders über den Tod seines jungen Freundes Hephastion. Er führt dabei eine Reihe von Äußerungen exzessiven Schmerzes an, die Alexander nachgesagt werden: Er habe einen Tag und eine Nacht auf der Leiche gelegen, sich das Haar abgeschnitten, den Arzt Hephastions hängen lassen, drei Tage nichts gegessen usw.

¹⁷ Herman, G.: Genesis. Das Gesetz der Zeugung. 5 Bde. Leipzig 1899-1903. Das pseudo-wissenschaftliche sexualkundliche Werk entwirft eine Philosophie, deren programmatischer Kern die Zeugung und Züchtung vollkommener Menschen ist. Bd. 3: Bakchanalien und Eleusinien. Erforschungen und Erfahrungen über Sexual-Kultus (1899). Hier wird auch eine Reihe antiker Kulte und Sexual-Riten besprochen. Vermutlich wollte Heym in einer Szene des Dramas von diesem Material Gebrauch machen.

II, 1 (als sie vom Vesuv stiegen).

Dritter Fechter: Ich sage dir, da erst wurde mir wieder wohl. Mädchen wie ein Rosenbeet, und ich mitten unter ihnen.

Crixus: Du warst also der stinkende Mistkäfer, der behaglich über sie kroch.

Dritter Fechter: Nein, aber der zarte Tautropfen, den Eos milde Hand den Verschmachtenden spendete.

*

Ich kannte zwei Griechen, die sich um eine Stelle im Homer blutig schlugen.

Dialog. Dritter Fechter zu Spartakus.

[Dritter Fechter:] Ich will dir gern helfen, glaube ich auch nicht an diese Sache. Immerhin, es ist etwas Neues und regt den im grämlichen Alltag erschlafenden Geist an.

Spartakus: Mehr ist dir Freiheit nicht als ein Kitzel für deine Langeweile?

Dritter Fechter: Kaum. (Da ich an die Freiheit nicht glauben kann.) Aus Langerweile bin ich melancholisch geworden. Aus Melancholie verzweifelt. Aus Verzweiflung lasterhaft. Nun spähe ich aus wie der eifrige *Simeon früh mittags und abends, was Neues es im Land noch geben könnte für mich; denn selbst das Laster ist mir überdrüssig geworden, bringt mich wieder zur Langeweile zurück, daß ich den gleichen Kreis wiederum durchlief. Du gefällst mir, Spartakus, denn du scheinst in der Tat etwas Neues zu sein, das mich noch reizen kann. Wie gesagt, willst du mich so nehmen, wie ich bin, du sollst an mir einen immer bereiten Gefährten finden.

Spartakus: Sei's denn. Obschon ich es (mir) nicht denken kann, daß eine große Sache ohne Begeisterung aller gedeihen kann.

Dritter Fechter: Begeisterung? Wer hat sie? Wenige. Hier wirkt Habsucht, hier Rache, hier Faulheit und solcher guter Triebe ein gerütteltes Maß. Aber auch mit diesen Tugenden kannst du siegen, denn der Haufen deiner Feinde ist damit noch reicher gesegnet.

Spartakus: Also glaubst du doch an den endlichen Sieg?

Dritter Fechter: Vielleicht. Warum sollte ich dir deine Träume nehmen, aus denen du deine Kraft schöpfst, wie der Vampir des Schlafers Blut.

Spartakus: Ach Quintus, wir werden siegen.

Dritter Fechter: Ja, Spartakus, wenn du sicher daran glaubst.

Spartakus: Felsenfest. (Ab.)

Dritter Fechter: Guter Spartakus, du gleichst einem Mondsüchtigen, der in die blasse Sichel verliebt ist und die Erde darüber vergaß. Nun klettert er über die Dächer hin höher bis auf den First. Da sitzt er rittlings und breitet die Arme aus, als wollte er den Mond herablocken, der ihm ewig fern ist. Nur ein Laut, ein Tropfen aus einer Wolke auf seine Stirn, er erwacht, erkennt, greift ins Leere und zerschellt. Nun, ich will dich nicht wecken, Spartakus.

*

Spartakus läßt vor dem letzten Kampf einen Wahrsager kommen. Dann will er ihn nicht hören: denn es könnte mich schwächen, sähe ich, daß alles vergeblich ist.

*

Spartakus. Lucullus.

So also ist das Leben gleich einer schönen Musik, die langsam wächst, gleich einem Bache schwellend, bis sie an einer Klippe laut erbraust in unerhörtem

prächtigem Ton. Dann flieht sie und ist verstummt. Und alle sind traurig, daß sie so früh und mit dem Schönsten starb. Nur das ist das Große, Feldherr.

Korrekturen und Ergänzungen:

- II, 632 — Sulla selbst gebärdete sich wie ein Rasender. [Gemeint ist wohl *Pompeius*. Elf Zeilen weiter oben ist „Sulla“ in „Pompeius“ geändert, hier die Korrektur von Heym anscheinend vergessen worden. Sulla starb schon einige Jahre vor dem Spartacus-Aufstand.]
- II, 637 — Wollen wir diesen Abend eine Gondelfahrt auf dem *Anio* machen? [Nebenfluß des Tiber, heute Teverone. Heym verwechselt ihn wohl mit dem bei Capua fließenden *Volturnus*.]
- II, 651 — Du verdaust die Ragouts aus *Lerchenzungen*, die Hummern, die Muränen [. . .].

B. Quellen

1. *Bulwer*, Edward: Die letzten Tage von Pompeji. Roman. Neu übertragen aus dem Englischen von R. M. Baring. München/Zürich 1954 und öfter.

Durch Textvergleich erschlossen. (Ausgabe unbestimmt.)

9. Kapitel [Ein Streit unter Gladiatoren, die in einer Schänke sitzen.]

„Hört euch bloß mal diesen bescheidenen jungen Mann an!“ rief der Wirt. „Sporus, Niger, Tetraides, er sagt, er will vor euch die Börse gewinnen. Ei, bei den Göttern, jeder einzelne eurer Muskeln ist stark genug, ihn zu Mus zu drücken, oder ich will nichts von der Arena verstehen!“

„Ha!“ rief der Gladiator, in steigender Wut errötend. „Unser Fechtmeister könnte anderes erzählen!“

„Was könnte er denn gegen mich sagen, du eitler Lydon?“ rief Tetraides mit gerunzelter Stirn.

„Oder gegen mich, der ich schon in fünfzehn Kämpfen gesiegt habe?“ sagte der riesenhafte Niger, zu dem Gladiator herantretend.

„Oder gegen mich?“ knurrte Sporus mit funkelnden Augen.

„Ruhig!“ rief Lydon, kreuzte die Arme und musterte seine Rivalen mit trotzi-gen, furchtlosen Blicken. „Die Zeit der Probe wird bald da sein, spart eure Wut bis dahin auf.“

11. Kapitel [Einige junge Adlige begutachten die Fechter, um Wetten abzuschließen.]

„Was für nette Bestien!“ sagte Klodius. „Echte Gladiatorenrasse!“

„Schade, daß sie nicht Krieger sind!“ entgegnete Glaukus.

Der überfeine, verzärtelte Lepidus, den bei einem Gastmahl ein Sonnenstrahl blendete, dem ein Luftzug im Bade den Tod brachte — dieser gleiche Lepidus war hier voll Eifer, voll Lebendigkeit und ganz bei der Sache. Es war sonderbar zu sehen, wie er mit milchweißen, mädchenhaften Händen den Gladiatoren die riesigen Schultern tätschelte, mit zimperlichem Griff ihre hervorquellenden, eisernen Muskeln befühlte, ganz versunken in abschätzender Bewunderung dieser Mannheit, die er sein ganzes Leben lang von sich fernzuhalten ängstlich bemüht gewesen war.

„He, Niger“, rief Lepidus, „wie willst du kämpfen und mit wem?“

„Sporus hat mich gefordert“, sagte der Riese. „Ich hoffe, wir werden auf Tod und Leben fechten.“

„Ganz sicher!“ brummte Sporus, mit seinen kleinen Augen blinzelnd.

„Er nimmt das Schwert, ich das Netz und den Dreizack; das wird ein guter Sport werden. Ich hoffe, der Überlebende wird reichlich Gewinn ernten.“

„Keine Sorge, wir werden die Börse füllen, mein Hektor“, sagte Klodius. „Also du, Sporus, fichtst gegen Niger? Glaukus, eine Wette, ich halte auf Niger.“

„Hab ichs euch nicht gesagt!“ rief Niger strahlend. „Der edle Klodius kennt mich. Zähle dich nur schon zu den Toten, mein Sporus.“

Klodius nahm eine Schreibtafel hervor. „Also eine Wette“, wiederholte er. „Ich setze zehn Sesterzien. Was sagst du?“

„Mir recht“, sagte Glaukus. „Und wen haben wir hier? Diesen Matador habe ich noch nie gesehen“, und er blickte auf Lydon, der von schlankerem Wuchs als die andern war und in den Zügen auch einen Anflug von Feinheit, ja von Adel hatte, der durch sein Gewerbe bis jetzt noch nicht völlig verwischt worden war.

„Lydon heißt er. Er ist ein Anfänger, der vorerst nur mit dem hölzernen Schwerte übt“, sagte Niger in herablassendem Ton. „Aber er hat das echte Gladiatorenblut und fordert Tetraides heraus.“ [. . .]

„Strecke deinen Arm aus, mein Lydon“, sagte Lepidus mit Kennermiene. Der Gladiator warf seinen Kameraden einen vielsagenden Blick zu und streckte den Arm aus, der zwar nicht so klobige Muskulatur hatte wie die seiner Gefährten, dafür aber eine so eiserne Härte und eine so vollendete Proportion, daß die drei Besucher einstimmige Rufe der Bewunderung lautwerden ließen.

„Nun gut, Mann, was ist deine Waffe?“ fragte Klodius, das Schreiftäfelchen in der Hand. [. . .]

„Vergebung, mein edler Gönner“, sagte Lydon leise zu Glaukus, wieviel meinst du, wird der Sieger dabei verdienen?“

„Wieviel? Nun, vielleicht sieben Sesterzien.“

„Weißt du genau, daß es soviel sein wird?“

„Das ist das Mindeste. Schäme dich, ein Grieche würde an die Ehre, nicht ans Geld gedacht haben. O Römer, ihr seid und bleibt Römer!“ (S. 75-86)

20. Kapitel [Der junge Grieche Glaukus unterhält sich mit einem Mädchen über Griechenland.]

„Solange ich jung bin, vergesse ich wohl mein Vaterland. Doch welcher Athener kann im reiferen Mannesalter an sein Athen denken und sein Glück genießen, während die Heimat gefallen ist — gefallen auf immer!“

„Und warum auf immer?“

„Wie Asche nicht weiter angezündet werden kann — wie Liebe, die einmal tot ist, nimmer lebendig werden kann, so kann auch die Freiheit, einmal einem Volk entrissen, nimmer erworben werden. Doch sprechen wir nicht von solchen Dingen, die für dich nicht passen.“

„Für mich? Oh, du irrst. Auch ich seufze um Griechenland. Meine Wiege stand am Fuße des Olympos. Die Götter haben den Berg verlassen, aber ihre Spuren sieht man noch. Man sagt mir, Griechenland sei schön, und ich habe auch die Luft dort gefühlt, gegen die hier die Luft rauh ist; ich habe die Sonne dort verspürt — hier ist der Himmel frostig. Oh, erzähle mir von Griechenland! Wenn ich auch ein armes, blödes Ding bin, ich kann dich verstehen, und wäre ich als Griechenmädchen aufgewachsen, wäre mir das Los zuteil geworden, zu lieben und geliebt zu werden, dann hätte ich meinen Geliebten zu einem zweiten Marathon, zu einem neuen Platäa begeistern können.“ (S. 141)

Kapitel 45 [In der Arena. Detaillierte Beschreibung verschiedener Kämpfe, besonders der Kämpfe Lydons, der nur Gladiator wurde, um seinen greisen Vater aus dem Sklavenstand freizukaufen.]

„Du hast heute Pech“, sagte Lepidus zu Klodius. „Eine Wette hast du schon verloren; du wirst eine zweite drangeben müssen“.

„Bei den Göttern, meine Bronzen müßten in die Versteigerung, wenn es so wäre. Ich habe nicht weniger als hundert Sesterzien auf Tetraides gesetzt. Sieh, wie er sich wieder aufrappelt — hei! Das war ein Hieb! Er hat Lydons Schulter aufgeschlagen. Tetraides! Tetraides!“

„Aber Lydon ist noch nicht fertig. Bei Pollux, wie er sich in der Gewalt hat! Wie geschickt er diesen hämmernden Fäusten entwischt — wie ein Kreisel dreht er sich um seinen Feind herum —, ach, der arme Lydon, da hat er wieder eins abekriegt.“

„Noch drei gegen eins auf Tetraides! Was sagst du dazu, Lepidus?“

„Von mir aus! Neun Sesterzien gegen drei — das gilt. — Was? Schon wieder, Lydon? Er hält ein — er schnappt nach Luft. Bei den Göttern, er unterliegt! Nein — kommt er wieder auf die Beine? Braver Lydon! Tetraides faßt Mut — er lacht laut — er stürzt sich auf ihn!“

„Der Narr! Das Glück macht ihn blind — er sollte sich lieber mehr vorsehen — Lydon hat Augen wie ein Luchs“, sagte Klodius zwischen den Zähnen. [. . .]

Während die Kämpfe unten weitergingen, saß auf den oberen Reihen ein Mann, für den sie schmerzlichstes Interesse hatten. Der greise Vater Lydons hatte bei allem Abscheu, den er als Christ gegen diese Spiele hegte, doch in seiner Todesangst um den geliebten Sohn nicht der Versuchung widerstehen können. Er saß allein unter einem Haufen von fremden Leuten — der Hefe des niederen Volks. Von allem rings um ihn her sah und fühlte der Greis nichts als die Gestalt, die Gegenwart seines Sohnes. Kein Laut kam von seinen Lippen, als er ihn zweimal zu Boden stürzen sah. Er wurde nur blässer und zitterte. Aber als er ihn siegen sah, da hatte er einen leisen Schrei der Freude ausgestoßen — er ahnte nicht, zu welchem furchtbarem Kampf dieser Sieg nur das Vorspiel war. [. . .]

Der Greis setzte sich und schlug die Hände vors Gesicht. Das Spiel hatte im Augenblick kein Interesse für ihn — Lydon war nicht unter den Kämpfenden. Doch bald riß er sich wieder zusammen; der Gedanke hatte ihn schmerzlich durchzuckt: Sein Sohn sollte ja die Stelle des ersten Besiegten einnehmen. Da stand er auf und beugte sich über die Brüstung, mit weit geöffneten Augen und gefalteten Händen, keinen Blick mehr von den Kämpfenden lassend. [. . .] Der siegreiche Netzkämpfer zog nun das Netz zurück und sah, auf seinen Dreizack gestützt, zu den Zuschauern hinauf in Erwartung ihres Urteils. Auch der Gefallene ließ die schon umschleierten Blicke im Theater umherirren. Doch von Reihe zu Reihe, von Bank zu Bank sahen nur erbarmungslose Gesichter auf ihn herab.

Murmeln und Stimmengewirr waren verstummt — die Stille war vernichtend, denn kein Erbarmen lag darin. Keine einzige Hand, nicht einmal die einer Frau, rührte sich zum Zeichen der Gnade. Sporus war in der Arena nie beliebt gewesen, und zuletzt hatte die allgemeine Sympathie sich dem verwundeten Niger zugewandt. Der Pöbel wollte Blut sehen — das Fechten allein hatte keinen Reiz mehr — sein Blutdurst verlangte Opfer.

Der Gladiator fühlte, daß sein Schicksal besiegelt war: das Volk gab das Zeichen zum Tode. Verbissen, doch gefaßt, senkte der Gefallene den Nacken, um den tödlichen Streich zu empfangen.

[Lydon nimmt einen weiteren Kampf an, weil sein Geld für die Befreiung des Vaters noch nicht ausreicht.]

Das Volk jubelte noch lauter als zuvor.

„Vier zu eins gegen Lydon!“ sagte Klodius zu Lepidus.

„Nicht zwanzig zu eins würde ich annehmen“, antwortete dieser. „Eumolpus ist ein Achill und der arme Kerl nur ein Anfänger“. [. . .]

Ein krampfartiges Zittern durchlief jetzt die Menge. Eumolpus hatte einen fürchterlichen Hieb auf Lydons Helm geführt — der jüngere war ins Knie gesunken.

Er hatte sich bisher mit Geschick und Mut verteidigt, doch nun begann er, von den kräftigen Angriffen des geübten Römers zu ermüden; sein Arm erlahmte, sein Auge wurde unsicher, und sein Atem ging schwer. Die Streiter hielten nochmals an und schöpften Luft.

„Junger Mann“, sagte Eumolpus leise, „gib auf, ich will dich leicht verwunden, dann senke die Arme — der Editor und das Volk sind dir geneigt, du kommst in Ehren davon!“

„Und mein Vater bleibt Sklave!“ stöhnte Lydon bei sich. „Nein, Tod oder seine Freiheit!“

Und da er sah, daß seine Kraft der Ausdauer des Römers nicht gewachsen war, stürzte er sich wütend auf Eumolpus. Der Römer wich vorsichtig zurück — Lydon stieß ein zweites Mal — Eumolpus drehte sich zur Seite — das Schwert glitt an seinem Panzer ab, dadurch jedoch war Lydons Brust einen Augenblick ohne Deckung, und der Römer stieß seine Waffe durch die Fugen der Rüstung. Er wollte dem jungen Manne keine tiefe Wunde beibringen, doch Lydon war zu erschöpft und fiel gerade in das Schwert hinein, das ihn durchbohrte und zum Rücken herauskam. (S. 281-287)

2. *Sienkiewicz, Henryk: Quo vadis. Roman. Aus dem Polnischen. (Knaur Ausgabe.) München 1953 und öfter.*

Durch Textvergleich erschlossen. (Ausgabe unbestimmt.)

Namen bei Sienkiewicz:

Pomponia Graecina
Julia (ihre Tochter)
Domitius Afer
Ahenobarbus (Nero)

Namen bei Heym:

Julia Pomponia
Domitius Aenobarbus¹⁸

15. Kapitel [Lob des ungesicherten, gefährdeten Lebens]

„Wer kann wissen, wozu die Verrücktheit den Kaiser noch bringen wird?“ fragte Vinicius. „Wahrlich niemand. Er mag Dinge vollbringen, daß spätere Jahrhunderte bei dem bloßen Gedanken daran noch schauern. Aber gerade das ist es, was mich interessiert; und obwohl ich wie Jupiter Ammon in der Wüste mehr als einmal von ihm verletzt wurde, glaube ich, daß ein anderer Cäsar dies noch hundertmal öfter getan hätte. Paulus, dein kleiner Jude, ist

¹⁸ Ahenobarbus/Aenobarbus — beide Schreibweisen kommen in den Übersetzungen von „Quo vadis“ vor. Heym setzt hinter den Namen „Domitius Aenobarbus“ in seinem Manuskript ein Fragezeichen — vielleicht weil er ihm bekannt vorkam. Die römische Geschichte kennt mehrere Männer dieses Namens. Einer von ihnen spielt in der Geschichte des Antonius eine Rolle und tritt auch in Shakespeares „Antonius und Kleopatra“ auf. Heym hatte sich mit diesem Stoff wenige Monate vor „Spartacus“ beschäftigt (vgl. S. 221).

beredt — ich gestehe es ein; und wenn Leute wie er jene Religion verkünden, müssen sich unsere Götter ernstlich verteidigen, wollen sie nicht eines Tages gefangen weggeführt werden. Es ist wahr, wenn zum Beispiel der Cäsar ein Christ wäre, würde sich alles viel sicherer fühlen. Aber dein Prophet von Tarsos, der mich zu überzeugen suchte, dachte nicht, daß gerade die Ungewißheit meinem Leben einen Reiz verleiht. Wer dem Würfelspiel nicht ergeben ist, wird sein Vermögen nicht verlieren; dennoch spielen die Menschen. Es liegt ein gewisses Vergnügen in der Zerstörung des Besitzes. Ich kannte Söhne von Rittern und Senatoren, die aus freiem Willen Gladiatoren wurden. Du sagst, ich spiele mit dem Leben, und das ist wahr; aber ich spiele, weil es mir gefällt, während mir die Tugenden der Christen Licht bringen würden wie die Abhandlung des Seneca. Darum verwendet Paulus seine Beredsamkeit umsonst. Ahnend erkenne ich die Wahrheit dessen, was sie sagen. Wir sind wahnwitzig und eilen dem Abgrund zu; etwas Unbekanntes kommt uns aus der Zukunft entgegen, unter uns bricht etwas, um uns stirbt etwas, zugegeben! Trotzdem werden wir uns im Tode folgen; bis dahin wollen wir nicht das Leben als eine Bürde betrachten und nicht dem Tode dienen, ehe er uns angreift. Das Leben ist um seinetwillen, nicht um des Todes willen da.“ (S. 198/199)

20. Kapitel [Auch hier Beschreibung von Gladiatorenkämpfen, des Wettfiebers der Zuschauer, die „riesige Summen“, ja „ihre Freiheit zum Pfande setzten“, Erwähnung der Trompetenstöße, die die einzelnen Aktionen begleiten.]

Der Gallier holte zum Todesstreich aus. Calendio sprang blitzschnell zur Seite, entging dem Hieb und stieß seinem Gegner den Dreizack zwischen die Knie, so daß er fiel. Rasch wollte der Gallier aufspringen, doch schon lag er unter dem Netz, worin ihn jede Bewegung mehr und mehr verstrickte. Jeden Versuch, auf die Füße zu gelangen, vereitelte Calendio mit seiner Gabel. Die letzte Kraft aufbietend, stützte sich der Gallier auf den Arm und versuchte, emporzukommen. Umsonst! Der versagenden Hand entsank das Schwert; er fiel auf den Rücken, Calendio setzte den Dreizack auf den Hals des Besiegten, stützte beide Hände darauf und wandte sich gegen Cäsars Loge.

Der Zirkus zitterte unter dem Beifallssturm, der sich nun erhob. Jenen, die auf ihn gewettet hatten, war er in diesem Augenblick mehr als Cäsar; aber gerade deshalb lag ihnen jede Erbitterung über den Gallier fern, der auf Kosten seines Blutes ihren Beutel füllte. Die Stimmen teilten sich, die oberen Sitze stimmten teils für Tod, teils für Gnade. Der Netzfischer jedoch harrte nur auf die Zeichen Cäsars und der Vestalinnen. Zum Unglück für den gefallenen Gladiator war ihm Nero nicht gewogen [...]. Calendio kniete auf die Brust des Gegners nieder, zog einen kurzen Dolch aus dem Gürtel, entfernte die Rüstung vom Halse des Galliers und stieß ihm die dreikantige Klinge bis ans Heft in die Kehle. „Peractum est!“ hörte man rufen. Der Gallier zuckte noch einige Zeit wie ein gestochener Büffel, scharrte mit Fingern und Zehen den Sand auf, streckte sich aus und war tot. Er wurde weggeschafft und andere Paare traten hervor. (S. 280)

3. *Spartacus-Literatur*

Quellen nicht zuverlässig ermittelt. Die Romane Bulwers und Sienkiewicz's konnten zwar für Heyms Fechtenszenen, nicht aber für die Spartacus-Handlung als Quelle dienen, denn sie spielen im ersten nachchristlichen Jahrhun-

dert. In „Quo vadis“ wird lediglich einmal davon gesprochen, daß sich die Sklaven gegen den Staat erheben könnten wie einst unter Spartacus (S. 205). An welchen Vorlagen sich Heym außerdem orientierte, läßt sich aus dem vorhandenen Material nicht erschließen. Die in dem Entwurf skizzierte Handlung des Dramas folgt – von einigen chronologischen Verschiebungen abgesehen – sehr korrekt den historischen Ereignissen. Da Heym überdies den allgemeinen historischen Hintergrund des Sklavenkrieges in seinen Notizen berücksichtigt, dürften ihm eine oder gar mehrere Darstellungen der römischen Geschichte vorgelegen haben. (Z. B. schreibt Heym „Crixus“ und „Krixos“, die römische und die griechische Form des gleichen Namens.) Eine exaktere Bestimmung ist nicht möglich, weil Heyms Handlungsskizze durchaus traditionell formuliert ist. Wendungen wie die, daß die „Beutelust“ der Sklaven Spartacus zur Umkehr zwang, daß sich die „Tage Hannibals“ für Rom wiederholten, auch die dramatische Herausstellung der Berufung Crassus' und die „übermütigen Sklaven“, die zum Endkampf drängen – das alles ist schon in den antiken Quellen (vor allem Appian und Plutarch) zu finden und wiederholt sich deshalb in einer Vielzahl von Geschichtswerken. Appian und Plutarch reichen für Heyms Szenen allein jedoch nicht aus.

Wegen einiger legendarischer Momente in dem Entwurf – hauptsächlich der Gesandtschaften von Sertorius und Mithradates an Spartacus – muß außerdem auf eine Art literarischer Vorlage geschlossen werden. Überprüft wurden folgende Titel:

- Lessing, Gotthold Ephraim: Spartacus. Dramatische Skizzen. (G. E. L. Sämtliche Schriften. Hrsg. von K. Lachmann. Bd. 3. Stuttgart 1887. S. 469-472).
 Grillparzer, Franz: Spartakus. Dram. Fragment. (F. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von A. Sauer. Bd. 11. Stuttgart 1892. S. 128-156).
 Uchtritz, Friedrich von: Rom und Spartacus. (F. v. Ü. Trauerspiele. Berlin 1823).
 Weber, Vinzenz P.: Spartakus. Tragödie. Wien 1846.
 Maltitz, Apollonius von: Spartakus. Trauerspiel. Weimar 1861.
 Wildenbruch, Ernst von: Spartacus. Drama. (E. v. W. Gesammelte Werke. Hrsg. von B. Litzmann. Bd. 12. Berlin 1921. S. 399-569).
 Koppel-Ellfeld, Franz: Spartakus. Trauerspiel. Wien 1876.
 Schubert, Friedrich Carl: Spartacus. Dramatisches Gedicht. Leipzig 1878.
 Voß, Richard: Die Patricierin. Trauerspiel. Frankfurt/M. 1881.
 Eckstein, Ernst: Prusias. Roman. Leipzig 1884.
 Land, Hans: Von zwei Erlösern. Roman. Berlin 1897.
 Kalischer, Alfred Chr.: Spartakus. Soziale Tragödie. Berlin 1899.
 Münchgesang, Robert: Spartacus, der Sklavenfeldherr. Erzählung. Köln o. J. (um 1900).
 Talundberg, Mannus: Spartakus. Tragödie. Straßburg 1905.

Von diesen vierzehn literarischen Bearbeitungen des Spartacus-Stoffes hält sich die Mehrzahl eng an die geschichtlichen Fakten, so daß Heym auch hier eine Vorlage für sein Handlungsgerüst finden konnte – besonders in dem Drama Kalischers, das mit einem umfangreichen Anhang historischer Daten aufwartet. Gesandtschaften von Mithradates und Sertorius an Spartacus kom-

men darin aber nicht vor. Sie spielen eine Rolle in den Dramen von Weber und Maltitz, ohne daß sich dort freilich andere nennenswerte Parallelen zu Heym böten. Arena-Szenen, wie sie Heym zur Exposition wählt, sind in der Spartacus-Literatur übrigens selten. In den Dramen von Voß und Kalischer sind sie in bescheidenem Umfang zu finden, das Motiv der Wetten allerdings nur bei Voß. Heym am ähnlichsten ist hier noch Wildenbruch (sein Spartacus-Drama entstand 1870 und wurde 1921 posthum veröffentlicht), der offenbar auch Bulwers „Letzte Tage von Pompeji“ als Vorlage benutzt hat.

Daß Heym eines der genannten Werke gelesen hat, läßt sich nicht nachweisen, zumal die Spartacus-Literatur mit diesen Titeln nicht erschöpft sein dürfte. Nicht beschaffen ließ sich z. B. eine kleine Broschüre über den Sklavenaufstand, in der historische und legendarische Momente vermischt sein könnten:

Grätz, P.: Spartakus. Historische Skizze aus dem römischen Sklavenkriege. Dresden 1899. (P. G. Die Volksbewegungen im Altertum, Mittelalter und Neuzeit. Erzählungen fürs Volk. Heft 1).

Daß sich Heym durchaus solcher Vorlagen bediente, zeigt ein im Nachlaß erhaltenes ähnliches Heftchen zur französischen Revolution.

8. Catilina

Der römische Patrizier Lucius Sergius Catilina, der sich als Parteigänger Sullas einen Namen gemacht hatte, wurde 67 v. Chr. Proprätor in der Provinz Afrika. Da er sich dort skrupellos bereicherte, verklagte man ihn in Rom, so daß er sich wegen des Prozesses nicht um das Konsulat bewerben konnte. Erst im Jahre 64, nach einem fragwürdigen Freispruch, kandidierte er (mit ihm auch Cicero), wurde jedoch nicht gewählt. Als er sich im folgenden Jahr noch einmal um das Amt bewarb und erneut durchfiel, gab es für ihn, um an die Macht zu gelangen, nur noch den Weg der Gewalt. Er sammelte Unzufriedene um sich, bereitete Anschläge auf seine politischen Gegner, vor allem auf den Konsul Cicero vor und zog außerhalb von Rom ein Heer zusammen. Cicero jedoch deckte die Verschwörung rechtzeitig auf und ließ die Hauptbeteiligten hinrichten. Catilina selbst fiel im Kampf seiner Streitmacht gegen römische Truppen (Anfang 62).

Heym erwähnt „Katilina“ erstmals am 13. September 1908, dort allerdings bereits unter dem Stichwort „Zusammenbruch“ (III, 117). Vielleicht hat er sich aber auch später noch mit dem Stoff beschäftigt. Die Tagebuchaufzeichnungen von Dezember 1908 bis März 1909 (III, 122-125) enthalten außer dem Namen Catilinas auch mehrere Zitate aus dem Manuskript.

Ein Gesamtplan des Dramas liegt nicht vor. Die vorhandenen Szenen (II, 655-666) sind, aus dem verschiedenen Manuskript-Papier zu schließen, nicht im Zusammenhang geschrieben worden.

A. Handschrift

Die Charaktere

Lentulus, verschuldet, wollüstig, auch feig, Hauptzug seine Eitelkeit. Ein Terzky. Catilina ohne seine guten Seiten.

Manlius, brutal, bis über die Ohren in Schulden.

Quintus Curius, der *Ideeler, dem Sempronia sich entdeckt. Der dadurch zu Cicero übergeht.

Diese drei werden als Beispiel eingefangen.

Cethegus, der novarum rerum cupidus. Es macht mir Spaß eine Revolution zu machen.

I. Akt Catilinas Vorbereitungen

1. Szene (mit Laeca bespricht er, was zu tun. Er soll zu Sempronia gehen.)

2. Szene Markt. *Municipation. Catilina mit Cethegus. Volk. Er begrüßt Lentulus, den er auf den Abend zu sich lädt, ebenso Manlius und Cethegus.

3. Szene abends in Catilinas Hause. Catilina, Laeca, Lentulus, Manlius, Qu. Curius, Cethegus.

II. Akt

Gastmahl bei Crassus. Cato, Caesar, Cicero, Catilina, Lentulus, Qu. Curius, Sempronia. (Nachrichten von Pompeius.)

Schlußakt

Catilina fällt mit seiner Räuberhorde. Sie tragen Togen und Pistolen im Gürtel. Eine Symbolik der Freiheitskämpfe zweier Jahrtausende.

I. Akt

1. Szene L. Catilina, danach die andern.

Catilina allein.

2. Szene Catilina fängt zwei.

II. Akt

Lentulus: Ich habe mir einen Kronreif anmessen lassen, willst du sehen, wie er mir steht?

Catilina: Mit Vergnügen, ich will dir den Spiegel halten.

Lentulus (nimmt aus seiner Toga einen Reif).

Catilina: O prächtig, prächtig.

Lentulus: Lucius Sergius Catilina, über deines Schwertes Knauf hat eine Spinne ihr Netz gezogen.

Catilina: Wirklich?

Lentulus: Es jammert mich, dich so zu sehen. Ich habe auf dein Leid ein Gedicht gemacht.

Catilina: Ach du armer Mensch, so tief bist du gesunken. Wie kamst du darauf?

Lentulus: Folgendermaßen: Du weißt, die drohende Umwälzung des Staates, die Gefahren, die sich um uns scharen, erregen den Geist. Weiter: Ein erregter Geist wird leicht phantastisch. Nun brauchst du nichts weiter zu tun, als deine Phantasie dem Pergament anzuvertrauen, und du hast dir ein Denkmal für die Ewigkeit geschaffen.

Catilina: Du bist wahrhaftig ein kluger Kopf. Welch neue Quelle der Poesie. Aber sage: erregt nicht auch Wollust und Rausch deinen Geist? So wäre das Laster der Vater der Poesie?

Lentulus: Ach Catilina, du hättest bei Plato in die Schule gehen sollen. — Ich denke noch manchesmal an jenen Tag im goldenen Afrika, da wir in den nubischen Schätzen wühlten.

[Fortsetzung ähnlich wie II, 658, einer späteren Fassung. Schluß abweichend:]

Catilina: Das ist vorbei. Trösten wir uns durch einen redlichen Lebenswandel, trachten wir nach niemandes Gut, seien wir keusch. Wir wollen immer früh zu Bett gehen, und wir werden zu hohen Jahren kommen.

Korrekturen und Ergänzungen:

II, 656 — Ein gräßlicher Schlaf, mir erschien *des toten Piso Geist*, setzte sich rittlings über meine Kehle und drückte mir den Atem ab. Unser guter *Piso*, wir wollen ihm ein paar Körner Weihrauchs in die Hölle nachsenden [. . .]

II, 660 — Ich sah einen Konsul, und ich hörte das Klappern der Fasces in den Händen ärmlicher *Liktoren*.

B. Quellen

1. *Sallust: Coniuratio Catilinae*. Hrsg. von A. W. Ahlberg. Göteborg/Leipzig 1911.

Erschlossen. (Ausgabe unbestimmt.) Schullektüre der Sekunda-Stufe des Gymnasiums.¹⁹

Inwieweit sich Heym bei seiner Arbeit an Sallusts Werk orientierte, läßt sich nicht exakt bestimmen, da alle Darstellungen der Verschwörung Catilinas von dieser primären lateinischen Quelle abhängig sind, Heym also in einer anderen historischen Darstellung das gleiche Material vorfinden konnte.

Die Namen und Personen Heyms kommen außer „Lucius Mola“ (II, 664) sämtlichst bei Sallust vor: Lentulus, Laeca, Cethegus und Manlius als führende Mitverschworene, Quintus Curius als Verräter, die fatale Sempronia, Crassus in seiner zwielichtigen Rolle, Cicero und Caesar von der Senatspartei, auch der verstorbene Piso, ein früherer Bundesgenosse Catilinas. Auch manche von Heyms Formulierungen haben eine ziemlich exakte Entsprechung bei Sallust. Den Gegensatz von „altem Adel“ und dem „hergelaufenen Bettler“ Cicero (II, 656/57) hat nach Sallust Catilina vor dem Senat geltend gemacht. Die Senatoren sollten doch nicht glauben, heißt es da, daß ihm als „patricio homini, cuius ipsius atque maiorum plurima beneficia in plebem Romanam essent, perdita re publica opus esse, cum eam servaret M. Tullius, inquilinus civis urbis Romae“ (Kap. 31). Die Prophezeiung der Sibyllinischen Bücher (II, 659) findet sich fast wörtlich bei Sallust Kapitel 47.

¹⁹ Begemann, Heinrich: Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Neu-Ruppin (vgl. Anm. S. 186).

Cethegus, bei Heym der „novarum rerum cupidus“²⁰, ist bei Sallust von Natur „ferox, vehemens, manu promptus“ (Kap. 43). Schließlich wird auch bei Sallust auf Catilinas „animus inpurus“ und seine „mens excita“ hingewiesen, deretwegen er selbst nachts keine Ruhe finden könnte (Kap. 15), und auch Heyms „Räuberhorde“ taucht auf („latrones“ Kap. 59).

Angemerkt sei noch, daß Ciceros Reden „In Catilinam“ ebenfalls zu Heyms Schullektüre gehört haben. Die Szene im Senat (II, 665) greift den berühmten Anfang der ersten Catilinarischen Rede Ciceros auf: „Quo usque tandem abutere, Catilina, patentia nostra?“

2. Lingg, Hermann: Die Catilinarier. Trauerspiel. (H. L. Dramatische Dichtungen. Gesamtausgabe. Stuttgart 1897. S. 1-68).

Durch Textvergleich erschlossen. Überprüft wurden außerdem:

- Kürnberger, Ferdinand: Katilina. Drama. Hamburg 1855.
Schröder, Karl: Die Verschwörung des Catilina. Drama. Berlin 1855.
Friedemann, Edmund: Catilina. Roman. Dresden/Leipzig 1886.
Curti, Theodor: Catilina. Trauerspiel. Zürich 1892.
Ibsen, Henrik: Catilina. Drama. Aus dem Norwegischen von H. Greinz. Paris/Leipzig/München 1896.
Gaethgens zu Ysentorff, Hermann: Videant. Drama. Leipzig 1899.
Bartels, Adolf: Catilina. Tragödie. (A. B. Gesammelte Dichtungen. Bd. 5. München 1905. S. 157-325).
Markolf, Alwyn: Catilina. Tragödie. Leipzig 1907. [Nicht aufzufinden.]

Linggs Drama „Die Catilinarier“ ist die erheblich gekürzte Fassung seines „Catilina“, 1864 in München erschienen. Wir legen unserem Vergleich die Fassung von 1897 zugrunde, weil diese Ausgabe Heym einmal leichter zugänglich gewesen sein dürfte als die von 1864, weil zum anderen ein weiteres Drama Linggs, das nur in der „Gesamtausgabe“ veröffentlicht ist, Einfluß auf Heyms „Feldzug nach Sizilien“ gehabt haben könnte (vgl. S. 199). Die zum Vergleich herangezogenen Stellen finden sich aber alle auch in der älteren, umfangreicheren Fassung.

I. Akt 2. Szene [Catilina mit Cethegus auf einem öffentlichen Platz in Rom.]

Cethegus: Sieh nur:

Der Markt, das Forum, Hallen, Tempel, alles
Ist noch belebt von tausenden.

Catilina: Und alle

Belebt von einem Inhalt ihres Daseins, alle
Voll Eifer für das Wohl des Vaterlandes;
Nur wir sind hohl und nichts in diesem Staate,
Dem Schaum gleich, den ans Ufer wirft die Welle.

²⁰ Zitat aus Caesars „De bello Gallico“ (I, 18 und V, 6). Eine ähnliche Formulierung gebraucht Sallust zur Charakterisierung des Volkes: es unterstütze Catilina „novarum rerum studio“ (Kap. 37).

Cethegus: O, blick doch tiefer in ein Thun und Treiben,
Das dir so besser dünkt als unsres; Habgier
Und Selbstsucht seh' ich nur und Eigensucht
In all dem Schwarm, in all der Menge thätig.
Ein Vorwand ist der Eifer fürs Gemeinwohl,
Ein Name bloß, dem Ohr der Menge klingend.
Ich muß den heißen Zorn in mir ersticken;
Ich würde wüten, lechzend tobt in mir
Der alte Blutdurst.

Catilina: Ruf ihn wieder wach
Aus Sullas Zeit, den alten Geist der Kriegslust.
Du weißt, wie weit wir sind; in starker Anzahl
Hat eine Jugend sich um mich geschart,
Die wild und ausgelassen all des schnöden
Und falschen Ernstes spottet; einen Schritt
Noch weiter, und wir stehn am Anfang einer
Umwälzung aller Dinge; das Gerücht,
Das uns so oft schon zu Verschwörern machte,
Ich mach' es wahr.

Cethegus: Gebiete über diesen
Mißratenen Cethegus da; was du
Beginnst, ich bin dabei, beim Herkules,
Ich bin dabei! —

Catilina: Fürs erste brauchen wir
Den Prätor Lentulus, du kennst ihn, reich
Voll Ehrgeiz und Begier nach Neuerung,
So wird er leicht uns zu gewinnen sein.
Ich gebe dir und meinen Freunden allen
In meinen Gärten heute nacht ein Fest;
Kannst du wohl Lentulus dazu bereden?

Cethegus: Ich traf ihn öfters bei Sempronia,
Die alle freien, unzufriedenen Geister
Um sich versammelt.

[...]

Catilina: Mit ihm wird unsre Zahl erst voll. Es gilt,
Aus einem Leben ohne Wert und Würde,
Wie unsres war, ein größeres zu schaffen;
Das ist genug und jeder Mühe wert. —

[...] Vergessenheit
All dessen, was mit Fluch die Brust belastet,
Such ich nicht in der stillen Lethe, nein,
In Sturm und Aufruhr aller Lebenskräfte.

I. Akt 3. Szene [Cethegus. Lentulus.]

Lentulus: Der alten Erde Reich ist aus, die Zukunft
Mit Riesen schwanger, wird den Himmel stürmen.
Noch schauert die prophetische Verheißung
Durch meine Brust und läßt mich nimmer ruhen.
Sulla sprach's aus: es kömmt ein Jahr, in welchem
Die morschgeword'ne Staatsgewalt einstürzt,
Um einem Diademe Platz zu machen.
Und nach Orakelspruch soll die Gewalt
Dann an den dritten der Cornelier kommen;
Erst Sulla, Cinna dann, und ich als Dritter.

[...]

Cethegus: Edler Lentulus!
Lentulus: Willkommen, mein Cethegus! Suchst du mich?
Cethegus: Den Prätor Lentulus.

Lentulus: Aha, ich merke
Die Gläubiger sind über dir und haben
Vor meinem Richterstuhl dich angeklagt;
Was bist du schuldig? Sag es nur!

Cethegus: Dreimal
Aegypten überschwemmt, und alle Schätze
Des reichen Indiens deckten kaum die Last,
Die mich zu Boden drückt.

Lentulus: Nicht weniger?
Dann wird es schwer sein, dich zu retten; doch
Ich will versuchen, was ich kann. Wie wär's,
Du nähmst es mit dem Glück auf, mit dem Würfel?
Vom Spiele lebt so mancher.

Cethegus: Ach, das Glück!
Es hat sich längst von mir gewandt.

Lentulus: Dann, Freund,
Begib dich in die Stoa, lerne Güter
Und lern das Leben selbst als nichts betrachten,
Nicht eines Asses wert dem weisen Manne.

Cethegus: Die Tugend kann uns nichts als sterben lehren.
(S. 5-8)

I. Akt 6. Szene [Catilina trifft Cicero und Cato. Er bietet Cicero ein Bündnis an. Cicero lehnt ab.]

Catilina: Gebärde dich nicht also tugendhaft.
Du kamst empor aus niedrigem Winkeldasein
Durch List und kriechende Geschmeidigkeit,
Jetzt stehst du hoch; zieh nicht zurück die Hand
Von weniger durchs Glück gehob'nen Männern!
Indem du steigst, teil du, Gerechter,
Mit uns, wir fordern gleichen Anteil.

(S. 12)

II. Akt 3. Szene [Der Lar (Hausgeist) zieht sich aus Catilinas Haus zurück, weil er an dieser Stätte der Sorgen und des Frevels nicht mehr bleiben kann.]

Lar: Ja, nichts mehr hast du, keinen Sonnenblick
Des alten Glückes mehr, auf keine Freude,
Auf keinen Tag mehr lächeln dir die Horen! —
Frisch umgepflügter Erde Wohlgeruch,
Duft frischer Blumen, Quellenlust war dein,
Und Schattendunkel, holder Sonnenschein,
Und Unschuldlächeln an der Mutterbrust.
Leb wohl!

(S. 18)

II. Akt 4. Szene [Gastmahl bei Catilina. Cethegus, Lentulus, Varguntejus, Curius, Manlius u. a. Catilina läßt sie einen Bund schwören unter der Losung:]

Catilina: Die großen Saturnalien, goldne Jahre,
Gleichheit des Glückes, aller Güter Teilung,
In allem Freiheit und für alle Freiheit!

(S. 21)

III. Akt 3. Szene [Chremis, Geliebte des Curius, veranlaßt diesen mit der Drohung, er werde sein Seelenheil verwirken, Catilinas Pläne an Cicero zu ver-
raten.]

Chremis: Siehst du dort jene drei, dort drüben
Mit ihren Stäben und dem Beil darin?
Ich ahn' es wohl, was kommen wird; die Hände
Gebunden auf den Rücken, seh' ich dich
Vor ihnen her zur Richtstatt gehen, dich
Und alle Mitverschwornen. O, ich Arme,
Ich bleib' allein zurück!

Curius: Kind, tröste dich!
Es kommt nicht so, ein solches Ende, nein! —

Chremis: Und wenn du tot bist, werd' ich deinen Leichnam
Erkaufen und begraben wollen, dann
Wird man dich mir verweigern, um den Geiern
Dich vorzuwerfen. Jammernd wird dein Schatten
Umirren an der Unterwelt Gestaden
Und meinen Schlaf verstören, meinen, ach!
Von Tränen unterbrochnen Schlaf um dich.

(S. 28)

III. Akt 7. Szene [Die Verschwörer besprechen den Anschlag auf Cicero.]

Catilina: Unser ist die halbe Welt,
Die mißvergnügt sich in den Fesseln windet,
In die sie Rom geworfen; nur des Zeichens,
Um loszuschlagen, harren alle Völker.

Lentulus: Der Himmel ist voll Sturm und Ungewitter,
Es züngeln Blitze überm Kapitol.

Cethegus: Wie freut mich diese Nacht und ihre Glut,
Die unsre sonst zu schläfrigen Seelen
Aus ihrer Stumpfheit weckt! Etwas in uns
Jauchzt auf und jubelt, wenn das Element
So voll erhabnen Zorns in Sturm und Chaos
Der Menschen Werke zu begraben droht. —

[...]

Catilina: Ich spottete der Zeit und ihrer Lenker
Und hoffte, die verlorne nachzuholen;
Umsonst, der Abgrund ist nicht auszufüllen,
Es ziemt uns, ihn zu überspringen. Auf!
Seid, was ihr seid, ihr müßt es euch gestehn:
Es giebt nur Sieg noch oder Untergang!

[Sempronia fordert Lentulus, ihren Geliebten, auf, sich Catilina zum Vorbild
zu nehmen.]

Lentulus: Einst war ich nur ein Sklave
Der Weichlichkeit und des Genusses; fern
Hört' ich das Leben mir vorüberbrausen,
Ich kannte weder Drang zur That, noch Pflicht;
Ein anderer bin ich jetzt, ich dank' es dir
Und deiner Liebe. Die vergessene Rolle,
Auf die ich damals eine griechische
Tragödie schrieb, wo liegt sie jetzt — im Staube!
Jetzt werd' ich in die hocherregten Wogen
Der Volksversammlungen mich stürzen; Trotz,
Wie Catilina, biet' ich jedem Gegner!

[Sempronia überreicht Lentulus daraufhin Purpur und Diadem, die Zeichen seiner zukünftigen Herrscherwürde.]

Sempronia: Hier denn, mein edler Römer,
Nimm diesen Purpur um die Schulter; dir
In meinem Herzen wie in Rom der erste,
Nur dir gebührt er, deinem edlen Wesen
Und deiner Wohlgestalt — so laß mich auch
Das Diadem um deine Stirne binden.

(S. 35-37)

IV. Akt 4. Szene [Catilina nach dem mißlungenen Anschlag auf Cicero.]

Catilina: [...] nun muß ich
„Er lebt“ mir sagen, den ich so gewiß
In seinem Blut schon sah, den großen Redner,
Versiegt den Quell der schöngedrehten Worte. —
[...] Ich, ein Römer
Von ältrem Adel, sehe mich verurteilt,
Und ein Dahergelaufner aus Arpinum
Ist Konsul Roms, und Catilina heißt ihm
Ein Hochverräter!

Cethegus: Hüte dich, er ist
Geliebt vom Volk, und eine Schar Klienten
Ist immer um ihn her.

(S. 40/41)

III. Akt 2. Szene [Catilina über seine Träume.]

Catilina: Ach, meine Tage sind gezählt nach Nächten
Und meine Nächte kennt der Acheron!
Schon längst ist nicht mehr mein der süße Schlummer.
Ich gleich' dem Tempelhaus, aus dem zuerst
Das Licht entchwand, hernach der Schlaf und endlich
Die Gottheit.

(S. 24)

V. Akt 2. Szene [Als ein Kriegstribun zu Catilinas Heer stößt, erinnert sich Catilina an Piso.]

Catilina: Warum nicht tausend solcher Herzen? Lebte
Doch Piso noch; wir werden ihn vermissen.

[Darauf berichtet er von einem schrecklichen Traum.]

Catilina: Ich sah mich einst im Traume,
Mich selbst, gestorben, auf dem dunklen Pfad,
Zum Haus der Schatten stumm hinunter wandelnd,
Und jener graue Fährmann, der die Ware
Des Todes aufpackt, nahm auch mich ins Boot.
Wie graunvoll klang der Name „Catilina“
Den Unbestechlichen, des Orkus Richtern!
Ich sah den Sisyphus in seiner Qual,
Ich hörte des Ixion Wehgeschrei;
„Er ist verdammt“, hohnlachten tausend Schatten,
Und schon ergriff mich die Gewalt des Sturmes,
Der in den Abgrund die Verworfenen schleudert,
Da rafft' ich mich empor und schrie: „Verfluchte,
Noch bin ich mein!“ Und nun, nun war ich selbst
Der Herrscher jenes blassen Reichs. — Sieh doch,
Die Schlange zuckt noch immer. Heißt es nicht,

solche Bedrängnis, daß er Antonius um Unterstützung bat. Da dieser zögerte, drohte ein neuer Konflikt, und nur Octavia gelang es, den Bruch zu verhindern. Octavian überwand Pompeius (36), Antonius aber ging ohne Octavia nach Asien und band sich wieder enger an Kleopatra. Als er ihr bei der politischen Neuordnung seines Herrschaftsraumes mehrere römische Provinzen überließ, schritt Octavian zum Kriege. Mit der Niederlage in der Seeschlacht von Actium (31) war das politische Schicksal Marc Antons besiegelt. Er und Kleopatra nahmen sich das Leben.

Am 20. März 1908 heißt es im Tagebuch: „Ich beendete eben ‚Antonius in Athen‘“ (III, 105). Dieser Hinweis und die Anlage des Werkes zeigen, daß Heym das Drama in der vorliegenden Form (II, 595-628) als abgeschlossen betrachtete. Die Handschrift enthält außer Motto und Widmung kein zusätzliches Material.

A. Handschrift

[Auf dem Titelblatt.]

Größeres wolltest auch du. Aber die Liebe zwingt all uns nieder. Das Leid beugt gewaltiger.²¹

Senta K. aus ganzem Herzen gewidmet.

Korrekturen und Ergänzungen:

- II, 606 — Des Cäsar Macht
Ist von Labienus' Kampfe noch geschwächt
Und leichter Mühe unterwürf ich sie.
[Auf den Seiten 599 und 602 ist im Zusammenhang mit den Kämpfen Octavians der Name Labienus gestrichen und durch *Lepidus* ersetzt. An dieser Stelle hat Heym offenbar zu ändern vergessen. — Labienus, Parteigänger der Cäsarmörder, wurde von Antonius in Kleinasien bekämpft und vernichtet.]
- II, 611 — Erzählte dir der glatte Knabe erst
Von seiner Herrin, dir die Liebesnächte
Auf leichten Barken malend, [. . .]
- II, 615 — *Dutzendware* ist
Der Ruhm der Schlacht, der Ruhm der Liebe glänzt,
Ein seltnes Kleinod durch der Zeiten Nacht.

B. Quellen

Shakespeare, William: Antonius und Cleopatra. (W. S. Dramatische Werke. Übersetzt von A. W. Schlegel und L. Tieck. Hrsg. von A. Brandl. Bd. 5. Leipzig 1921. S. 361-508).

²¹ Freies Zitat aus Hölderlins „Lebenslauf“.

Erschlossen. (Ausgabe unbestimmt.) Daß Heym Shakespeares Drama gekannt hat, wird man voraussetzen dürfen; der Textvergleich beweist das nicht zwingend, offenbart aber doch einige bedeutsame Parallelen.

Heym zieht in seinem Drama die Ereignisse etwa von 43 (Kampf Octavians gegen Lepidus in Gallien) bis 38 (Octavians Hilfsersuchen gegen Pompeius) zu einer Konstellation zusammen, die historisch weder bestanden hat, noch unmittelbar zu den entwickelten Konsequenzen führte. Shakespeares Drama entfernt sich nicht so weit von der Überlieferung und enthält auch nicht alle für Heyms Geschichtsbild notwendigen historischen Fakten. Auch unter den mehr als hundert anderen Bühnenbearbeitungen des Kleopatra-Stoffes scheint sich, soweit das Möllers Untersuchung²² zu entnehmen ist, ein ähnlich geartetes Werk nicht zu finden. Überprüft wurden zusätzlich noch drei Romane aus der Zeit der Jahrhundertwende:

Ebers, Georg: Kleopatra. Historischer Roman in 2 Bden. (G. E. Gesammelte Werke. Bd. 26 und 27. Stuttgart/Leipzig 1893).

Haggard, H. R.: Kleopatra. Historische Erzählung. Übersetzt von A. Schilbach. Stuttgart 1898.

Hille, Peter: Cleopatra. Roman. Berlin 1905.

Markante Parallelen weisen aber auch sie nicht auf. Aus der Vielzahl der von Heym verarbeiteten Fakten ist vielmehr zu schließen, daß er sein Geschichtsbild aus einer exakten historischen Darstellung entwickelt hat.

Ein Indiz dafür, daß Heym Shakespeares Drama kannte, ist der bei beiden vorkommende Name Philo, eine Kurzform von Philotas, Sohn des Antonius. Außerdem gebraucht Heym ebenso wie Shakespeare für Oktavian den für diese Zeit unhistorischen Titel „Cäsar“. Darüber hinaus dürfte es vor allem das Motiv der Botschaften sein, das Heym entlehnt hat. Shakespeares Antonius wird durch Meldungen vom Vormarsch der Parther und vom Machtzuwachs des Sextus Pompeius in Alexandria aufgeschreckt und verläßt Cleopatra (I, 2/3). Heyms Antonius empfängt die gleichen Nachrichten in Athen und entschließt sich zu handeln. Die Liebesbotschaft Kleopatras, die ihn davon abbringt, findet ihre formale Parallele in den Botschaften, die bei Shakespeare von Antonius an Cleopatra übermittelt werden. Das gilt besonders für II, 5, wo Cleopatra den Boten mit der Frage überfällt, ob Antonius tot sei. Sie glaubt sich zunächst getröstet und wird von der Nachricht seiner Vermählung mit Octavia um so härter getroffen. Ebenso vermutet Heyms Antonius sofort den Tod seiner Geliebten, als der in Trauer gekleidete Philo erscheint, darf Hoffnung schöpfen und muß dann erfahren, daß sie eine Werbung an Octavian gehen ließ.

Auch der zentrale Konflikt Heyms, die Alternative zwischen Liebe und Kriegeruhm, spielt in Shakespeares Drama eine bedeutende Rolle. Es han-

²² Möller, Georg Hermann: Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienliteratur der romanischen und germanischen Nationen. Ulm 1888.

delt sich dabei allerdings um einen wesentlichen Bestandteil des historischen Stoffes, der schon in den antiken Quellen, vor allem in Plutarchs Antonius-Biographie herausgearbeitet ist. Aus Shakespeares Drama folgende Belege:

I. Akt 1. Szene

Philo: Nein, dieser Liebeswahnsinn unsres Feldherrn
Steigt übers Maß. Die tapfern, edlen Augen,
Die über Kriegsreihn und Legionen glühten,
So wie der erzne Mars, sie heften sich
Und wenden ihrer Blicke Dienst und Andacht
Auf eine braune Stirn: sein Heldenherz,
Das im Gewühl der Schlachten sonst gesprengt
Die Spangen seiner Brust, fällt ab zur Schmach
Und ist zum Fächer worden und zum Blasbalg,
Die lüsterne Zigeunrin abzukühlen.
Seht da, sie kommen!
Bemerkt ihn recht; so seht ihr dann in ihm
Des Weltalls dritte Säule umgewandelt
Zum Narren einer Buhlerin; schaut hin und seht! —
(S. 369)

I. Akt 2. Szene

Antonius: Die starke ägypt'sche Fessel muß ich brechen,
Sonst geh' in Lieb' ich unter.
[...]
Fliehn muß ich diese Zauberkönigin:
Zehntausend Wehn, und schlimre, als ich weiß,
Brütet mein Müßiggang.
(S. 376/77)

III. Akt 8. Szene [Über die Flucht Cleopatras und des ihr nacheilenden Antonius in der Seeschlacht von Actium.]

Scarus: Sie kaum gewandt,
Als ihres Zaubers edler Wrack, Antonius,
Die Schwingen spreitet wie ein brünst'ger Entrich,
Die Schlacht verläßt auf ihrer Höh', und fliegt
Ihr nach: —
Noch nimmer sah ich eine Tat so schändlich;
Erfahrung, Mannheit, Ehre hat noch nie
Sich selber so vernichtet! —
(S. 445)

III. Akt 9. Szene

Antonius: O, wohin brachst du mich, Ägypten? Sieh,
Wie ich die Schmach entziehe deinem Auge
Und seh' zurück auf das, was ich verließ,
Zerstört in Schande! —
[...]
Nun muß ich
Dem jungen Mann demüt'gen Vorschlag senden,
Mich windend krümmen niedrigem Vertrag,
Ich, dessen Laune mit des Weltalls Wucht gespielt,
Schicksale schaffend und vernichtend. Ja, du wußtest,
Wie du so ganz mein Sieger warst und daß

Mein Schwert, entherzt durch meine Lieb', ihr blind
Gehorchen würde.

(S. 448)

10. Jesus Christus

Tagebucheintrag vom 16. April 1908: „Ich würde Christus lieben, wenn er nicht der Gott der Masse wäre. Sein Leben, Dichtung, und Tod sind sehr schön. Da ist keine Lücke, durch die man das Häßliche sieht. Aber er wird befleckt, da er in vieler Herz wohnt“ (III, 106).

In dem „Versuch einer neuen Religion“ vom 24. Dezember 1909 sieht Heym Jesus Christus als historische Person, als den „großen Menschen“, den man „entgöttern“ müsse (II, 165). Sein Ende, d. h. vor allem den Verrat des Judas, behandeln die im Dezember 1911 entstandenen Gedichte „Pilate“, „Judas“, „Der Garten“, „Die Silberlinge“ und „Der Baum“ (I, 486-490). Ob sich Heym dafür des Neuen Testaments bedient hat, muß dahingestellt bleiben. Er zitiert es in der Novelle „Der Dieb“ (II, 74/75), die einige Wochen vorher entstand. Hier wäre wegen der Judas-Gestalt am ehesten an das Matthäus-Evangelium zu denken.

11. Nero

Aufzeichnung eines Traumes vom 31. März 1909: „Ich war Leibsklave des Nero. Im Geheimen Christ [...]“ (III, 182/83).

Die Verfolgung der Christen durch den römischen Kaiser Nero (54-68) ist in der historischen Belletristik häufig dargestellt worden. Abgesehen davon, daß Heym den berühmten Roman über die Zeit Neros, Sienkiewiczs „Quo vadis“, gekannt hat (vgl. S. 210), zieht er in der Aufzeichnung selbst eine Verbindung zu „Wildenbruchs Novelle“, die er kurz zuvor gelesen hatte.

Wildenbruch, Ernst von: *Claudias Garten. Eine Legende*. Berlin 1896. ¹⁶1908.

Die Novelle erzählt eine Episode aus der Zeit der Christenverfolgungen. Die Christin Claudia wird von Nero zusammen mit anderen Gläubigen verbrannt. Vor ihrem Tod bekehrt sie einen Germanen aus Neros Leibgarde und verheißt ihm ein ewiges Leben in Gottes „Garten“, dem Paradies. Der Germane fällt bald darauf den Verfolgungen zum Opfer, weil er Christen beschützt, und stirbt voller Hoffnung auf ein Wiedersehen mit Claudia.

12. Julian Apostata

Tagebucheintrag vom 18. August 1906: „Das Mitleid gegen die Menschen ist der Tod der Götter. Ja, darum gelang es Julian nicht, Hellas und die

Ouranionen wieder aufblühen zu lassen. Sie waren krank am galiläischen Mitleid“ (III, 60).

Flavius Claudius Julianus, genannt Apostata, bemühte sich als römischer Kaiser (361-363) um die Wiedereinführung des heidnischen Gottesdienstes und bekämpfte das Christentum. Da er schon nach zweijähriger Amtszeit im Kampf gegen die Perser fiel, blieb seine Religionspolitik ohne nachhaltige Wirkung.

Quellen

1. *Mereschkowski, Dmitry Sergewitsch: Julian Apostata. Der letzte Hellene auf dem Throne der Cäsaren. Ein biographischer Roman. Deutsch von C. von Gütschow. Leipzig 1903.*

Durch Textvergleich erschlossen. (Ausgabe unbestimmt.) Mereschkowski ist im Tagebuch als einer der „Helden meiner Jugend“ genannt (III, 86).

„Julian, Julian! Sind denn Deine Götter, die strahlenden, erbarmungslosen Olympier, etwa die furchtbaren Kinder des blauen Himmelsgewölbes, die sich an dem Blute der Opfer und an den Qualen der Sterblichen ergötzen? Blut und menschliche Leiden — das Ambrosia und der Nektar der Götter! Nein, nein, auch Deine Götter sind, verführt durch den Glauben der Fischer aus Kaper-naum, demütige, sanfte, kranke, vom Mitleid gegen die Menschen dahinster-bende Schemen — denn, siehst Du wohl, das Mitleid gegen die Menschen be-wirkt den Tod der Götter!“ (S. 227)

2. *Ibsen, Henrik: Kaiser und Galiläer. Ein weltgeschichtliches Schauspiel in zwei Teilen. Deutsch von P. Hermann. (H. I. Sämtliche Werke in deutscher Sprache. Hrsg. von G. Brandes, J. Elias, P. Schlenther. Bd. 5. Berlin 1899).*

Durch Textvergleich erschlossen. (Ausgabe unbestimmt.) Tagebucheintrag vom 24. Mai 1905: „Ibsen sagt: ‚Und ich sage Euch, kein Mensch darf sich dem Genuß hingeben, ehe er nicht im Stande ist, ihn unter die Füße zu treten.‘“ (III, 20).

Kaiser Julian. III. Akt [Julians Bekenntnis zur Askese.]

Ich sage Euch, kein Mensch hat ein Recht zu genießen, ehe er sich nicht abge-härtet genug gezeigt hat, den Verlust des Genusses zu tragen. Ja, er darf den Genuß auch nicht mit der Fingerspitze berühren, bevor er nicht im stande ist, ihn mit Füßen zu treten. (S. 223)

13. Urban II.

Aufzeichnung eines Traumes vom 17. September 1907. Es werden darin „der englische König“, „der französische König“ und „Papst Urban“ genannt, „den ich [...] zur Zurücknahme des Bannes nötigte“ (III, 179/180). Der Traum könnte sich an ein historisches Faktum anlehnen: den Bann, den

Urban II. 1095 über Philipp I. von Frankreich wegen einer verbotenen Ehe verhängte.

14. Arnold von Brescia

Arnold, um 1100 in Brescia geboren, geriet schon bald nach seiner Priesterweihe mit dem Bischof Mainfred in Konflikt, weil er sich in der Pataria, einer gegen den wohlhabenden Klerus gerichteten Volksbewegung, zu rigoros betätigte und der weltlichen Macht der Kirche den Kampf ansagte. 1139 wurde der gefährliche Prediger als Häretiker aus Italien verbannt. Er ging nach Paris zu Abaelard, wurde aber nach dessen Tod auch aus Frankreich vertrieben und mußte vor den Verfolgungen der Kirche in Böhmen Zuflucht suchen. Erst 1145 durfte er, unter Papst Eugen III. wieder in die Kirche aufgenommen, nach Rom zurückkehren. Lange währte der Frieden indessen nicht. Arnold setzte seinen Kampf gegen Macht und Reichtum der Kirche fort und wurde erneut exkommuniziert. Vom Volk wie ein Heiliger verehrt, brauchte er Rom allerdings nicht zu verlassen. Er verbündete sich mit dem römischen Senat, der damals die Alleinherrschaft über die Stadt anstrebte, und bewirkte die Vertreibung des Papstes. Ein Brief an den jungen Friedrich Barbarossa, den Arnolds Vertrauter Wezel schrieb, ging sogar so weit, dem Papst das Recht der Kaiserkrönung abzusprechen. Man bot Barbarossa an, er möge die Krone aus der Hand des Senats entgegennehmen.

Aber die Mehrheit der Bürgerschaft widersetzte sich diesen abenteuerlichen Plänen und suchte einen Ausgleich mit dem Papst. 1152 durfte Eugen nach Rom zurückkehren, ohne allerdings gegen Arnold, der unter dem Schutz des Senates stand, etwas ausrichten zu können. Erst Hadrian IV., der 1154 den Stuhl Petri bestieg, verlangte energisch die Auslieferung des Ketzers und verhängte, um die Stadt seinem Willen gefügig zu machen, das Interdikt. Die Bürgerschaft gab nach, Arnold mußte fliehen. In der Val d'Orcia wurde er von Kardinal Oddo gefangengenommen, dann von den Grafen Visconti di Campagnatico befreit und in Sicherheit gebracht. Inzwischen war Barbarossa nach Oberitalien gekommen. Hadrian forderte von ihm als eine Bedingung der Kaiserkrönung die Preisgabe Arnolds. Barbarossa ließ einen der Grafen Visconti aufgreifen, und dieser übergab, um selbst freizukommen, den Verfolgten. So wurde Arnold im Juli 1155 in Rom gehenkt, verbrannt und seine Asche in den Tiber geworfen.

Am 31. Oktober 1905 vermerkt Heym im Tagebuch: „Gestern an meinem 18. Geburtstag dachte ich zuerst an Arnold Breszia. Aber der Schulzwang ist fürchterlich“ (III, 37). Mehr als zwei Jahre lang hat er sich dann mit dem Stoff beschäftigt und wiederholt über die Schwierigkeit dieser Aufgabe geklagt (III, 69, 73, 99). Am 19. Januar 1908 gab er das Drama auf: „Arnold‘ endgültig wohl verlassen, in den ich wie in einem Wald verirrt war“ (III, 101). Das Manuskript bestätigt die mühsame und komplizierte Entwicklung, von der er im Tagebuch spricht. Neben den veröffentlichten Szenen (II,

417-546) enthält es Szenenbruchstücke, Entwürfe und Pläne für die einzelnen Akte, denen stark voneinander abweichende Konzeptionen zugrunde liegen. Besonders den ersten Akt hat Heym immer wieder umgestaltet. Was hier aus der Handschrift zitiert ist, stellt nur einen Teil des vorhandenen Materials dar. Berücksichtigt sind ein „II. Plan“, der den Gesamtverlauf des Dramas – wenigstens in einem gewissen Stadium der Arbeit – erkennen läßt, und einige Szenenbruchstücke, die eine deutliche Beziehung zu historischen Fakten zeigen.

A. Handschrift

I.

1. Es begegnen sich Fra Luigi, der ältere Visconti. Das erste Gespräch.
2. Visconti eilt nach dem Vatican, um dem Papst die Landung Arnolds zu berichten.
3. Der Papst beschließt nach Orvieto zu fliehen, da es sich als sicher herausstellt, daß Arnold Rom erhalten wird. Der Visconti – früherer Anhänger Arnolds, jetzt des Papstes – ersinnt folgenden Plan: Er wird sich in Arnolds Gunst drängen. Tötet man Arnold, so wird das Volk nur aufgeregter, er muß Arnold und das Volk entzweien. Ist das geschehen, so schafft der Bannstrahl das übrige.
4. In Ostia. Arnolds Landung allein und unbekannt, nur dem Wirt gibt er sich zu erkennen. Ebenso Roma. Luigi. (In der Nacht Verschwörung in den Catacomben). Visconti (zuerst Selbstgespräch, das das Verhalten des Feigen erklärt) kommt und erzählt Arnold, um ihn für sich zu gewinnen, die Szene I. 1. Auch Luigi läßt sich wieder täuschen. (Visconti in den Catacomben nicht mitgeführt).
5. Catacomben. Arnold enthüllt seinen Plan seinen Anhängern. Wirt still. Luigi: Ketzer. [Visconti:] Bleibt bei ihm, wenn Ihr ihn liebt. Roma: Sucht ihn euch wieder zu gewinnen.

II.

1. Einzug in Rom. Seine Rede an das Volk. Einsetzung des Senats. Das Volk scheint ihn nicht ganz zu verstehen. Es jubelt dem Neuen nur zu. Typen: 1. Keine Steuern mehr. 2. Handelsfreiheit. 3. Die verhaßte Pfaffenwirtschaft zu Ende und ähnliches. 4. Die Schwärmer für die Askese und ähnliches.
2. Er allein auf dem Forum. Selbstgespräch. Roma erscheint. [Es folgen einige unklare Notizen zu dem Dialog.]
3. Luigi kommt nach Ostia von ungefähr und trifft Canagni und Roma. Beide beschließen, dahin zu wirken, daß Arnold und der Papst zusammenkommen, damit er gerettet wird. Roma kann ihm nicht offen ihre Meinung sagen, da sie glaubt, er würde es nicht ertragen.
Arnold – Luigi – Visconti. Luigi erzählt II. 3., Visconti rät ab.
4. Visconti beim Papst. Arnold fragte mich. Ich riet ihm ab und sagte ihm, es mache böses Blut. Doch sagte er, Roma riete es ihm. Er wird nun kommen.
5. Der Papst und Arnold. Es kommt zu keiner Verständigung. Der Papst beschließt Arnold zu bannen, im Verein mit mehreren Würdenträgern und Visconti. Auch an den Friedrich I. Boten zu schicken, er solle eiligst nach Rom kommen, denn Arnold wolle sich krönen lassen. Warten noch, bis von Friedrich I. die Antwort da ist, da sonst gefährlich.

III.

1. Curie. Friedliche Stimmung schon leise gegen Arnold. Nur wenige für ihn. Visconti schürt feindlich. Luigi gebrochen, daß der Aussöhnungsversuch fehl-

geschlagen. Er beschließt nun Arnolds Seele mit Gewalt zu retten. Arnold tritt auch hinter ihn. Roma. Tumult: Warum noch Steuern? Der Papst wird uns bannen. Nur die Furcht vor dem niederen Volk noch in ihm.

2. Flagellanten. Arnold: Ich kann den Göttern nicht mehr in die Augen sehen.

3. Visconti erreicht es, daß Arnold sich seines letzten Freundes des Luigi beraubt, da er seine guten Absichten verkennt.

4. Henkerszene. Sigilotto.

IV.

1. Stimmung in Rom nach dem Eintreffen des Bannfluches. Alle Kirchen geschlossen. Nirgends die letzte Ölung. Das Volk rottet sich gegen Arnold zusammen. Pest! Er kann niemand heilen, er sagt, er sei ein Verfluchter.

2. Arnold auf dem Kirchhof in Verkleidung als Arzt. Selbstgespräch: der Gottesacker. Das ist die Strafe, 1. daß ich an der Gottheit zweifelte. 2. Warum ließ ich Luigi töten. Doch noch gibt es Rettung. Ich werfe mich in Viscontis Haus.

3. Arnold flieht zu Visconti. Als er in dessen Haus hineinwill, wird er abgewiesen. Ein Diener Viscontis, alt, Arnold befreundet, verliest ihm einen Brief, den Visconti öffentlich verlesen lassen will: mit einem Gebannten wolle er nichts mehr zu tun haben. Er rät ihm nach dem Kirchhof zu fliehen, wo der Mann ist. Er sieht, wie der Papst und Visconti einziehen.

4. Arnold flieht allein nach Ostia. Dort hört er Romas Gebet. Er flieht wieder auf den Kirchhof bei Rom.

5. Die Szene mit dem Mann.

*

[Gestrichen]

V. Auf der Heide

1. Ein Heimchen. (Zeitung.) Arnold. Der Mann. Der Diener. Dann allein Arnold.

2. Campagnatico. Arnold stellt sich. Oddo.

3. Cencer. Orsini. Arnold. Roma.

Henkerszene.

V, 1 Val d'Orcia. Stadt. Heerlager Friedrich I.

Szene:

Zelt des Kaisers. Zuerst Kriegsleute, dann der Kaiser, der sich mit Lenzburg über Rom unterhält.

Lenzburg: Herr greift zu.

Kaiser: lehnt ab.

Lenzburg: Einst kommt eine Zeit.

Kaiser (schlaff — Wilhelm II.) mystisch.

Ulrich von Lenzburg. Oddo. Arnold.

Lenzburg erzählt die Gefangennahme.

Arnold spricht dafür, daß der Kaiser nach Rom ginge und den Papst ein für allemal absetzte.

Ich begab mich in Eure Gewalt als letzte Hoffnung. Glaubt dem Papst nicht.

Er lügt und trügt, wo er geht und steht. — Wie hinterlistig er mich meines Freundes beraubte, der Brief, wie gemein. — So geht es auch Euch.

[Gestrichen.]

Zu V, 1 Rom, Straße, einige Deutsche, die Lenzburg begleitet.

Hans: Brr, hier ist es feucht und kühl, eine häßliche unangenehme Witterung. Mein deutscher Frost ist mir lieber als dieser ‚Ich weiß nicht was‘. Hier ist alles unbeständig, selbst das Wetter. Heute kalt, morgen warm. Gerade wie das Volk selbst.

Jost: Ein unangenehmes Volk. Katzbuckelt vor uns, solange wir es kurz halten. Und sticht nach uns, wenn's geht von hinten, wenn wir mit ihm zu gutmütig sind. Ich wollte, ich wäre wieder in der Heimat. Mir fehlt meine deutsche Gemütlichkeit hier.

Hans: Und mir fehlt hier ein richtiger deutscher Kachelofen. An den Kohlenbecken hier sich zu wärmen, muß [man] erst bei einem Italiener Unterricht nehmen.

Kurt: Noch eins, unser bayrisches Bier nicht zu vergessen. Der Wein ist süß und gut und heimtückisch. Ehe man's merkt, ist man schon betrunken. Am besten gefällt mir von der Sippschaft noch Arnold von Brescha. Habt ihr gehört, wie sie neulich geraubt haben?

Lenzburg: Macht euch fertig, wir reiten.

Hans: Ich stifte ein Wachslight, ich stifte ein Wachslight. Wir reiten.

Lenzburg: So Gott will reiten wir auch bald wieder in Rothenburg ein. Der Kaiser wird nun wohl des Hinhaltens müde sein.

Jost: Herr, soviel ich davon verstehe, was braucht er denn hier noch die Kaiserkrone über dieses Lumpenvolk. Sie lieben ihn ja doch nicht. Und wenn er glücklich wieder über die Alpen ist, dann ist es mit der Lehenstreue bei ihnen vorbei.

Alrich: Da versteht ihr nichts von. Alrich täts auch nicht. Mich mit Schustern, Schneidern, Krämern und Pfaffenpack um die Kaiserkrone zu raufen. Der von Ramersbruch versteht auch nicht. Und Friedrich von Stauffen sieht es ja auch, daß diese an unser Deutschland angehängte Halbinsel dem Reich nur schädlich ist, aber immer wieder zieht es ihn nach Italien, nach Rom, nach dem Glanz der Kaiserkrone.

(Ramersbruch: Eben hab ich noch einen letzten Versuch gemacht.)

Italiener: Seht ihr, da reiten sie fort, die Hungerleider, die Barbaren, die Kronenbettler.

Ein Diener des Papstes: Ein langweiliges Volk. Er sagte, er sei verheiratet. (Erzählt von den deutschen Versuchen.)

Ja, der Papst ist ein vortrefflicher Meister in der Dialektik. Erst hieß es ja, dann nein, dann beides, dann wieder ja. [zwei unl. Wörter] immer fand er soviel schlagende neue Gründe, daß die dummen Deutschen bald ihren breiten Mund zum Lachen und bald zum Weinen verzogen und zuletzt ihnen vor lauter blödem Staunen das Maul sperrangelweit offen blieb. Dem Mann mit dem roten Barte wird es bei ihrem Kauderwelsch ebenso ergehen, des Papstes Gründe werden ihm einleuchten, er wird erst wieder zögern und warten, und nach einigen Monaten wird er Boten schicken.

Korrekturen und Ergänzungen:

II, 418 — *Mardochai*, ein Jude [Die Handschrift rechtfertigt auch die Lesart *Mardahai*. Es ist jedoch naheliegend, daß Heym den Namen in Anlehnung an den Juden *Mardochai* des Alten Testaments (Buch Esther) gewählt oder ihn in dieser Form irgendwo in der Literatur gefunden hat.]

B. Quellen

1. Historische Darstellung(en)

Quellen nicht zuverlässig ermittelt. Eine erste Anregung könnte Heym durch den Geschichtsunterricht am Gymnasium Neu-Ruppin erhalten haben. Bis Ende September 1905 besuchte er die Unterprima, zu deren Lehrstoff die Geschichte des Mittelalters gehörte. Die historischen Namen und Fakten, die er in seinem Drama erwähnt, lassen allerdings darauf schließen, daß er zusätzlich eines der wenigen historischen Werke über Arnold von Brescia gekannt haben muß; denn andere Literatur (allgemeine historische Abrisse, Werke über Barbarossa oder die Päpste dieser Zeit) gibt über Arnold nicht hinreichend Auskunft. Überprüft wurden:

Francke, Heinrich: Arnold von Brescia und seine Zeit. Zürich 1825.

Giesebrecht, Wilhelm von: Arnold von Brescia. Ein akademischer Vortrag. München 1873. (Aus den Sitzungsberichten der historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften).

Hausrath, Adolf: Arnold von Brescia. Leipzig 1895. (A. H. Weltverbesserer im Mittelalter. Bd. 2).

Das Werk Franckes nennt nicht alle historischen Personen, die bei Heym genannt sind; die beiden anderen Titel sind sachlich ausreichend. Hausrath stützt sich auf Giesebrechts Vortrag, schreibt aber für den historisch interessierten Bürger, nicht für den Fachmann. Sein Werk kommt deshalb als Quelle für Heym eher in Betracht, zumal es auch später erschienen ist und weiter verbreitet war. Sichere Schlußfolgerungen sind jedoch nicht möglich, da das historische Material in dem Drama eine so untergeordnete Rolle spielt. Die folgenden Zitate aus Hausraths Darstellung zeigen, welche Anregungen Heym außer dem historischen Überblick hier noch empfangen haben könnte.

[Arnold ist] ein Kämpfer, halb Mönch, halb Volkstribun, ein Reformator voll asketischen Ernstes und bürgerlichen Freiheitsdrangs, in der Schrift bewandert und von der Antike trunken, begeistert, unklar, zukunfts voll, ganz wie die Partei der italienischen Städtefreiheit selbst, aus der er hervorgegangen ist [...] Bei ihm durchdringt sich das Mönchsideal des Mittelalters mit antiken Erinnerungen und juristischen Doctrinen. (S. 5)

Unter den Gesandten, die Friedrich im Herbst 1152, als eben die neuen Senatswahlen in Rom bevorstanden, nach Italien entsendete, war in der That einer der von Wezel empfohlenen Herrn, Graf Udalrich von Lenzburg, der Züricher Reichsvogt. (S. 127)

[1154, nach mehrjähriger Auseinandersetzung mit den Päpsten.] Aber auch die Massen waren des langen Kampfes müde, und nur allzubald mußte der Prophet von Brescia erfahren, daß der große Haufe nicht lange aushält in der reinen Luft der Idee; der Hunger nach Fleisch pflegt sich gar bald wieder einzustellen. (S. 134)

[Über Hadrian IV.] despotisch, rücksichtslos und gewalttätig. (S. 135)

[Über die starke Wirkung des Interdikts.] Keine Glocke durfte mehr geläutet, keine Messe gelesen, kein Sakrament gereicht werden. Wer starb, ging ohne Viaticum hinüber ins Fegefeuer, dieweilen die Senatoren unnütze Reden hielten und das Volk um ihr Seelenheil betrogen. (S. 138)

Daß er die Macht der überkommenen Verhältnisse unterschätzte und die Macht der Wahrheit über die Gemüther überschätzte, das war sein Fehler, aber diesen Fehler hat er mit allen Märtyrern der Idee gemein. (S. 154)

2. Arnold-Dramen

Quelle nicht zuverlässig ermittelt. Überprüft wurden:

Niccolini, Giovanni B.: Arnaldo da Brescia. Tragedia. Firenze 1848. [Übersetzung ins Deutsche von B. von Lepel, 1845. Nicht aufzufinden.]

Beck, Franz August: Arnold (Ein Phantasiestück). Tragödie. Mannheim 1856.

Widmann, Joseph Victor: Arnold von Brescia. Trauerspiel. Frauenfeld 1867.

Größler, Franz: Arnold von Brescia. Tragödie. Stuttgart 1879.

Heemstede, Leo van: Arnold von Brescia. Trauerspiel. Frankfurt/Main 1889.

Strüfing, Ernst: Arnold von Brescia. Trauerspiel. Leipzig 1892.

In ihrem historischen Material (Namen vor allem) sind die Dramen für Heym sämtlichst nicht ausreichend. Ein exaktes Geschichtswerk als Quelle bleibt also wahrscheinlich, auch wenn Heym eines der Dramen gekannt haben sollte. Zuverlässige Indizien gibt es dafür allerdings nicht. In den Dramen Niccolinis und Becks finden sich so gut wie keine Parallelen. Das eine erörtert ausführlich die politischen und theologischen Streitfragen, das andere ist ein weitgehend unhistorisches Intrigenstück. Die Dramen Widmanns, Heemstedes und Strüfings folgen verhältnismäßig korrekt den historischen Vorgängen und zeigen insofern in ihrem Aufbau und einigen Motiven Ähnlichkeiten, die aber nicht über das hinausgehen, was mit dem Stoff selbst nahegelegt ist. Die Handlung folgt den letzten Lebensjahren des Helden. Arnold erscheint als Idealist und Weltverbesserer, von der Kirche verfolgt und von der trägen Masse in dem Augenblick im Stich gelassen, wo er materielle Opfer von ihr fordert. Bei Heemstede findet sich außerdem der Verrat durch den Grafen von Campagnatico.

Über diese wenig spezifischen Parallelen kommt nur das Drama von Größler hinaus. Wie bei Heym sind hier die historischen Konflikte von einer privaten Handlung überlagert: Der nach Wahrheit und Freiheit strebende Arnold wird von seinem Gegner, dem römischen Stadtpräfekten Pietro, hintergangen und zugrunde gerichtet. Pietro bedient sich dabei ähnlicher Mittel wie Heyms Hadrian; er sucht Arnolds Vertrauen und seine Freundschaft zu gewinnen, um ihn sicherer treffen zu können. „Weil ich sein offener Feind gewesen, / nimmt er mich jetzt als besten Freund. / So läuft er blindlings in die Falle.“ (S. 98) begründet Pietro seinen Plan. Den gleichen Gedanken spricht Hadrian in Heyms Drama aus: „Arnold und sein Freund, sie glauben mehr / Dem reuigen Schuldgen fast, als wie dem Reinen“ (II, 437).

Auch die Rolle des Verräters Visconti findet bei Größler ihre Entsprechung. Im Auftrag Pietros erschleicht sich Grachus das Vertrauen Arnolds. Arnold entdeckt den Verrat: „Ich glaubte einen Freund zu haben, / und eine Natter zog ich auf“ (S. 85). Bei Heym ist dieser Gedanke das tragende Motiv der Gerichts- und Kerker Szenen (II, 517ff.). Schließlich findet sich eine Liebeshandlung in Größlers Drama, die in ihrer Konzeption einem (so nicht ausgeführten) Plan Heyms ähnlich ist: Irene, die Tochter des Arnoldgegners Pietro, liebt den hier asketischen Arnold. Der Vater unterstützt ihre Werbung, damit sie ihm den Feind arglos ans Messer liefere. In Heyms Plan ist notiert, daß Piero Canagni seine Tochter Roma in anscheinend feindlicher Absicht mit Arnold verkuppeln will: „Roma und ihr Vater. Sie sträubt sich gegen seinen Vorschlag, Arnolds Maitresse zu werden.“ Parallelen, die über diese wenigen Handlungsmomente hinausgingen, lassen sich aber nicht nachweisen. Sollte Heym Größlers triviales, auch sprachlich äußerst dürftiges Stück gekannt haben, so wäre diese Quelle für sein Drama von nur geringer Bedeutung gewesen.

Hingewiesen sei noch auf

Dove, Alfred: Caracosa. Historischer Roman in 2 Bden. Stuttgart 1894.

Heym nennt diesen Roman 1905 sein „Lieblingsbuch“ (III, 33) und identifiziert sich noch Ende 1909 (III, 133) mit den Problemen seiner Helden. Geschieht dies auch nicht um des historischen Stoffes, sondern um der Liebeshandlung willen, so ist der Roman in historischer Hinsicht für Heym doch nicht ohne Bedeutung gewesen. Er entwirft ein Kultur- und Zeitbild der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Oberitalien, das manches Detail für das Drama geliefert hat. Besonders die Flagellanten-Szene (II, 487/88) hat mit Sicherheit hier ihre Wurzel (vor allem Buch IV, Kap. 31).

3. *Grabbe*, Christian Dietrich: Kaiser Friedrich Barbarossa. Tragödie. (C. D. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Bd. 2. Berlin 1902. S. 119-239).

Durch Textvergleich erschlossen. (Ausgabe unbestimmt.) – Zu der aus der Handschrift zitierten Szene „Rom, Straße, einige Deutsche . . .“

I. Akt 2. Szene [Deutsches Lager in Italien.]

Wilhelm: Das Wälschland ist ein miserables Land. Wär' ich der Kaiser, ich nähm's nicht, und schenkte man es mir.

Landolph: Hör' Wilhelm, dem Herzoge sind die Heer- und Querzüge auch nicht recht. Seine Faust und seine Stirn sind seit ein paar Tagen immer geballt und gefaltet, wie Wetterwolken, die zusammenzieh'n, bevor sie sich entladen. Und das Löwenfell hängt ihm schief um die Schulter – Das Fell ist meine Windfahne – Es stürmt ihn wieder nach Norden.

Wilhelm: Hier ist's auch all zu schlecht. Der Schinken –

Landolph: Da sprichst du wahr – Der Schinken ist niederträchtig! Schweinezucht kennt das Volk gar nicht.

[...]

Wilhelm: Was für ein Jammerland ist Italien!

Giso: Gott straf' mich! Es hat kein Bier von Nürnberg!

Wilhelm: Und keine Gose vom Harze.

Landolph: Baier, ich kriege Heimweh, seh' ich die welschen Gesichter und Figuren. Wo ist der Kerl, der eine breite Brust hätte wie du? Wo einer, der mir bis an die Schulter ginge? Und die schändlichen schwärzlichen Fratzen mit den Katzenaugen! Ich schwöre, es sind nichts als Juden!

Wilhelm: Und welche Sprache, Landolph! — Kann man die Schurken verstehen? — Ist das deutsch?

Giso: S'ist kauderwälsch, Westphale! (S. 130-132)

15. Enzio

Friedrichs II. natürlicher Sohn Enzio (geb. 1220) wurde 1238 mit der Erbin von Sardinien vermählt und zum König des Inselstaates ernannt. In den Kämpfen mit der päpstlichen Partei geriet er 1249 in die Hände der Bolognesen, die ihn gefangensetzten und in deren Kerkern er 1272 starb. Die Gefangenschaft hat Heym 1907 in dem Gedicht „Enzio“ (I, 644) behandelt. Im Manuskript des „Arnold von Brescia“ findet sich außerdem ein kurzer szenischer Entwurf zu diesem Stoff.

A. Handschrift

Friedrich II. Fest.

Bote: König Enzio ist gefangen.

Friedrich II.: Das ist nicht wahr. Enzio ist nicht gefangen. Wie kann es sein, daß eine Handvoll schlechter, häßlicher Krämer König Enzio, des Stauferkaisers Sonne, fangen könne. Die nie ein Mund mit Namen nennen wird, sie sollen den ritterlichen schönen Enzio fangen [?] Nimmer kann so der Hohe schmäählich untergehen. Erzähle mir zur Nacht. Das Fest geht weiter.

B. Quellen

Quellen nicht ermittelt. Das Schicksal Enzios ist in der Hohenstaufen-Literatur häufig behandelt oder wenigstens erwähnt. Raupachs Hohenstaufen-Zyklus enthält ein Drama über ihn, ein bekannteres Gedicht stammt von C. F. Meyer („Die gezeichnete Stirne“).

16. Waldemar

Tagebucheintrag vom 25. August 1906: [Über einen Totenkopf.] „Er ist sicher schon uralte. Ob er noch von Waldemars Zeit her ist; denn dabei war ein Stein mit der Jahreszahl 1319“ (III, 62).

Gemeint sein dürfte Waldemar, Markgraf von Brandenburg (gest. 1320), der letzte Askanier. Wiederholt literarisch gestaltet wurde sein Leben wegen des „falschen Waldemar“, eines Betrügers, der nach dem Tode Waldemars unter dessen Namen für kurze Zeit in Brandenburg herrschte. Heym notiert im Tagebuch drei Wochen nach der Eintragung den Namen Arnims (III, 63), der ein Drama „Der echte und der falsche Waldemar“ geschrieben hat. Beziehungen zu dieser oder einer anderen Darstellung lassen sich jedoch nicht nachweisen.

17. Der Untergang der Carrara

Eintrag in einem Kollegheft (1910/11):

Plan zu dem Untergang der Carrara zu Padua.

Als der letzte Carrara in seinem pestveröderten Padua die Mauern und Tore nicht mehr besetzen konnte, während die Venetianer die Stadt umzingelten, hörten ihn seine Leibwachen oft des Nachts den Teufel rufen: Komm töte mich.

Padua, seit 1318 vom Geschlecht der Carrara beherrscht, wurde 1406 von Venedig erobert, da die führende Seemacht des Mittelmeeres nach einem größeren Territorium auf dem Festland strebte. Der letzte Carrara wurde mit seinen Söhnen im Kerker erdrosselt.

Heyms Quelle wurde nicht ermittelt.

18. Savonarola

Der Dominikaner Girolamo Savonarola (1452-1498), eine zentrale Gestalt der Florentiner Renaissance, trat in außerordentlich stark wirkenden Bußpredigten für ein Leben in christlicher Demut und Sittlichkeit ein. Nach der Vertreibung der Medici aus Florenz übte er großen Einfluß auf die politische Neugestaltung der Republik aus, vermochte aber nichts gegen die Macht der Kirche. Wegen seiner Angriffe vor allem gegen den päpstlichen Hof (Alexander VI.) wurde er als Ketzer verbrannt.

Das im November 1910 entstandene Gedicht „Savonarola“ (I, 159) ist nicht aus der ersten Berührung mit diesem Stoff hervorgegangen. Schon 1905 war Heym durch Mereschkowskis „Leonardo“ (s. u.) mit ihm vertraut. Im Sommer 1906 erwähnt er im Tagebuch Lorenzo den Prächtigen (III, 60), den kunstsinnigen Florentiner Stadtherren (1469-1492), der oft zum großen Gegenspieler Savonarolas erhoben wurde (u. a. in Th. Manns „Fiorenza“). Die von Heym wiederholt genannten Künstler Michelangelo, Raffael und Leonardo gehören gleichfalls in diese Phase der Renaissance, und auch durch die Beschäftigung mit Pietro Aretino (III, 41), dem wegen seiner Schmä-

schriften gefürchteten Venezianer, könnte er der Gestalt Savonarolas begegnet sein.

Quellen

Mereschkowski, Dmitry Sergejewitsch: Leonardo da Vinci. Historischer Roman aus der Wende des 15. Jahrhunderts. Autorisierte und vollständige Übersetzung. [C. von Gütschow.] Leipzig 1911.

Tagebucheintrag vom 17. August 1905: „Leonardo, wie ihn Mereschkowski hinstellt“ (III, 33).

Heym benutzte die deutsche Erstausgabe des Romans von 1903. Unsere Ausgabe stammt vom gleichen Verlag und Übersetzer. Heym zitiert den Roman erstmals am 18. Juli 1905 mit dem Gedicht „Schön ist die Jugendzeit“ (III, 30). – Mereschkowski S. 78 u. ö. Der letzte Beleg für die Lektüre des Romans findet sich in einem Tagebucheintrag vom 30. November 1910: „Ich habe zum vielleicht x mal den Tod des Lionardo da Vinci gelesen und zum x mal geweint“ (III, 153). Das Gedicht „Savonarola“ entstand zu dieser Zeit.

1. Kapitel. „Die weiße Teufelin“. [Beschreibung einer Predigt Savonarolas.] Sein Gesicht war abgemagert und gelb wie Wachs, er hatte wulstige Lippen, eine Adlernase und eine niedrige Stirn. Die linke Hand stützte er kraftlos auf die Kanzel, die rechte, mit der er das Kruzifix umklammerte, hob er in die Höhe und streckte sie vor. Schweigend überflog er die Menge mit flammenden Blicken. Es herrschte eine Stille, daß jeder sein Herz schlagen hören konnte. Seine Augen erglänzten heller wie feurige Kohlen. Er schwieg aber noch immer, die Erwartung stieg aufs höchste. Es schien, noch ein Augenblick, und die Menge würde es nicht mehr ertragen und vor Schreck zu schreien anfangen.

Doch es wurde noch stiller, noch schrecklicher.

Plötzlich erscholl in diese Totenstille hinein die betäubende, schier unmenschliche Stimme Savonarolas. [...] Ein Schrecken, der den Herzschlag stocken ließ, verbreitete sich unter der Menge.

Giovanni erblaßte, es schien ihm, als ob die Erde bebte und die Gewölbe der Kirche einstürzten, um ihn zu zermalmen. Neben ihm zitterte der dicke Kupferschmied wie Espenlaub und klapperte mit den Zähnen. Der Tischler schrumpfte zusammen, zog seinen Kopf zwischen die Schultern, als habe er einen Schlag bekommen, verzog sein Gesicht und kniff die Augen zusammen.

Es war keine Predigt, sondern ein Irrereden, wodurch diese tausendköpfige Menge auf einmal ergriffen und mit fortgerissen wurde, gleichwie ein Sturm dürre Blätter emporwirbelt. [...]

Savonarola breitete die Arme aus und flüsterte die letzten Worte kaum vernehmbar. Sie verhallten über die Menge hin und erstarben wie das Rauschen des Windes in den Blättern, wie ein Seufzer des endlosen Mitleids mit dem Volke. Seine blassen Lippen aufs Kruzifix pressend, fiel er auf die Knie und begann zu schluchzen. [...]

Wie im Winde die Ähren auf dem Felde, Welle auf Welle, eine Reihe nach der anderen, fielen die Scharen, sich drängend, einander erdrückend, wie vor dem

Gewitter erschrockene Schafe auf die Knie. Ein Bußgeschrei des Volkes, der Schrei der Untergehenden zu Gott, vermischte sich mit dem vielstimmigen, dumpfen Klange der Orgel; die Erde, die Pfeiler und das Gewölbe der Kirche schienen davon zu erbeben.

[Beschreibung einer Zeichnung Leonardos.]

Es waren nicht die Gesichtszüge Savonarolas, sondern die eines alten, ungestalteten, diesem ähnlichen Teufels in einer Mönchskutte, der wie durch freiwillige, selbstquälerische Bußübungen entstell aussah, aber seiner Lüsternheit und seines Stolzes noch nicht Herr geworden war. Die untere Kinnbacke war vorgestreckt, Runzeln bedeckten die Wangen und den herabhängenden, wie bei einer ausgedörrten Leiche schwärzlichen Hals, die hochgezogenen Brauen waren struppig, der Blick, der keinem menschlichen glich, drückte ein eigenartiges, fast boshaftes Verlangen aus und war nach oben gerichtet. (S. 30-33)

Ob Heym darüber hinaus andere Gestaltungen des Stoffes kannte, etwa eines der vielen Savonarola-Dramen oder den Romanzen-Zyklus von Nikolaus Lenau²³, muß wegen der zu wenigen sachlichen Anhaltspunkte seines Gedichtes dahingestellt bleiben. Für die florentinische Renaissance ist die Kenntnis weiterer Werke mit Bestimmtheit vorauszusetzen. Gelesen hat Heym wahrscheinlich

Mereschkowski, Dmitry Sergejewitsch: Michelangelo und andere Novellen aus der Renaissancezeit. Deutsch von C. von Gütschow. Leipzig 1905.

Der Gegensatz von Michelangelos Häßlichkeit und seiner Liebe zur Kunst (III, 55) findet sich darin ebenso wie die Beurteilung Raffaels als gedankenlos heiteren Nachahmer, als großen Sünder mit der glücklichen Seele (III, 56).²⁴ Auch Pietro Aretino (III, 41) kommt in „Michelangelo“ vor, aber natürlich gibt es über ihn noch andere, selbständige Werke.²⁵ Nahezu alle Renaissance-Gestalten, die Heym im Tagebuch oder in den dichterischen Werken behandelt, treten auf in dem damals berühmtesten Werk über diese Zeit, Joseph Arthur Gobineaus „Renaissance. Historische Szenen.“ Die deutsch erstmals 1896 in Reclams Universalbibliothek (Nr. 3511-15) erschienenen dramatischen Szenen waren bald weit verbreitet, gerade weil sie sich von der einseitigen Glorifizierung dieser Epoche fernhielten. Daß Heym dieses Werk gekannt hat, ist naheliegend, wenn auch wegen der insgesamt zu geringen Vergleichsmöglichkeiten nicht zu beweisen.

²³ Lenau ist im Dezember 1911 im Tagebuch genannt (III, 175).

²⁴ Diese Antithese geht auf Nietzsche zurück und ist nicht nur von Mereschkowski übernommen worden.

²⁵ Die von Heym angedeutete Problematik Aretinos ist in Gottschall, Rudolf von: Der Götze von Venedig. Schauspiel. Leipzig 1902. (Reclams UB Nr. 4171.) wiederzufinden. Sichere Schlußfolgerungen erlaubt Heyms knappe Textstelle allerdings nicht.

19. Kolumbus

Das Anfang 1911 entstandene und in den „Ewigen Tag“ aufgenommene Gedicht „Columbus. 12. Oktober 1492.“ (I, 218) knüpft an jenen Augenblick an, da der Genuese nach zehnwöchiger Seefahrt die erste der ‚westindischen‘ Inseln, von ihm San Salvador genannt, erreichte. Der Hauptakzent liegt allerdings auf der Beschreibung der exotischen Landschaft, die Heym bald darauf auch in dem Gedicht „O Wälder Yucatans“ (I, 249) gestaltete. Ein Interesse an den Entdeckungsreisen nach Mittel- und Südamerika läßt sich noch aus anderen Texten belegen. Im „Tagebuch Shakletons“ (II, 139) nennt er Cortez und Montezuma, also den Zug des Konquistadors gegen die Azteken (1519-21), Pizarro und seine Eroberung des Inkareiches (1533). In den Notizen zur französischen Revolution findet sich 1910 der Hinweis auf einen „Roman: Almagro und die Coja. 1. Wie sie von dem Amazonenstrom wiederkommen“ (S. 270). Ein Roman dieses Titels ließ sich trotz umfangreicher bibliographischer Ermittlungen nicht nachweisen. Zweifellos handelt es sich aber um Diego de Almagro (1475-1538), der mit Pizarro gemeinsam Peru eroberte und später wegen eines Putsches von diesem umgebracht wurde. Seine Söhne, die seinen Tod rächen wollten, traf 1542 das gleiche Schicksal.

20. Grifone Baglioni

Nach jahrzehntelangem Kampf siegte Ende des 15. Jahrhunderts in Perugia das Geschlecht der Baglioni über die Oddi. Bald aber kam es unter den Baglioni zu einem Konflikt, der die blutigsten Szenen des vorangegangenen Geschlechterkampfes übertraf. Auf der einen Seite standen dabei der herrschende Tyrann Guido Baglioni mit seinen Söhnen und die Familie seines Bruders, auf der anderen stand ein von den Brüdern Carlo und Grifone angeführter jüngerer Familienzweig, der an der Herrschaft nicht beteiligt war. Besonders Carlo war voller Eifersucht gegen die mächtigen Verwandten und sann auf ihren Sturz. Um Grifone für einen Mordanschlag zu gewinnen, täuschte er ihm vor, seine Gattin Zenobia unterhalte ein ehebrecherisches Verhältnis mit Giampaolo, einem Angehörigen des anderen Familienzweiges. Als im Juli 1500 ein Sohn des Tyrannen heiratete, schritten Carlo, Grifone und ihre Verbündeten zur Tat. Nachts überfielen sie ihre von dem Fest ermüdeten Gegner und brachten sie um. Nur Giampaolo, der Grifone zu Unrecht besonders verhaßt war, konnte entkommen. Schon nach zwei Tagen eroberte er sich Perugia zurück und richtete die Mörder.

Heym begann sein Fragment gebliebenes Drama „Grifone“ (II, 739-866) im Sommer 1909 (III, 129) und hat noch im Herbst 1911 daran gearbeitet (III, 162). Der Stoff scheint ihm aber bereits im Jahre 1908 bekannt gewesen zu sein und ihn zu dem Einakter „Die Hochzeit des Bartolomeo Ruggieri“

(II, 335-363) angeregt zu haben, der 1910 als „Atalanta oder Die Angst“ (II, 365-407) neu gefaßt und im Frühjahr 1911 in der „Aktion“ zu einem Teil veröffentlicht wurde.²⁶ Die zunächst in „Genua, im Jahre 1500“, in der zweiten Fassung in Venedig spielende Handlung weist besonders durch die Motive des Bruderhasses und des Mordes in der Hochzeitsnacht auf den Baglionen-Stoff hin.²⁷ Die Vornamen Atalanta, Sigismondo (als Gismondo) und Zenobia sind auch bei den Baglionen zu finden, die Familiennamen Ruggieri, bzw. Rucellai sind historisch, scheinen hier aber willkürlich gewählt zu sein.²⁸ Mit dem klassischen Atalanta-Stoff jedenfalls, der im 9. Buch der „Ilias“ erzählt ist und auch Swinburnes Drama „Atalanta in Calydon“ zugrunde liegt, haben Heyms Einakter nichts zu tun. In einem Notizheft von 1911 ist Swinburne zwar genannt, bei Abschluß der „Atalanta“ vermutete Heym aber nur vage, daß es „bereits eine andere – griechische – Sache unter diesem Namen geben soll“ (III, 229).

Das Manuskript von „Grifone“ enthält über die veröffentlichten Szenen hinaus für uns kein wesentliches Material. Für die Quellenfrage brauchte es nicht herangezogen zu werden, da das von Heym als Vorlage benutzte Werk im Nachlaß erhalten ist. Aufschlußreich sind allerdings die dort hineingeschriebenen szenischen Entwürfe, da sie der Lektüre mehr oder weniger unmittelbar gefolgt sein dürften und Heyms erste Intentionen erkennen lassen. Soweit diese Ansätze später im Text verarbeitet sind, beschränken wir uns darauf, die entsprechenden Stellen zu nennen. Zitiert wird eine Szene, die im Drama nicht ausgeführt ist.

A. Handschrift

[Grifones Monolog nach dem ersten Verdacht gegen Zenobia (II, 780-783) ist teils in Prosa, teils schon in Versen entworfen. Der in II, 784 wiedergegebene Prosatext stammt unmittelbar aus den Konzeptseiten des Handexemplars. Auch ein Teil des Dialoges Braccio-Grifone (II, 775/76) ist im Entwurf vorhanden. Schließlich ist noch der Verlauf der Szene in der Mordnacht (II, 815-826) grob skizziert. Der nachstehend zitierte Dialog zwischen Carlo und seinem Oheim Filippo Braccio²⁹ behandelt die Entstehung des Planes, Grifone eifersüchtig zu machen, und gehört seinem Inhalt nach vor die Szene Carlo-Simonetto (II, 761).]

²⁶ Die Aktion. Jg. 1911. Nr. 5 (20. 3. 1911) Sp. 145-150.

²⁷ H. Greulich (Georg Heym. Berlin 1931), nach ihm Seelig und Mahlendorf haben Shelleys „Cenci“ als Vorbild der „Atalanta“ in Erwägung gezogen. Aus der Kenntnis des Heym-Nachlasses bietet sich aber der Baglionen-Stoff so deutlich als Quelle an, daß Shelley eine nur sekundäre Rolle eingeräumt werden kann, sofern Heym ihn überhaupt 1908 schon kannte.

²⁸ Der Name Rucellai kommt auch in Mereschkowskis „Leonardo da Vinci“ (vgl. S. 236) vor.

²⁹ Ihre Benennung wechselt und ist hier vereinheitlicht.

Braccio: Als ich geendet hatte und mir mit dem Ärmel den Schweiß von der Stirne wischte, lachte [er] und sagte: Oheim du bist ein großer Mann, aber du passest nicht mehr in unsere Zeit. Du erlaubst, daß ich dich zum Frühstück einlade.

Carlo: Du nahmst nicht an.

Braccio: Warum sollte ich nicht annehmen. Du findest keinen besseren [Textlücke] in Perugia. Es war ein sehr heiteres Frühstück. Es gab einen spanischen Wein, wie ich ihn seit Jahren nicht mehr getrunken habe. Zenobia saß mir gegenüber. Ich gestehe, daß man in sie verliebt sein kann. Ich versuchte immer mit den Schuhen an ihre Waden zu kommen. Aber mein [bricht ab].

Carlo (für sich): Zenobia Sforza, Gemahlin des Grifone Baglioni. Seine Verliebtheit ist stadtbekannt und man spöttelt über sie, und meinen Vetter Giampaolo sieht man recht oft ihren Türklopfer ziehen.

Die Verliebtheit Grifones, Giampaolos häufige Besuche, und Zenobias Treue.

Götter, wer hat mir diesen Gedanken eingeblasen. Wie ein Blitz ist er in meinen Schädel gefahren. Welch ein Gedanke. Götter, Dank für diesen Archimedes-Punkt, von dem aus ich Perugia aus den Angeln hebe. Wenn es mir gelingt, diesen Engel schwarz zu machen. Diese Reinheit in Lüge, diese Unschuld in Verderbtheit zu verkehren, diese Sitte in Schamlosigkeit, dann will ich mich an das Höchste wagen, ich will glauben, daß ich Gott selbst von seinem Stuhl blasen kann.

Carlo: Filippo, ich würde mir einen solchen Schimpf nicht bieten lassen.

Braccio: Welchen Schimpf?

Carlo: Daß dich Zenobia auslachte.

Braccio: Sie hat mich nicht ausgelacht.

Carlo: Ach ziere dich nicht, Oheim, ich habe es selbst gehört, wie sie über dich lachte. Sie sagte einmal zu Grifone: Ich glaube, dieses fette Schwein von Filippo ist verliebt in mich. Wenn es nicht so spaßhaft wäre, ich würde ihm die Reitpeitsche durchs Gesicht schlagen.

Braccio: Das hat sie nicht gesagt, ich beschwöre dich.

Carlo: Bei allen Sacramenten, ich schwörs, sie hat es gesagt.

Braccio: Ach Zenobia. Ich hätte nicht an dem Frühstück teilnehmen sollen.

Carlo: Ich will dir an die Hand gehen, willst du dich an ihr rächen.

Braccio: Rächen? Warum sollte ich mich an ihr rächen.

Carlo: Weil du sehr von ihr beleidigt bist.

Braccio: Du irrst, ich halte mich nicht für zu sehr beleidigt. Ich wage sogar die Behauptung, daß mich niemand zu sehr beleidigen kann, es sei denn, daß er an meinen Geldbeutel appelliert.

(Danach erzählt ihm Carlo seinen Plan. Da er ihn nicht an der Ehre fangen kann, fängt er ihn an seiner Habsucht und Eitelkeit.)

Braccio: Wie alt bist du, Truthahn?

Carlo: 22 Jahre. Warum fragst du?

Braccio: 22 Jahre. So jung. Ich prophezeie dir eine große Zukunft. Du hast Talent. Denn es gehört etwas dazu, mit 22 Jahren einen Gedanken zu fassen, zu dem ein Satan ein Jahrtausend nötig hätte.

B. Quelle

Hoerschelmann, Emilie von: Die Bluthochzeit des Astorre Baglioni in Perugia. Die Entstehungsgeschichte von Raphaels „Grablegung“. Mit einer Übersetzung ins Englische. München 1907.

Heyms Handexemplar ist im Nachlaß erhalten. Zum Vergleich wurden herangezogen:

Salis, Arnold von: Grifone. Die Bluthochzeit der Baglionen. Trauerspiel. Leipzig 1884.

Fischer (Graz), Wilhelm: Die Hochzeit der Baglionen. In: W. F. Der Mediceer. Renaissancenovellen. München/Leipzig 21907. S. 119-232.

Bernoulli, Carl Albrecht: Herzog von Perugia. Ein Renaissancedrama. Jena 1910.

Falke, Konrad (d. i. Frey, Karl): Astorre. Tragödie. Zürich/Leipzig 1912.

Die Geschichte der Baglionen wird von Hoerschelmann erzählt, weil sie historischer Anlaß und Hintergrund für die Entstehung von Raphaels „Grablegung“ ist. Grifones Mutter Atalanta erteilte nach der Familientragedie den Auftrag für das Gemälde. Korrekt in sein Drama übernommen hat Heym die historischen Personen und Familienbeziehungen. Für die einleitenden Szenen über die Vertreibung der Oddi und den Tod des jungen Ranieri liefert die Vorlage nur die Fakten, keine szenischen Details. Darüber hinaus sind folgende Textstellen von Bedeutung:

[Über Grifone und Carlo.]

Nach der Schilderung des Chronisten ein gar ungleiches Brüderpaar, von dem der Eine würdig gewesen wäre, Schiller in seinem berühmten Jugendwerke als Vorbild für seinen Franz Moor zu dienen.

„Carlo Baglioni, der wegen seines langen Halses den Spitznamen „Bargiglia“ trug (was so viel heißen will, als „Truthahnskoller“) war von so hagerem und gestrecktem Körperbau, daß er „krumm wie ein Fidelbogen“ nach vorn gebeugt einherging. *Zügellos in all seinen Begierden*³⁰, führte er, obgleich sein älterer Bruder Grifone bedeutend mehr Vermögen besaß, als er, das viel luxuriösere Leben.“ Von Grifone dagegen erfahren wir, daß er ein schöner, liebenswürdiger Jüngling „und allen gewaltsamen Leidenschaften abgeneigt war“.

Von dem Brüderpaare ist es Carlo Bargiglia, der zuerst die heimlich in sämtlichen Gliedern der jüngeren Linie – auch Grifone nicht ausgenommen – zehrende Eifersucht gegen die herrschende ältere Linie in die Tat umsetzt. (S. 7/8) Da blitzt dem Carlo – trotz seiner kaum 22 Jahre – ein Gedanke auf, des erfahrensten Intriganten würdig! – ein Gedanke, der sich denn auch als fruchtbar erweist!

Sein um etwa zwei Jahre älterer Bruder Grifone ist verliebt „wie ein Knabe“ in seine reizende, junge Gemahlin Zenobia Sforza, die ihm mit ihren kaum 20 Jahren bereits drei blühende Kinder geschenkt hat. Zenobia erwidert ihrerseits auf das innigste die Liebe ihres Gemahls, der einstimmig von den Zeitgenossen als eine fesselnde und anmutige Persönlichkeit geschildert wird: [...] Wenn es ihm gelingt, dem Grifone einzuflüstern: Zenobia sei das treue und ihm ergebene Weib nicht, das sie scheine, so ist er seines Bruders sicher, der ja auch am ehesten in der Lage ist, den Anschlag mit den nötigen Geldmitteln zu unterstützen. Da ist sein Vetter Giampaolo, der Sohn seines Oheims Ridolfo – ein junger stattlicher Kavalier, der häufig in Grifones Hause zu finden war.

Mit ihm – gilt es dem letzteren beizubringen – unterhalte Zenobia ein sträfliches Liebesverhältnis.

³⁰ Von Heym im Text unterstrichen.

Wenn sich die geeignete Persönlichkeit auffinden ließe, dem Grifone das Märchen von Zenobias Liebschaft mit Giampaolo aufzubinden, wäre er seiner Sache gewiß. In diesem seinem empfindlichsten Punkte: der abgöttischen Liebe zu seinem Weibe getroffen, den Qualen der Eifersucht, dem Durst nach Rache preisgegeben, konnte Grifone ihm nicht mehr entrinnen. [. . .]

Bereitwillig übernimmt Filippo [Braccio] die ihm zugedachte Rolle, und wie es meist in derartigen Fällen zu gehen pflegt, so geht es auch hier. Anfangs bleibt Grifone blind und taub gegen alle gelegentlich hingeworfenen Andeutungen seines Oheims. Aber diese Andeutungen mehren sich. Grifone wird aufmerksam. Ja mehr und mehr leiht er den Zuflüsterungen, die jetzt auch von seinem Bruder Carlo unterstützt werden, ein williges Ohr.

So stehen die Dinge, als es sein Verhängnis will, daß Grifone eines Tages, von der Jagd zurückkehrend, gerade in dem Augenblick in den Torweg seines Palastes tritt, in dem sein Vetter Giampaolo sich von Zenobia, die er in ihren Gemächern besucht hat, verabschiedet.

Giampaolo schwingt grüßend die Rechte, Zenobia beugt ihr schönes Köpfcchen lächelnd aus dem Fenster herab.

In dem Gruße, den Giampaolo ihr zuwirft, und den Zenobia so holdselig erwidert, glaubt Grifone ein Zeichen des Einverständnisses zu erkennen. — Von dieser Stunde an ist er seinem Schicksal verfallen. (S. 9/10)

[Über die Hochzeit Astorres mit Lavinia.]

Weder in den glänzenden Kreisen der Geladenen, noch im Volk — als dessen „Beschützer und Freunde“ die Baglioni sich stets gerierten — war man so lustig, wie man zu sein sich den Anschein gab. Allerlei düstere Prophezeiungen gingen von Mund zu Munde. [. . .] „Aber vom ersten bis zum letzten Augenblick blieb die rechte Festfreude aus.“ Umsonst bemühte sich selbst der alte Guido sie in Fluß zu bringen. Vergeblich benahm er sich so leutselig und so zutunlich „gegen Vornehm und Gering“, daß sich alsbald der Volkswitz seiner Bemühungen bemächtigte. [. . .]

„In dem Löwenzwinger der Baglioni“, so lautete eines der heimlich umlaufenden Gerüchte während der Hochzeitsfeierlichkeiten, „hätten die grimmen Inwohner desselben noch nie so wild und trotzig aufgebeht. Wenn hin und wieder die Blitze einhielten und der Donner schwieg, hörte man in der Nachbarschaft die Luft erdröhnen von dem Gebrüll, das aus dem Löwenzwinger der Baglioni kam, wo die Bestien wie besessen gegen die Mauern ihres Kerkers tobten. Das hätte nichts Gutes zu bedeuten.“ (S. 12/14)

Kaum ist die Bluttat in dem Palazzo der „alten“ Baglioni getan — da kommt er [Grifone] zu sich. Sein Gewissen erwacht. Seine Reue kennt keine Grenzen. „Wie, wenn die angebliche Liebschaft Giampaolos mit Zenobia nur das Lockmittel war, das sein Bruder sich eronnen, um ihn einzufangen?“ Wie Schuppen fällt es ihm von den Augen, und statt der Qualen der Eifersucht packen ihn jetzt die Furien des Orestes.

Seine Mutter, Atalanta Baglioni und seine Gattin Zenobia haben sich tags zuvor [. . .] in ein Landhaus zurückgezogen. In der zweiten Nacht nach der Katastrophe klopft er an das verschlossene Tor desselben. Aber beide wollen nichts von ihm wissen. Mit dem Fluch beladen, den Mutter und Gattin ihm nachschleudern, stürzt er wie ein Verzweifelter von dannen. [. . .]

Wir wissen nicht, ob Giampaolo erfahren hatte, wessen Grifone ihn beschuldigt.

Die geschichtliche Überlieferung, so weit sie uns bekannt ist, sagt nichts davon. Gleichviel. Die verdiente Strafe für den schimpflichen Verdacht, durch den Grifone nicht nur seinen Vetter beleidigt hatte, sondern auch seine unschuldige

Gattin, hat sich erfüllt. Aus unzähligen Wunden blutend ist Grifone zu Boden gesunken. (S. 20/21)

21. Connétable Karl von Bourbon

Tagebucheintrag vom 20. September 1910: „Zu meinem Drama: Connétable de Bourbon. ‚Es ist etwas anders – Herr Connétable von Bourbon, ob man aus dem Gefühl des Hasses, Neides und der Lust am Verrat zum Renegaten wird, oder ob man mit einem großen Gefühl von Liebe, Mitleid und Hilfsbereitschaft für eine gerechte und große Sache sich von seiner Sphäre trennt [...]‘“ (III, 143).

Der mächtige Kronvasall Karl von Bourbon wurde nach dem Sieg von Marignano (1515) von dem französischen König Franz I. zum Connétable, dem Oberbefehlshaber des Heeres, erhoben. 1523 überwarf er sich mit dem König, verlor seine Besitzungen und lief zu Karl V. über, in dessen Dienst er mehrere Schlachten gegen Franz I. gewann. Er fiel 1527 bei der Erstürmung Roms. Die Kühnheit seiner Handlungsweise, von den Zeitgenossen als skrupelloser Verrat gewertet, hat immer wieder zu literarischer Gestaltung angeregt (u. a. C. F. Meyer in der Novelle „Die Versuchung des Pescara“). Heyms Quelle wurde nicht ermittelt.

22. Kopernikus

Nikolaus Kopernikus (1473-1553), Begründer des heliozentrischen Welt-systems, ist die Titelgestalt eines Gedichtes vom August 1906 (I, 619-621). Die Beziehungen zum historischen Kopernikus sind nur locker. Kopernikus war weder Priester noch Mönch, sondern Domherr zu Frauenburg (an der Danziger Bucht, nicht im Tal eines Flusses gelegen). Das Werk „De revolutionibus orbium caelestium“ hat Kopernikus zwar erst in seinem letzten Lebensjahr veröffentlicht, die wesentlichen Forschungen aber nicht als Greis, sondern schon als Vierzigjähriger abgeschlossen. Daß ein Gegensatz zwischen dem gläubigen Katholiken und dem Forscher Kopernikus bestand, liegt nahe und ist in der (vielleicht untergeschobenen) Zueignung seines Werkes an Papst Paul III. zu erkennen. Heym könnte durch den Schulunterricht auf den Stoff aufmerksam geworden sein.

23. Cenci

Der wohlhabende, verrufene und gefürchtete Römer Francesco Cenci wurde 1598, im Alter von über 70 Jahren, auf Beschluß seiner Familie ermordet, weil er – so berichten italienische Chroniken – nicht nur seine Frau und

seine Kinder in kaum glaublicher Bosheit tyrannisiert, sondern überdies seine Tochter Beatrice genotzüchtigt hatte. Lukretia, Francescos zweite Gattin, und seine Kinder Giacomo und Beatrice wurden wegen dieses Mordes am 15. September 1599 in Rom hingerichtet. Vor allem das Schicksal der jungen Beatrice erregte das Mitleid der Chronisten, weil sie nicht allein für die Tat die größte Berechtigung zu haben schien, sondern sich auch in dem Prozeß am standhaftesten verteidigte. Spätere Ermittlungen haben allerdings ergeben, daß sie keineswegs das unschuldige Mädchen war, als das sie von den Chronisten hingestellt wird.³¹

Heyms Fragment (II, 867-878) stammt aus dem Jahre 1911. Ein verhältnismäßig ausführlicher Plan zu dem Drama läßt erkennen, daß Beatrice Cenci die zentrale Gestalt der Handlung sein sollte – nicht Francesco, wie man aus der einzig ausgeführten und veröffentlichten Szene schließen könnte.

A. Handschrift

Plan

Haus des Cenci.

Cenci. Sein ältester Sohn. Dieser erbittet von ihm Unterhalt. Cenci gewährt keinen. Sohn aber mit seinen Kindern.

Cenci im Streit mit Frau, Tochter.

Besonders nimmt er die Tochter vor, wegen der Heirat mit dem Onkel des Cardinals.

Er schlägt sie, da sie widersteht.

Mutter erinnert ihn, an seine Jugend.

Ich bin so weit in meinem Tun geschritten,
Daß ich nicht weiß, was gut und böse ist.
Doch böse Taten haben größern Ruf,
Und liebt man nicht, so zollt man Ehrfurcht doch.
Die Guten werden *aber dumm gescholten
In dieser Erde weitem Distelfeld,
In diesem Unrat, Kram und Haufen Nichts.
*Geborstne Gräber sieht man allenthalben,
*Dran kränkelnd eine Traueresche hängt.
Not reißt am Kleide in den Straßen dich.
Die Fieberkranken schleppen sich herum.
Was ist da Gutes? Ist die Gottheit grausam,
Was sollen wir denn vieles besser sein.
Wir ihre Kinder wachsen keinen Zoll
Aus ihren Schranken. Alles Heuchelei,
Wenn einer gut ist. Sind wir böß geschaffen,
So wollen wir auch böß sein bis zuletzt.
Wer weiß, vielleicht belohnt den Schlechten Gott,
Die Edelmütgen jagt zum Orkus er.

Das Fest. Cencis Benehmen umgewandelt. Der Richter, dem Frau Cenci ihr Leid klagt, kann nichts finden.

³¹ Neuendorff, G. H.: Beatrice Cenci im Drama. *Bühne und Welt* 9, 1. (1907). S. 488-490.

Der Onkel des Papstes macht [Beatrice] Cenci in ekelhafter Weise den Hof. Cenci muß es dulden. Ihr Geliebter nimmt sie in eine Ecke: „Das ist also deine Liebe“.

Cenci. Ihr Vater.

Mutter. Tochter: Cenci, du mußt dich beruhigen.

Beatrice Cenci: allein mit einer Laute und einem [unl. Wort].

Die Mutter: Beatrice, du sollst dich verheiraten. Sie beruhigt sie.

Der Vater kommt. Er zerschlägt die Laute, zerdrückt den [unl. Wort].

Er untersucht ihre Wäsche. Tritt sie auf den Boden.

Jetzt wirst du bald Hochzeit machen.

Zu der Mutter: Wenn du sie nicht behütest, dann wirst du es spüren.

Abends. Beatrice mit ihrem Geliebten allein auf dem Balkon. Sie soll fliehen.

Sie will ihre Mutter nicht verlassen.

Ihr Bruder kommt. Plan der Mutter, Beatrice Cencis, des Bruders und des kleinen Bruders. Sie jammern und wehklagen.

Er besänftigt den Papst immer wieder. Der Papst ist sehr habgierig . . .

Beatrice. Der Verlobte: Beatrice muß sich küssen lassen. Cenci nimmt ihr die Brautgeschenke weg.

Der Cenci allein. Er überlegt, was zu tun ist. Soll ich sie weggeben. Ich möchte den Cardinal ärgern und sie doch behalten. Aber ich kann es nicht, denn sonst sehen sie mir meine Taten nicht mehr nach. Ich muß also Beatrice weggeben. Dafür will ich sie selbst aber noch einmal haben.

Cenci — Beatrice. Beatrice Cenci bittet ihren Vater, bestürmt ihn sich zu bessern, gut zu werden, ehe sie aus dem Hause geht.

Cenci: Du scheinst dich sehr zu freuen.

Er wird liebenswürdig. Er lockt sie in die Schlafkammer. Man hört das Geschrei der Vergewaltigung.

[Beatrice] Cenci stürzt allein heraus.

Cenci allein. Der große Monolog.

Sie läuft zu ihrer Mutter. Das beste, daß jetzt die Mutter eifersüchtig wird. Sie läuft zu ihrem Bruder, sie findet ihn erhängt. Sie läuft zu ihrem Geliebten. Dieser glaubt zuerst nicht daran. Dann argwöhnt auch er ihre Einwilligung. Endlich bringt sie ihn soweit, daß er mitkommt.

Dunkel. Das Schlafgemach der Beatrice. Man hört den ruhigen Atem des Alten. Beatrice: Er schläft wie ein Kind. Der Geliebte will nicht, denn seine Liebe ist erkaltet. Da geht sie selber.

Die Mutter zeigt sie an. Sie will fliehen. Aber da ist es zu spät. Die Wachen sind schon vor der Tür.

Gerichtsverhandlung. Durch ihre Engelsingüte alles gerührt.

Lebt im Römerblut nicht Ehre mehr.

Hier wo Lavinia zog des Königs Hand³²

Zum Abgrund nach. Hier wo ich heute stehe.

Ein armes Weib, das die Natur verriet.

Hier stand Lavinias alter Vater wohl,

Vom Blut der Tochter noch die Hände rauchend,

Und rief das Volk mit seiner Schande auf.

Heut muß ich selbst mit meiner Schande kommen.

Ich muß mich selber an den Schandpfahl stellen.

Ihr Richter, ihr Soldaten und ihr Bürger,

³² Worauf sich dieser Vers bezieht, konnte nicht ermittelt werden. Vielleicht meint Heym *Virginia*, die 449 v. Chr. von ihrem Vater erstochen wurde, um vor den Nachstellungen des Appius Claudius bewahrt zu werden. Der Tyrann soll dieses Vorfalles wegen gestürzt worden sein und sich das Leben genommen haben.

Dahinten ihr mit eurem grauen Haar.
 Habt ihr nicht Töchter auch in eurem Hause,
 Habt ihr nicht Kinder noch in euren Kammern?
 Würdet ihr nicht zu eurem Dolche greifen,
 Wenn euch ein wüster Greis das Bett beschritt
 Mit Greisen Wollust? Seht für mich tat's keiner.
 Kein Vater konnte seine Brüder rufen.
 Kein Vater konnte auf den Marktplatz gehen.
 Kein Vater konnte vor die Richter treten
 Mit einer Klage, daß der Erdball fror.
 Wie sollt mein Vater vor die Richter treten.

*

Ich fiel zu Boden, raffte mich empor,
 Stürzte, stand auf. Ich stieß mich an der Lade.
 Von meinem Blute kam ich erst zu Sinnen.
 Ich sah mich an. Im Spiegel meinen Schoß
 Vom väterlichen Samen angefüllt.
 Ich brach vor Ekel. Da in meiner Not
 Sandte Gott selber eine Botschaft mir.
 Ich fühlte es. Ich war mit einem Mal
 So kalt. Ich konnte alles hören.
 Geh hin. Du mußt dich an dem Vater rächen.
 Und Rache. Rache.

B. Quellen

1. *Stendhal* — Henri Beyle: Die Cenci. In: S.-H. B. Renaissance-Novellen. Übertragen von M. von Münchhausen. S. 199-253. (S.-H. B. Ausgewählte Werke. Hrsg. von F. von Oppeln-Bronikowski. Bd. IV. Leipzig 1904).

Tagebucheintrag vom 3. November 1908: „Ich las die Renaissancenovellen Stendhals, die ich ihr im Sommer schenkte, wieder“ (III, 120). Brief an Annemarie L. im Frühjahr 1910: „Jetzt können Sie wirklich mal die I. Renaissance-Novelle lesen, wenn Sie sie inzwischen noch nicht gelesen haben. Sie paßt jetzt fast wörtlich auf unsere Lage“ (III, 202).

Für das Jahr 1908 kommt nur die oben zitierte Ausgabe infrage.³³ Sie enthält die Novellen: Die Äbtissin von Castro. Vittoria Accoramboni. Die Cenci. Die Herzogin von Palliano. Stendhals Cenci-Novelle ist die weitgehend wörtliche Übersetzung einer römischen Handschrift des 17. Jahrhunderts, versehen mit einer Einleitung über Francesco Cenci als einen Typ des Don Juan.

F. Cenci also wird sich gesagt haben: „Durch welche auffälligen Handlungen kann ich, ein Römer, zu Rom geboren im Jahre 1527 und zwar im Verlauf

³³ Heym hat sie wahrscheinlich schon 1907 gekannt. Die damals entstandene „Novella der Liebe“ (II, 100-105), die zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Bologna spielt, aber keinen historischen Stoff behandelt, weist eine starke formale und stilistische Ähnlichkeit mit Stendhals Novellen auf.

jener sechs Monate, während welcher die lutherischen Soldaten des Connetable von Bourbon die schrecklichsten Sakrilegien an den Heiligtümern begingen, durch welche Handlungen also kann ich meinen Mut beweisen und mir zugleich das Vergnügen verschaffen, die öffentliche Meinung aufs Äußerste zu verletzen? Wie kann ich diese Dummköpfe, meine Zeitgenossen, in Erstaunen setzen? Wie kann ich mir das lebhaftere Vergnügen verschaffen, mich über all diesen Pöbel erhaben zu fühlen?“ (S. 208)

Das geringste Verbrechen, welches man dem Francesco Cenci zum Vorwurf machen konnte, war seine Hingabe an schändliche Laster; das größte war sein völliger Unglaube. Während seines ganzen Lebens sah man ihn keine Kirche betreten. Er wurde dreimal wegen seiner Laster ins Gefängnis geworfen; doch wußte er sich jedesmal durch ungeheure Bestechungen daraus zu befreien. Den Günstlingen der zwölf Päpste, unter deren Regierungen er lebte, opferte er zu diesem Zwecke nach und nach zweihunderttausend Piaster.

[...] Als einzige tugendhafte Handlung seines langen Lebens ließ er im Hofe seines weitläufigen Palastes am Tiber eine dem heiligen Thomas geweihte Kirche erbauen. Doch trieb ihn auch zu diesem Werke nur der sonderbare Wunsch, stets die Gräber seiner Kinder vor Augen zu haben. Er hatte nämlich gegen diese schon seit deren frühester Jugend, als sie ihn unmöglich gekränkt haben konnten, einen außerordentlichen und unnatürlichen Haß.

„Dort will ich sie alle hin haben“, sagte er oft mit bitterem Lachen zu den Arbeitern, die er am Bau seiner Kirche beschäftigte [...] Trotz seiner ungeheuren Reichtümer weigerte er sich, sie zu kleiden, ja sogar das Notwendigste zur Anschaffung einfachster Lebensmittel ihnen zu gewähren. Sie mußten sich schließlich an den Papst wenden, der den Francesco Cenci zwang, ihnen eine kleine Rente auszuwerfen. Mit Hilfe dieser Einnahme trennten sie sich nun völlig von ihm.

[...] Natürlich mehrte das Vorgehen der drei ältesten Söhne noch den ihm eigenen Haß gegen seine Kinder. Er beschimpfte bei jeder Gelegenheit die Erwachsenen wie die noch Kleinen und bedachte täglich seine zwei bei ihm im Palast wohnenden armen Töchter mit rohen Stockschlägen.

Die Ältere, obwohl scharf überwacht, wußte doch dem Papst eine Bittschrift zukommen zu lassen; sie flehte seine Heiligkeit an, sie entweder zu verheiraten, oder ihr einen Platz in einem Kloster anweisen zu lassen. Clemens VIII. hatte Mitleid mit ihrer Lage und vermählte sie [...]; den Vater zwang er, eine entsprechende Mitgift auszuwerfen. Francesco Cenci zeigte infolge dieses unerwarteten Geschehnisses eine grenzenlose Wut; um zu verhindern, daß Beatrice, wenn sie heranwüchse, dem Beispiel ihrer Schwester folgte, hielt er sie in einem Gemache seines weitläufigen Palastes aufs strengste verschlossen. Dort durfte niemand Beatrice aufsuchen, die, kaum vierzehn Jahre alt, schon im vollen Glanze ihrer berückenden Schönheit erstrahlte. Sie zeichnete sich besonders durch eine Heiterkeit, eine Unbefangenheit und eine Lebhaftigkeit des Geistes aus, wie ich sie nie an einer anderen Frau in gleichem Maße wahrgenommen habe. Francesco Cenci brachte ihr mit eigenen Händen die Mahlzeiten. Wahrscheinlich begann jetzt das Ungeheuer in Leidenschaft für sie zu entbrennen, oder vielleicht heuchelte er auch nur diese Leidenschaft, um auf solche Weise seine unglückliche Tochter um so schrecklicher quälen zu können. Oft sprach er mit ihr über den schnöden Streich, den ihre ältere Schwester ihm gespielt, und nachdem er durch seine eigenen Worte sich in Wut versetzt, endete er damit, sie mit Schlägen zu mißhandeln.

[...] Aber all diese Dinge genügten ihm noch nicht; und so versuchte er durch Drohungen und durch Gewalt, seine eigene Tochter zu vergewaltigen, die bereits zu ihrer vollen Schönheit erblüht war. Völlig entkleidet, legte er sich

in schamloser Weise in ihr Bett, zwang sie, mit ihm die Säle des Palastes zu durchwandeln und schleppte sie schließlich in das Bett seiner Gattin, so daß diese beim Lampenschein all die Schändlichkeiten wahrnehmen mußte, zu denen er Beatrice zwang.

[...] Da Beatrice sich seinen schändlichen Begierden widersetzte, prügelte er sie halb zu Tode, so daß schließlich die Unglückliche, außer stande, ein solches Dasein länger zu ertragen, dem Beispiel ihrer älteren Schwester zu folgen beschloß. Sie richtete also eine ausführliche Bittschrift an unseren heiligen Vater, den Papst; doch mußte diese wohl von Francesco Cenci aufgefangen worden sein, so daß sie nie in die Hände des Papstes gelangte. [...] man kann sich vorstellen, mit welcher Wut er die Mißhandlungen der beiden bejammernswerten Frauen nunmehr verdoppelte. Das Leben der beiden wurde ein völlig unerträgliches. Jetzt erst, als sie sahen, daß sie nichts von der Gerechtigkeit des Herrschers zu erhoffen hatten, da alle Höflinge durch die reichen Gaben Francescos bestochen waren, faßten sie den Entschluß zu jenem Äußersten.

[Sie ziehen den Monsignore Guerra ins Vertrauen, einen Mann, von dem man annimmt, daß er Beatrice liebte und um ihretwillen auch den geistlichen Stand verlassen wollte.]

Nach und nach, von Beatrice eifrigst gedrängt, bot er denn auch seine Hand zu dem Unternehmen und willigte schließlich ein, auch den Giacomo Cenci in den Plan einzuweihen, da dieser ja der älteste Bruder und nach dem Tode Francescos das Haupt der Familie war, und man deshalb ohne seine Einwilligung nichts zu tun vermochte.

Wider Erwarten war Giacomo gleich zu allem bereit; war doch auch er unglaublich von seinem Vater behandelt, da er ihm, dem verheirateten Mann, der sechs Kinder besaß, keinen Pfennig zukommen ließ. So wählte man denn als Ort der Besprechungen, in denen man sich betreffs der Ermordung des Francesco Cenci verabredete, die Gemächer des Monsignore Guerra. (S. 217-225)

Der folgende, größere Teil der Novelle ist in Heyms Dramenplan unberücksichtigt geblieben. Erzählt werden der Anschlag gegen Francesco, den gedungene Mörder unter direkter Anleitung Beatrices ausführen, die schrittweise Entdeckung der Tat, die einzelnen Phasen des Prozesses, bei dem Beatrice als letzte ein Geständnis ablegt, schließlich sehr detailliert die Hinrichtung.

2. *Shelley, Percy Bysshe: Die Cenci. Trauerspiel in fünf Aufzügen.* Aus dem Englischen übersetzt und mit einer Einleitung und Anmerkungen versehen von G. H. Neuendorff. Leipzig 1907. (Reclams UB Nr. 4902).

Durch Textvergleich erschlossen. (Ausgabe unbestimmt.) Tagebucheintrag vom 5. November 1910: „Baudelaire. Verlaine. Rimbaud. Keats. Shelley. Ich glaube wirklich, daß ich von den Deutschen allein mich in den Schatten dieser Götter wagen darf, ohne vor Blässe und Schwachheit zu ersticken“ (III, 149).

Die Parallelen zwischen Shelleys und Heyms Drama sind so deutlich, daß wir die wesentlichen Anregungen hier, nicht bei Stendhal vermuten müssen. Daß Heym zusätzlich noch eine dritte Bearbeitung des Stoffes kannte (es gibt noch mehrere Cenci-Dramen), braucht man nicht anzunehmen.

I. Akt 1. Szene [Ein Zimmer im Palast Cenci. Graf Cenci und Kardinal Camillo.]

Camillo: Die Mordgeschichte ist vertuscht, sofern
Es Euch beliebt, das Gut vorm Pinciotor
An seine Heiligkeit zu überlassen.
All meinen Eifer braucht' es im Konklave
Ihn dazu zu bewegen; denn er sagte
Daß Ihr mit Euerm Gold gefährliche
Straflosigkeit erkaufet, und Verbrechen,
Wie Eure, einmal, zweimal zu verzeihn,
Bereichre wohl die Kirche und entreiße
Den Sünder, der bereun und leben möchte,
Der Hölle Qualen; doch es dulde nicht
Der Ruhm und das Intresse seines Throns,
Daß er zum Sündenmarkt ihn täglich mache
So vieler, schändlicher Verbrechen, die
Ihr kaum der Welt entsetztem Blick verbergt.

Cenci: Das dritte meiner Güter — nun, so sei's!
Ich habe jüngst gehört, des Papstes Neffe
Hat seinen Architekten hingeschickt,
Den Boden zu besicht'gen; denn er wollte
In meinen Gärten sich ein Landhaus baun,
Wenn ich mit seinem Oheim wieder feilschte.
Kaum hab' ich damals dran gedacht, daß er
Mich also übertölpeln könnte. Doch
Jetzt soll fortan kein Licht, selbst nicht die Sonne, sehn,
Was jener Schurke auszuplaudern drohte,
Dem jetzt zum Lohn der Staub das Maul verstopft.
Was er gesehn, die Tat, war nicht mehr wert
Als sein erbärmlich Leben. — Es empört mich!
„Der Hölle mich entrissen!“ Mag der Satan
Dem Himmel ihre Seelen so entreißen!
Gewiß, Papst Clemens und die lieben Neffen,
Sie flehn: Sankt Peter und die Heil'gen möchten
Mir ihretwegen Reichtum, Stolz und Kraft
Und Lust und langes Leben noch erhalten,
Auf daß ich fürderhin auch Taten tue,
Die ihren Beutel füllen. Nun, mir bleibt
Noch viel, worauf sie keinen Anspruch haben.

Camillo: O, Graf! So viel, daß Ihr in Ehren leben,
Euch mit dem eignen Herzen und mit Gott
Und der gekränkten Welt versöhnen könnt!
Wie häßlich passen Blut- und Wollustfrevl
Zu diesen weißen, ehrfurchtwerten Haaren!
Jetzt sollten Eure Kinder um Euch sitzen;
Ihr aber scheut, in ihrem Blick die Schande
Und Schmach zu lesen, die Ihr dort geschrieben.
Wo ist Eur Weib? Wo Eure holde Tochter?
Ich dächt', ihr milder Blick, der alles sonst
Verschönt und fröhlich macht, er müßte auch
Den Dämon in Euch töten. Sagt, warum
Ist sie von jedem Umgang ausgeschlossen,
Nur nicht von ihrem eignen, herben Schmerz?
Ich mein' es gut mit Euch! Ihr wißt's! drum sprecht!

[...]

Cenci: Mein Leben nennt die Welt verbrecherisch,
Wenn sie mich sieht der Sinne Lust befried'gen,
Wie mir's gefällt, und es ist allbekannt,
Daß ich dies Recht mir mit Gewalt und List
Zu wahren weiß. Gar wenig scheu ich mich
Mit Euch deshalb zu reden, kann ich doch
Wie mit dem eignen Herzen mit Euch reden;
Denn Ihr erklärt, mich halb bekehrt zu haben.
Drum wird die Eitelkeit Euch schweigen heißen,
Wo nicht die Furcht. Ich glaube, beide werden's.
Der Sinnenlust freut sich ein jeder Mensch,
Ein jeder liebt die Rache, ihn entzücken
Am meisten Schmerzen, die er selbst nicht fühlt;
Denn fremde Qual erhöht die eigne Ruhe.
Doch mich ergötzt sonst nichts. Des Todes Anblick
Und das Gefühl der Wonne liebe ich,
Wenn dieses mein ist, jenen andre leiden.
Gewissensbisse hab' ich nicht, und Furcht,
Die andre Menschen zügelt, kenn' ich wenig.
Der Trieb ward groß in mir, daß jeder Plan,
Den meine Phantasie sich launenhaft
Zum Bilde ihrer Wünsche jetzt gestaltet
(Und keinen bildet sie, wovor ein Mensch wie Ihr
Nicht schaudern würde, wenn er ihn vernähme),
Mir wie entbehrte Speis' und Ruhe ist,
Bis ich's vollendet habe.

Camillo: Graf, seid Ihr
Nicht elend?

Cenci: Warum elend? Nein, ich bin,
Was eure Pfaffen als „verstockt“ bezeichnen.
Sie sind sehr unverschämt, so eines Manns
Besonderen Geschmack zu schelten. Wohl
War einst ich glücklicher, da Mannheit noch
Die Pläne, die ich sann, vollführen half
Und Wollust süßer noch als Rache war.
Doch man wird alt, und die Erfindung stockt,
Und wenn nicht eine Tat zu tun noch bliebe,
Die stumpfern Trieb als meinen durch ihr Grauen
Noch reizen könnt', — ich weiß nicht, was ich täte.
Als ich noch jung war, sann ich nur darauf,
Mich zu vergnügen, nippte süßen Honig.
Doch Männer können nicht wie Bienen leben,
— Beim heil'gen Thomas — und ich wurd' es müde.
Doch bis ich einen Feind getötet hatte,
Sein Stöhnen hört' und seiner Kinder Weinen,
Da kann' ich keine andre Lust auf Erden.
Nun reizt auch das nicht mehr. Jetzt seh' ich lieber
auf Qualen, die die Furcht kaum bergen kann;
Den starren Blick des trocknen Augs, das Zittern
Der bleichen Lippen, das mir sagt, daß drinnen
Die Seele Tränen weint, die bitter sind
Als Christi blut'ger Schweiß. Ich töte selten
Den Leib; denn der hält wie ein starker Kerker

Die Seele fest in meiner Macht, daß ich
Zu stündlich neuen Qualen mit dem Hauch
Der Furcht sie nähre.

(S. 19-22)

[I. Akt 3. Szene. Ein Fest im Palast Cenci. Die Gäste sind zunächst von Francosco's Freundlichkeit beeindruckt, allmählich aber enthüllt sich seine Bosheit.]

II. Akt 1. Szene [Die Mutter Lucrezia tröstet Beatrice, sie werde sich durch eine Ehe den Mißhandlungen des Vaters entziehen können.]

Cenci (tritt plötzlich ein): Beatrice!

Du hier? Komm her! Nein, birg nicht dein Gesicht!
's ist schön. Blick auf! — Ei, gestern abend noch
Vermaßest du dich ja, mich anzublicken
In unverschämtem Trotz und fragtest mich
Verwegnen Sinnes und mit droh'nder Braue,
Was ich begehre, während ich dir noch
Zu hehlen suchte, was ich sagen wollte.
Umsonst!

Beatrice: O, öffnete die Erde sich!

O Gott, verbirg mich!

[...]

Cenci (beiseite): So viel ist zwischen uns schon vorgefallen,

Daß es mich kühn, sie furchtsam machen muß.
Unheimlich ist es, solche Tat begehnen,
Wie ich sie jetzt mir ausgesonnen habe.
So sitzt man schauernd an des Baches Rand,
Die eis'ge Welle mit den Füßen probend;
Ist man erst drin — wie jauchzt das Herz vor Lust!

(S. 35/36)

III. Akt 1. Szene [Beatrice nach der Notzüchtigung.]

Beatrice: Es muß etwas geschehn; was? weiß ich nicht; —

Doch etwas muß es sein, was jene Schmach,
Die ich erlitt, zum bloßen Schatten macht
Im fürchterlichen Blitze meiner Rache;
Kurz, schnell, unwiderrufflich und vernichtend
Die Folgen des, was nicht zu heilen ist.

[...]

Ja, Tod des Frevels Strafe! — Laß mich, Gott,
Ich bitte dich, nicht irren, wenn ich richte!
Darf ich noch leben hier mit diesem Leib,
Dem so entweihten Tempel deines Geistes?

[Beatrice verwirft den Gedanken des Selbstmordes und beschließt, da ihr die von der Mutter und dem Freund Orsino empfohlenen Maßnahmen nicht genügen, den Vater umbringen zu lassen.]

Beatrice: Schweigt, Orsino! Und dich, Mutter, bitt' ich,

Wirf Schonung, Rücksicht, Furcht, Gewissensbisse,
Des Alltagslebens ängstliche Bedenken,
An die wir uns von Kindheit an gewöhnt,
Wie abgetrag'ne Kleider weit von dir;
Sie wären Hohn in meiner heil'gen Sache.
Wie ich gesagt: ich hab' ein Leid erfahren,
Das zwar unausgesprochen bleiben soll,
Jedoch nach Rache schreit, sowohl für das,
Was schon geschehen ist, als auch, damit

Ich nicht die schwergeprüfte Seele täglich
Mit neuen Sünden stets beladen muß
Und sein muß, was ihr nicht zu träumen wagt.
Ich hab' zu Gott gebetet, hab' mein Herz
Befragt, hab' meinen vielverschlungen Willen
Entwirrt, bis ich zuletzt beschlossen habe,
Was recht ist.

(S. 46-50)

IV. Akt 1. Szene [Cenci will seine Tochter dazu bringen, sich ihm freiwillig hinzugeben. Man sagt ihm, ein Engel habe seiner Tochter seinen baldigen Tod verkündet.]

Cenci: Hm! Das ist denkbar; denn ich zweifle nicht,
Daß Gott sich offenbaren kann. Mir hat
Der Himmel sichtbar seine Gunst bewiesen;
Denn meine Söhne starben, wie ich sie
Verfluchte. — Weiter — Recht und Unrecht sind
Nur leere Worte. — Reue — Reue schafft
Ein müß'ger Augenblick; sie hängt viel mehr
Von Gott ab, als von mir. — Nun gut! Ich muß
dem größern Plan entsagen, und ich wollte
Die Seele ihr vergiften und verderben.

[Er erwägt eine Reihe von Schandtaten, die er noch vor seinem Tode ausführen will.]

Cenci: Ist das vollendet, geb' ich meine Seele,
Die eine Gottesgeißel war, zurück,
In dessen Hand, der sie geschwungen hat.
Mag er mich strafen wollen oder andre:
Er wird sie eher nicht zurückverlangen,
Als bis sie in der letzten, tiefsten Wunde
Zerbricht und all ihr Haß gesättigt ist.
Doch, daß der Tod mir meinen Plan nicht störe,
Will ich mein Werk geschwind und sicher tun.
[...]
Mir ist, als ob ich nicht ein Mensch sei, sondern
Ein Dämon, der bestimmt ist, zu bestrafen
Die Sünden einer unbekanntem Welt.

(S. 61-65)

V. Akt 3. Szene [Nach dem Mord. Beatrice vor Gericht.]

Richter: Seid Ihr nicht schuld am Tode Euers Vaters?

Beatrice: Willst du nicht lieber Gott, den höchsten Richter,
Verklagen, daß er eine Tat erlaubt hat,
Wie ich sie litt, und wie er sie gesehn?
Daß er sie unaussprechlich machte und an Hilfe
Und Straf' und Rache mir nichts anders ließ
Als das, was meines Vaters Tod du nanntest?

(S. 92)

24. Der Sturm auf die Bastille

Als im Juli 1789 die Entlassung des volkstümlichen Ministers Necker bekannt wurde und Gerüchte von der bevorstehenden Auflösung der National-

versammlung kursierten, kam es in Paris zu Unruhen. Den Aufrufen Camille Desmoulins' und anderer revolutionärer Führer folgend, bewaffnete sich das Volk und zog nach zunächst ziellosen Demonstrationen am 14. Juli zu der in der Vorstadt St. Antoine gelegenen Bastille. Die mittelalterliche Festung hatte lange Zeit als Staatsgefängnis für besonders wichtige Personen gedient und galt infolge düsterer Legenden als das schlimmste Gefängnis Frankreichs und als gefährliche Bastion, spielte tatsächlich aber seit Jahren keine besondere Rolle mehr. Beim Ausbruch der Unruhen hatte sie der Gouverneur, Marquis de Launay, in den Verteidigungszustand versetzt und brauchte mit 32 Schweizern und 82 Invaliden Besatzung den Ansturm der Volksmassen nicht zu fürchten. Abgesandte der Bürgerschaft versuchten einen Kampf zu verhindern, besichtigten die Bastille und erklärten, daß dem Volk von dort keine Gefahr drohe. Die aufgebrachte Menge aber verlangte die Übergabe. Nach mehrstündiger Belagerung entschloß sich die Besatzung auf die Zusicherung freien Geleites hin, die Tore zu öffnen. Diese Abmachung vermochte man freilich nach der Kapitulation nicht einzuhalten; der Gouverneur und einige Soldaten wurden umgebracht.

In der Bastille befanden sich nur sieben Gefangene, einige Wechselfälcher, ein Wahnsinniger namens Tavernier, wegen seiner Aggressivität festgesetzt, und der Graf de Solages, dessen Gefangenschaft wegen eines Sittlichkeitsverbrechens von der eigenen Familie erwirkt und sogar finanziert worden sein soll. Nach der Befreiung wurde er von ihr wieder aufgenommen und starb erst 1825.³⁴ Bald nach der Einnahme der Bastille begann man mit ihrem Abbruch. Der König selbst hielt es für geraten, ihre Eroberung durch das Volk zu begrüßen, man erhob das Ereignis zum Symbol der Revolution und gedenkt seiner noch heute mit dem Nationalfeiertag.

Heyms kurzer dramatischer Entwurf (II, 673-680) entstand im Herbst 1908 und wurde offenbar schon im ersten Ansatz wieder fallengelassen. Ein Plan zu dem Drama oder auch nur Notizen zu seiner Weiterführung fehlen, aus der Handschrift ist lediglich eine gestrichene Textpartie zu ergänzen. Im Juni 1910 hat Heym den Stoff im Rahmen mehrerer Revolutionsgedichte noch einmal aufgegriffen („Bastille“, I, 86).

A. Handschrift

[Unter dem Personenverzeichnis steht quer über dem Blatt in großen Buchstaben „Los!“]

[Gestrichener Text. In II, 679 die ursprüngliche Fortsetzung des Dialoges nach „Herr Graf, werden Sie auch wahnsinnig. Das ist das beste für Sie.“]

³⁴ Die Berichte über die Gefangenen weichen stark voneinander ab, d. h. ihr Schicksal wird meistens sehr viel düsterer geschildert. Unsere Angaben folgen der um Sachlichkeit bemühten Darstellung von Funck-Brentano (vgl. unter Quellen).

Graf: Beantworten Sie nur noch eine Frage, de Launay, ehe Sie gehen: Sie sehen, ich bemühe mich, höflich zu sein. Wo ist meine Braut? Seien Sie barmherzig, ist sie gefangen?

Gouverneur: Nein. Ihre Unschuld hat sich glänzend bewiesen. Sie war nach dem Prozeß, der sie allenthalben berühmt machte, eine Zeitlang bei Hofe. Sie entzückte alle durch ihren Scharm. Ich war zugegen, wie sie die Königin eines Tages vor dem versammelten Hofe aufhob und küßte. Denken Sie, welche Ehre für sie.

Graf: Denkt sie nicht an mich. Tut sie nichts, um mich zu sehen?

Gouverneur: Wo denken Sie hin. Sie müssen nicht zu viel von den Frauen halten. Ich hörte, daß sie einige Monate recht traurig über Ihr Los war. Aber die Frauen vergessen Sie schnell. Übrigens, es wird Sie interessieren, Ihr Vetter hat um ihre Hand angehalten und in einigen Tagen soll die Hochzeit sein. Die Königin selbst will sie ihr ausrichten, da sie an ihr Mutterstelle vertritt.

Graf: Es ist nicht wahr!

Gouverneur: Wappnen Sie sich mit Verachtung gegen die Frauen, Herr Graf. Denken Sie auch daran, daß Eifersucht ein Laster ist. Bewahren Sie sich den Gleichmut Ihres Herzens, und Sie werden leichter über den Gedanken hinwegkommen, daß Ihre Braut in einigen Tagen das Ehebett Ihres Veters teilen wird. Soll ich ihr Grüße ausrichten, wenn ich bei der Hochzeit den Brautvater spiele?

Graf: Ach. (Er sinkt auf dem Tische hin.)

Gouverneur: Kommen Sie Herr Major!

(Gouverneur, Major, Schweizer ab. Das Tor wird verschlossen. Tavernier tritt zu ihm.)

Tavernier: Sie spielen eine sehr gute Rolle für einen Spion. Allein bemühen Sie sich nicht, von mir erfahren Sie nichts. Ich habe keine Geheimnisse, ich habe schon lange mit der Welt abgeschlossen.

Graf: Armer Wahnsinniger. Ich wollte, ich hätte dein zerstörtes Hirn. Mich wunderts, daß ich noch nicht wahnsinnig bin. Ach Gott, Gott.

Korrekturen und Ergänzungen:

II, 674 — Graf de Solages, Gefangener des Turms *La Bazinière*.
De Losme-Solbray, Major.
[Dumont]

II, 675 — Ein Lettre de Cachet, gezeichnet *Amelot*, befahl seine Verhaftung.

II, 678 — Wenn ich auch vergeblich Ihr Herz rufe, ich appelliere an Ihre Ehre [...]

B. Quellen

1. *Linguet*, Simon Nicolas Henri: Denkwürdigkeiten über die Bastille. Deutsch hrsg. von R. Habs. Leipzig 1886. (Reclams UB Nr. 2121-25).

Durch Textvergleich erschlossen. — Die entlegenen Details, die Heym aus der Geschichte der Bastille benutzt, konnten nur in diesem Werk (und auch nur in dieser ausführlich kommentierten Ausgabe) nachgewiesen werden. Über-

prüft wurden außer einer Reihe von Titeln zur französischen Revolution, die sämtlich nicht ausreichten, die Darstellungen von

Bojanowski, Paul von: Die Erstürmung der Bastille am 14. Juli 1789. Weimar 1865.

Funck-Brentano, Franz: Die Bastille in der Legende und nach historischen Dokumenten. Übersetzt von O. M. von Bieberstein. Breslau 1899.

Auch diese Werke enthalten nicht alle notwendigen Fakten. Der polemische Bericht Linguets über seine Gefangenschaft 1780/81 reichte als Quelle Heyms ebenfalls nicht aus, wären ihm nicht ein umfangreicher „historischer Abriß nach Charpentier“ und die Berichte anderer Gefangener hinzugefügt. Der historische Abriß verzeichnet außer „Schneeli“ und „Kügli“ alle Personen Heyms: den Gouverneur de Launay und den Major de Losme-Solbray, die Invaliden Dumont und Asselin (bei der Erstürmung getötet), den Grafen de Solages (ohne nähere Angaben über seine Inhaftierung), den wahnsinnigen, schon zwanzig Jahre eingekerkerten Tavernier, den Schließer Trecour. Ein „Fräulein de la Roche“, bei Heym offenbar als die in der Bastille verstorbene Braut des Grafen vorgesehen, findet sich nicht, wohl aber ein La Roche als Gefangener. Nicht ganz der Quelle entsprechen Heyms Angaben über den Aufenthaltsort der Gefangenen, sie lassen aber durchaus noch die Exaktheit der Vorlage erkennen. Nicht der Graf wurde umgesiedelt, sondern man habe, heißt es, „Tavernier aus La Bazinière 1, wo er sich seit langem befunden hatte, nach La Comté 3 gebracht, um in seinem Zimmer Schießscharten anzubringen, durch welche man auf die Brücke schießen konnte“.³⁵ Der Name des Ministers Amelot wird von Linguet mehrfach in einem ironischen „gezeichnet Amelot“ gebraucht, da er selbst „mit einer Lettre-de-cachet zu tun hatte, die Amelot [. . .] gezeichnet war“ (S. 224). Für die von Heym charakterisierten Zustände in der Bastille sind im einzelnen die folgenden Textstellen der Quelle anzuführen.

Historischer Abriß nach Charpentier.

Der Gouverneur zog von seiner Stelle, wenigstens in den letzten Zeiten, außer seinem festen Gehalt mehr als 60 000 Livres Gewinnst, die er an der Kost und der Zimmerausstattung der Gefangenen ersparte.

[Dazu die Anmerkung:] Muß man den Vorwürfen, die ihm nicht bloß von Seiten der Gefangenen, sondern auch von den Schießern, den Soldaten und den Offizieren der Besatzung gemacht werden, nicht vollen Glauben beimessen? Nie, sagen diese, hat die Bastille dem König soviel Geld gekostet, und nie sind die Gefangenen schlechter beköstigt und behandelt worden. (S. 58)

[Die Gefangenen] versichern einstimmig, daß dort alles Schlinge, Kunstgriff, Lüge, Spionage und Geheimnis war, daß die Vorgesetzten und die Untergebenen im Einverständnis zu sein schienen, um einen Gefangenen dahin zu brin-

³⁵ Zitat nach S. 96. Eine Übersicht über die von den Gefangenen bewohnten Verließe findet sich auf S. 93, die übrigen Namen sind auf S. 113 aufgeführt. Auf S. 90 sind Gefangene aufgezählt, die in der Bastille wahnsinnig wurden und nach Charenton gebracht werden mußten.

gen, daß er sich beklagte; [...] daß sie in andern Fällen dem Gefangenen gegenüber den Teilnehmenden spielten und sich bemühten, ihm jede Hoffnung zu rauben, indem sie ihm versicherten, sein Unglück rühre nicht von den Ministern her, sondern der König selbst sei gegen ihn eingenommen infolge einiger ihm von heimlichen Feinden hinterbrachter Reden, denen er Glauben geschenkt habe, und daß man so zu dem Gefangenen sprach, weil man wußte, daß er niemals an den König schreiben konnte, da dies zu den Dingen gehörte, die nie gestattet wurden. (S. 76)

Linguet. Denkwürdigkeiten über die Bastille.

Wenn man ihm die Möglichkeit, zu schreiben, nicht gänzlich abschneidet, so gehen alle seine Briefe der Polizei offen zu oder werden dort erbrochen. Die Lektüre dieser schmerzlichen Klagen ist für die zu diesem Spioniergeschäft Bestellten eine angenehme Unterhaltung: sie ergötzen sich einen Augenblick an der Tonart, in der jeder einzelne von den Eingesperrten seufzt, und dann schnürt man den Briefertrag jedes Tages sorgfältig zu einem besonderen Stoße zusammen, nicht um Gebrauch davon zu machen, sondern um ihn in unbekanntem Archiven zu vergraben oder um ihn zu verbrennen. Weder der Gefangene, der geschrieben hat, noch die, an welche er geschrieben hat, hören je davon reden. (S. 174)

Ich glaubte lange Zeit eine Person zum Schicksalsgenossen zu haben, deren Erhaltung mich allein über meine übrigen Verluste trösten konnte, und deren Gefangenschaft [...] mein Unglück auf den Gipfel getrieben haben würde. Die Antworten, die ich auf meine Fragen bezüglich dieses Punktes erhielt, waren nur geeignet, meine Besorgnis zu bestätigen, denn wenn diese in der Kunst der Seelenquälerei geübten Menschen eine Gelegenheit finden, das gewöhnliche Stillschweigen, welches den Gefangenen martert, durch eine erheuchelte Offenheit zu ersetzen, die ihn in Verzweiflung stürzen kann, so versäumen sie nicht, dieselbe zu benutzen: sie mögen reden oder schweigen, immer tragen sie dafür Sorge, daß ihre Thätigkeit grausam wirke wie ihre Unthätigkeit.

Diese Kunstgriffe haben zur Folge, daß möglicherweise Vater und Sohn, Gatte und Gattin, ja ganze Familien gleichzeitig die Bastille bevölkern, ohne zu ahnen, daß so teure Wesen ganz in ihrer Nähe sind. (S. 184)

Seine Bitten, seine Klagen, seine Verzweiflung sind nicht bloß nutzlos, sondern er weiß auch, und man sagt ihm, daß sie nutzlos sind — das ist die einzige Kunde, die man ihm zu teil werden läßt. Allen Schrecken des Müßiggangs und der Langeweile preisgegeben, die durch die Ungewißheit der Zukunft noch erhöht werden, fühlt er sich täglich hinsiechen und weiß zugleich, daß man sein Dasein nur erhält, um seine Qual zu verlängern, wobei Spott und Schimpf sich zur Grausamkeit gesellen, um die Bitterkeit der Entbehungen zu verdoppeln, die sein täglich Brot sind. (S. 192)

So sagte man mir z. B. täglich und mit lachendem Gesichte, ich brauchte mich nicht mehr um die Vorgänge in der Welt zu bekümmern, weil man mich draußen für tot hielte, und trieb den Spaß so weit, daß man mir ausführlich die Einzelheiten erzählte, mit der blinder Haß oder entsetzlicher Leichtsinn die Geschichte meines angeblichen Todes ausschmückten. Man versicherte mir, von dem Eifer und der Treue meiner Freunde hätte ich nichts zu erwarten, weniger weil dieselben wie die übrigen über mein Dasein getäuscht wären, als vielmehr weil sie mich verraten hätten. (S. 216)

2. *Held*, Franz: Ein Fest auf der Bastille. Trauerspiel in drei Akten. Berlin ²1891. [Die erste Auflage von 1889 enthält den dritten Akt noch nicht.]

Im Inn an die Luft!

Profane: Sinf de Solages } Sinfayen de Toms Le Parisis

Tavernier

De Leclercq des Frailles de la Roche

Meryu, De laury, Souverain

De Logne-Solbay, Mayor

~~Tavernier~~

Soleflic

) must in Opwayen

~~Trecom / Gfipfer~~

Camille Desmoulins

Afteilbürger von Paris

Zimmer T. d. Lahn Kanten.

Tavernier allein am Tisch.

er liess einen Brief. (L'Esprit L'Amour)

Man sieht Gfipfer, in Gfipfer's Klappart, in der Zeit
L'Esprit geht auf Tavernier wartet in Brief

J. M. Trecom

S. Marg. Man ist der Frau!

Ma: De Sefayen Nr 7, Herr Souverain!

S.: Was ist der für ein Mann!

Ma.: Er ist ein Mann. Man sollte nicht viel
Gfipfer'sche mit ihm, er sollte Mann. Er
kriegt mich nicht für 2 Monate. Seit er mich zu
gehört in der Zeit der Zeit. (L'Esprit L'Amour)
alle die Briefe die auf ihn gehen.

S.: Was er geschrieben hat für einen Brief

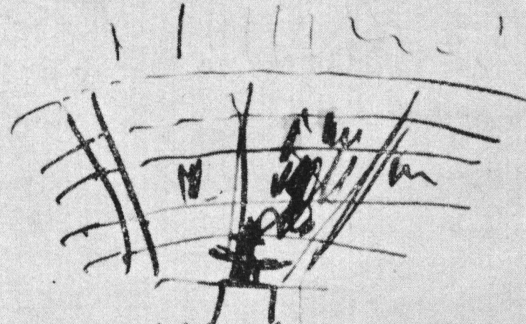
Ludwig allein. Inletet betet vor. ^{Zeit} Auf dem mit ...
 aus Kirchenwänden. ^{Zeit} Eisenwischen Komman in Lese
 geben. Vöflichkeit. Man nimmt ihn def... die Kirchen
 wände weg.

Vorher. Nacht de Meuscherichte.
 Altar. Wappen herffschlicher. Duff de ver-
 mer Sommeracht.
 Der Schal wird erung, was tritt of die Strame an,

Ludwig im Tempel. Die Familie. Die Königin
 ische würzi die Mast lob.

Befreiung unpflicht. September wurde. Desten
 nie ei Sott. Die Kommissar unter dem Feuster vorken und
 Ludwig nicht melandlich beaus.
 Erpe si tray im Couvent, ob er getötet
 werden soll.

R



Robertine - Wolant.
 St. Just - Me de Acker ¹⁷⁹³ glückliche Faust
 Desten - Enthusiasm geborne Volkführer.
 Philipp Egalité - Anarchisten. - Pöngeten am tollsten.

Während der Abstimmung Cant Lou Hill.

Die alte Kammerdiener des Ludwig kommt an sein
 Bett, erweckt. Ludwig will noch rechts. Endlich
 weckt er. Sage es nicht da ...

Das genannte Werk über die Bastille reichte als Quelle zwar aus, es gibt aber einige Hinweise dafür, daß Heym darüber hinaus das Drama Helds gekannt haben könnte. Der Vergleich ist in jedem Falle interessant, da Held sich eindeutig auch auf die Reclam-Ausgabe der „Denkwürdigkeiten“ Linguets gestützt hat. Mit den historischen Namen geht er wesentlich freier um als Heym, in der Tendenz und den Grundzügen der Handlung zeigen sich aber einige wesentliche Parallelen. Daß Heym den entscheidenden Impuls dem Drama verdankt und nicht dem 500 Seiten starken historischen Werk, könnte man auch aus dem spontanen Entwurf der Szenen schließen.

Helds Absicht ist, die historische Situation am Vorabend der Revolution und ihre gesellschaftlichen Konflikte darzustellen. Handlungsgerüst ist das Schicksal des Ehepaares Thuriot, das — ohne voneinander zu wissen — von dem Gouverneur aus privater Rache eingesperrt worden ist. Als René Thuriot schließlich befreit wird, findet er seine Frau erwürgt. Er erliegt einem Herzschlag, die übrigen Gefangenen verlassen als Wahnsinnige die Bastille. De Launay ist wie bei Heym als zynisch, brutal und geldgierig gezeichnet, auch er bereichert sich an seinen Gefangenen. René Thuriot schwankt wie Heyms Graf de Solages zwischen Verzweiflung und ohnmächtiger Wut. Der folgende Dialog zwischen dem Gouverneur und seinem Gefangenen belegt die Ähnlichkeit der Konzeption.

II. Akt

René: Vergifte meinen Wein, dann hast Du mich doch schnell, wohin Du mich willst! Was hab ich Dir getan, daß Du wie ein Alp über meinem Leben hängst?!

Gouv.: Ich bin kein „Du“ für ihn, sondern der Herr Marquis de Launay. Hätt er das immer bedacht und sich nicht von den modernen Schwindelphrasen fortreißen lassen in Wort und Tat, — ja, ja, auch in Taten! Er weiß, seine Frau —

René: Meine arme Catherine! Zum hundertsten Mal: Was ist mit ihr geworden? Können Sie auch die verderben, die Sie doch einstmals geliebt haben müssen?

Gouv.: Geliebt! Ein Marquis liebt seine Hofmagd nicht. Er tut ihr vielleicht die Ehre an, sie zu seiner Verfügung zu kommandieren. Und daß sie sich solcher Ordre entzog, das ist ihr Verbrechen — ist *sein* Verbrechen, weil er sie dazu verführte, es ihr ermöglichte.

René: Verbrechen! So hat man sich auch an der Ärmsten vergriffen? Wo ist sie? Warum fängt man all ihre Briefe an mich auf? Und die meines Sohns? Sie schreiben mir gewiß beide jeden Tag. Keine Zeile hab ich erhalten. Und unter welchem Rechtstitel befördert man meine eigenen Briefe nicht? Leben wir in der Türkei? O, daß ich nicht das Siegel dieses Turmdachs über meinem Mund hätte! Ich wollte Rache schreien, daß ganz Paris zusammenliefe.

Gouv.: Er wird sich hübsch ruhig verhalten! Ganz besonders heut abend. Deshalb komm' ich eigentlich her. Ich habe Gäste zur Nacht auf dem Turm; es ist dicht über ihm — daß er mir nicht ungezogen ist!

René: Ungezogen?! In's Gitterfenster werd ich mich einkrallen und brüllen, wie ein Stier! Den Herrschaften zuposaunen, wer und was ihr Gastgeber eigentlich ist!

Gouv.: Wenn er Dummheiten macht und mein Fest stört — ich würd's ihm nicht raten. Er würde weiter nichts erreichen, als seine Bequemlichkeiten und seine Kost zu beschneiden.

René: Ich halts nicht aus! Ist der König einverstanden mit diesem quälerischen Regime? Nimmermehr! Das ist Mißbrauch der Krongewalt!

Gouv.: Gewiß ist der König einverstanden. Man muß sich nicht in die Lage bringen, von der Bastille beherbergt zu werden — oder man muß was auszuhalten wissen. Also nochmals: Ruhig Blut! Nicht ungezogen! (S. 79-81)

25. Der 5. Oktober 1789

Der Zug der Frauen nach Versailles, ein bedeutendes Ereignis des ersten Revolutionsjahres, zwang den König zur Übersiedlung nach Paris und stellte ihn, bevor er tatsächlich entmachtet wurde, unter die Aufsicht des Volkes. Anlaß zu dem Zug war nicht nur die Paris bedrohende Hungersnot, sondern auch die Truppenkonzentration in Versailles, die einen Anschlag des Königtums gegen die Revolution befürchten ließ. Am 5. Oktober sammelten sich Tausende von Frauen vor dem Pariser Stadthaus und verlangten Brot. Maillard, der wenige Wochen zuvor die Kapitulation der Bastille ausgehandelt hatte, meisterte die gefährliche Situation, indem er den Ruf „Nach Versailles!“ aufgriff und sich zum Führer der Versammelten machte. Er wußte eine Bewaffnung zu verhindern und, in Versailles angelangt, die nach Zehntausenden zählende Menge zu bewegen, ihre Wünsche dem König und der Nationalversammlung friedlich vorzutragen. Am nächsten Morgen kam es aber doch zu einem Eindringen in das Schloß, und nur Lafayette mit der Nationalgarde konnte die königliche Familie aus ihrer lebensgefährlichen Lage befreien. Der Forderung der Menge, nach Paris zu übersiedeln, konnte sich der König allerdings nicht entziehen; denn auch die Männer der Revolution, die die Monarchie zu erhalten strebten, fürchteten die Gefahr, die ein von seinen Truppen umgebener König in Versailles darstellte.

Heyms Novelle „Der fünfte Oktober“ (II, 6-18) entstand 1911 und sollte ursprünglich fortgesetzt oder durch eine weitere Novelle ergänzt werden. Anschließend an den Text ist in der Handschrift noch notiert: „VI. Oktober. Der König wird zurückgeholt.“ In die Nähe des Stoffes gehört das Gedicht „Vom Schanktisch her . . .“ (I, 251), ein Entwurf vom März 1911. Es enthält zwar keinen Hinweis auf ein bestimmtes Datum der Revolution, ist aber von dem gleichen revolutionären Pathos wie die Novelle getragen und auch auf die gleiche Quelle zurückzuführen.

Quelle

Kropotkin, Peter: Die Französische Revolution. 1789-1793. Einzig berechtigte deutsche Ausgabe von G. Landauer. 2 Bde. Leipzig 1909.

Durch Textvergleich erschlossen. Das Motto des Gedichtes „Vom Schank-

tisch her ...“ (I, 251) ist mit „Fürst Peter Kropotkin“ unterschrieben und ein freies Zitat aus dem genannten Werk:

11. Kapitel. Paris vor dem 14. Juli.

[...] und der große Glühofen organisierte sich in seinen Bezirken, um der Gewalt mit Gewalt zu begegnen. Die „aufrührerischen Hilfstruppen“, mit denen Mirabeau dem Hof gedroht hatte, waren in der Tat gerufen worden, und in den düstern Kneipen der Außenbezirke erörterte das Paris der Armen, das Paris der zerrissenen Kleider die Mittel, „das Vaterland zu retten“. Es bewaffnete sich, so gut es konnte.

Hunderte von patriotischen Agitatoren – „Unbekannte“, wohlgemerkt – taten alles, um die Agitation zu unterhalten und das Volk auf die Straße zu bringen. Platzen Feuerwerkskörper (sogenannte Frösche) und Feuerwerk überhaupt, sagt Arthur Young, waren ein beliebtes Mittel: man konnte sie zu halbem Preis kaufen und wenn sich eine Menge angesammelt hatte, um an einer Straßenecke einem Feuerwerk zuzusehen, fing jemand an, zum Volk zu sprechen und erzählte ihm die Nachrichten vom Komplott des Hofes. (Bd. 1, S. 65)

Kropotkin, dem es in erster Linie darum geht, „das Handeln des Volkes zu erforschen“ (Bd. 1, S. 4), stellt den Lebensmittelmangel immer wieder als eine der Hauptursachen der Revolution heraus. Schon vor 1789 registriert er Plünderungen von Bäckereien, Überfälle auf Korntransporte, Spekulationen mit dem Getreidepreis. „Das Brot war das Hauptmotiv der Bewegung“ (Bd. 1, S. 40). Gleichzeitig sieht er das Handeln der Masse von einem großen Idealismus getragen, preist „das Volk mit seinem Schwung, seiner Begeisterung, seinem Edelmut, gewillt, auch um den Preis des Lebens der Freiheit zum Sieg zu verhelfen“ (Bd. 1, S. 86).

20. Kapitel. Die Tage vom 5. und 6. Oktober 1789.

Inzwischen war in Paris immer noch eine schreckliche Teuerung. Man hielt im September, die Ernte war eingebracht worden, und trotzdem fehlte es an Brot. Das Volk stand hintereinander aufgestellt vor den Bäckereien, und nach stundenlangem Warten mußten die Armen oft nach Hause gehn, ohne Brot mitzubringen. Es fehlte an Mehl. [...] In den oberen Schichten der Gesellschaft war der Gipfel des raffinierten Luxus erreicht, aber die Masse des Volks, die von der Last harter und willkürlicher Steuern und Abgaben bedrückt war, war so weit gekommen, daß es auf dem reichen Boden und unter dem günstigen Klima Frankreichs nicht mehr seine Nahrung erzeugen konnte.

Außerdem liefen die schrecklichsten Anklagen gegen die Prinzen der königlichen Familie und die hohen Würdenträger am Hofe um. Man sagte, sie hätten das Getreidemonopol wiederhergestellt und spekulierten auf die hohen Kornpreise. Und wer könnte daran zweifeln, daß diese Anschuldigungen damals begründet waren. (Bd. 1, S. 143/44)

Der Hof rüstete sich offenbar zu einem großen Schlag. Wenn der König erst einmal weg war und sich irgendwo mitten unter den Truppen geborgen hatte, war es sehr leicht, die Nationalversammlung aufzulösen oder aber sie zu zwingen, zu den drei Ständen, das heißt zu der Situation vor der Königlichen Sitzung vom 23. Juni, zurückzukehren. Gab es doch in der Versammlung eine 300 bis 400 Mitglieder umfassende Partei, deren Führer schon mit Malouet Besprechungen in der Richtung abgehalten hatten, die Nationalversammlung

nach Tours, in genügende Entfernung vom revolutionären Volk von Paris, zu verpflanzen! — Aber wenn der Plan des Hofes gelang, mußte alles wieder von vorn angefangen werden. Die Früchte des 14. Juli waren verloren; verloren die Resultate der Bauernerhebung, der Panik vom 4. August.

Dieses Unheil zu verhindern, gab es nur das eine Mittel, das Volk zum Aufstand zu rufen. [...]

Am 5. Oktober brach der Aufstand in Paris aus. Es ertönten die Rufe: Brot! Brot! Der Klang einer Trommel, die von einem jungen Mädchen geschlagen wurde, war für die Frauen das Signal zum Sammeln. Bald bildet sich ein Trupp Frauen, zieht gegen das Rathaus, erbricht die Tore des Gemeindehauses, verlangt Brot und Waffen, und da man schon seit mehreren Tagen davon gesprochen hat, ist der Ruf: Nach Versailles! bald in aller Mund. Maillard, der wegen des Anteils, den er an der Belagerung der Bastille gehabt hat, in Paris bekannt ist, wird als Führer der Kolonne anerkannt, und die Frauen brechen auf.

Tausend Ideen kreuzten sich ohne Frage in ihrem Kopfe, aber das Brot mußte die vorherrschende Idee sein. In Versailles war es, wo man Anschläge gegen den Wohlstand des Volkes schmiedete, wo man den „Hungerpakt“, das Getreidemonopol machen, wo man die Abschaffung der Feudalrechte verhindern wollte — und die Frauen zogen nach Versailles. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß sich das Volk den König, wie das russische Volk den Zar, als einen gutmütigen Menschen vorstellte, der das Beste seines Volkes wollte. Das monarchische Gefühl hatte sehr tiefe Wurzeln geschlagen. Aber schon 1789 haßte man die Königin. Über sie wurden schreckliche Reden geführt. „Wo ist dieses verfluchte Frauenzimmer? — Da ist die dr... H... — Man muß das Weibstück nehmen und ihr den Hals abschneiden“, sagten sich die Frauen. [...]

Im ersten Augenblick, nachdem die Frauen in Versailles angelangt waren — sie brachen vor Ermüdung und Hunger zusammen und triefen von dem strömenden Regen — beschränkten sie sich darauf, Brot zu verlangen. Als sie in die Nationalversammlung gekommen waren, sanken sie vor Schwäche auf die Bänke der Abgeordneten; aber schon bloß durch ihre Anwesenheit errangen diese Frauen ihren ersten Sieg. (Bd. 1, S. 148-150)

[Aus dem Schlußkapitel.]

Welche Nation es auch sein mag, die in unsern Zeiten einmal den Weg der Revolutionen betritt, sie wird erben, was unsere Vorfahren in Frankreich geschafft haben. Das Blut, das dabei vergossen wurde, ist für die Menschheit geflossen. Die Leiden, die sie durchgemacht haben, haben sie für die ganze Menschheit erduldet. Ihre Kämpfe, die Ideen, die sie in die Welt brachten, der Zusammenprall dieser Ideen — das alles ist das Erbe der Menschheit. Das alles hat seine Früchte getragen, und wird noch andere, noch schönere tragen, wird uns immer weiter und weiter führen in dem Sinne, den wir in den Worten der Großen Revolution

Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit

finden, die wie ein Flammenzeichen leuchten, dem wir entgegen marschieren. (Bd. 2, S. 279)

26. Ludwig XVI.

Die vom 30. Nov. 1910 datierten Notizen zu dem Drama „Ludwig XVI.“ (II, 733-737) beziehen sich auf so verschiedene Begebenheiten der Revolution, daß es sinnvoller ist, sie einzeln zu erläutern, als ein Gesamtbild der

Epoche zu entwerfen. — Die „Konstituierung des dritten Standes“ als Nationalversammlung erfolgte am 17. Juni 1789. Graf Mirabeau war der entscheidende Mann dieses revolutionären Aktes, Finanzminister Necker unterstützte ihn. Turgot jedoch, ein früherer Minister Ludwig XVI., der schon 1781 starb, hat mit diesen Vorgängen nichts zu tun. Er wird nur wegen seiner weitsichtigen Reformpläne oft mit Necker zusammen genannt. Den Schwur auf die Verfassung leistete der König am ersten Jahrestag der Erstürmung der Bastille auf dem festlich geschmückten „Marsfeld“. Angriffe auf seine Autorität, wie Heym sie andeutet, hat es in dieser Zeit noch nicht gegeben, im Gegenteil ist gerade für das Bundesfest die große Begeisterung des Volkes für den König überliefert. Erst sein Fluchtversuch im Juni 1791, der mit der nächtlichen Entdeckung in Varennes³⁶ endete, leitete den Autoritätsverlust ein. Daß Heym von der Flucht auf den „Ausmarsch“ nach Versailles, also den Zug vom 5. Oktober 1789, zurückgreift, dürfte der flüchtigen chronologischen Orientierung zuzuschreiben sein. Die anschließend skizzierte Episode, die Ludwig „in eine Ecke gedrängt“ und den Pöbeleien der Vorstädter ausgesetzt zeigt, bezieht sich auf die Vorgänge vom 20. Juni 1792. Daß Aufständische in die Tuilerien eindringen und ihn in eine solche Zwangslage bringen konnten, offenbarte mehr als alles andere seine Schwäche und wies schon auf die wenige Wochen später folgende Absetzung hin. Auch Lafayette, der seinen ganzen Einfluß geltend machte, vermochte sie nicht aufzuhalten und mußte selbst ins Ausland fliehen.

Ende August 1792 wurde die königliche Familie „im Temple“ gefangen gesetzt und der König drei Monate später vor dem Konvent angeklagt. Was er zu gewärtigen hatte, war schon während der „Septembermorde“ deutlich geworden, als man das Haupt der engsten Freundin der Königin auf einer Pike vor den Fenstern der Gefangenen vorbeitrag. Am 17. Januar 1793 wurde er in einer namentlichen Abstimmung, die 25 Stunden dauerte, wegen Landesverrates zum Tode verurteilt, wobei das negative Votum „Philippe Egalités“, des Herzogs von Orleans und Veters des Königs, besonderen Abscheu erregte. Die Nachricht wurde Ludwig von seinem Anwalt überbracht und brauchte der Königin nicht in der von Heym dargestellten Weise verheimlicht zu werden, da Ludwig von ihr seit längerem getrennt war. Einen Tag vor der Hinrichtung wurde der Familie noch eine Zusammenkunft gestattet, und es kam zu jener oft beschriebenen „furchtbaren Abschiedsszene“, die Ludwig auf eine nochmalige Begegnung am nächsten Morgen verzichten ließ. Einen Besuch Philippe Egalités im Temple und einen nächtlichen Befreiungsversuch hat es nicht gegeben.

In dem Sonett „Louis Capet“ (I, 87) vom Juni 1910, das in den „Ewigen Tag“ übernommen wurde, entwirft Heym ein Bild von der Fahrt zur Guillotine, das erheblich von den historischen Vorgängen abweicht. Der König

³⁶ Heyms Stichwort „Vincennes“ ist wohl ein Irrtum. Die Festung Vincennes wurde zwar wenige Monate zuvor von revolutionären Arbeitern angegriffen, spielte aber sonst keine Rolle in der Geschichte Ludwigs.

wurde nicht auf einem Karren, sondern in einer geschlossenen Droschke zum Richtplatz gebracht, der Weg von Militär scharf bewacht und die Bevölkerung nur im Hintergrund geduldet, weil man Befreiungsversuche und Sympathiekundgebungen befürchtete. Ludwig versuchte auf dem Schafott noch einige Worte an das Volk zu richten, wurde aber durch Trommelwirbel übertönt. Die ganz andere Szene Heyms hat ihr historisches Vorbild vielleicht in der Hinrichtung Marie Antoinettes vom Oktober 1793. Sie mußte sich, auf einem offenen Karren sitzend, von der feindseligen Bevölkerung die entehrendsten Beschimpfungen gefallenlassen und wurde in gänzlich entwürdigtem Zustand auf das Schafott geschleppt.

Bald nach den Dramennotizen, im Dezember 1910, entstand noch ein Sonett, das die ersten Angriffe gegen das Königtum zum Thema hat: „Le tiers état. 20. Juni 1789.“ (I, 181).³⁷ Es soll sich zweifellos auf den Schwur im Versailler Ballhaus beziehen. Um weitere Beratungen des dritten Standes zu verhindern, hatte der König den Ständesaal unter dem Vorwand sperren lassen, er müsse für die Königliche Sitzung am 23. Juni vorbereitet werden. Die Abgeordneten begaben sich daraufhin in das Ballhaus und leisteten den feierlichen Eid, nicht eher auseinanderzugehen, als bis dem Lande eine Verfassung gegeben sei. Es handelt sich bei dem Ballhaus allerdings nicht um einen Festsaal, sondern um eine karge Halle für Ballspiele. Historisch unrichtig ist auch der Hinweis auf Mirabeaus mutiges Verhalten dem „Mann des Königs“ gegenüber. Drei Tage später erst kam es zu diesem Auftritt, als Ludwig den Ständen sich zu vertagen befohlen hatte und Mirabeau dem Großzeremonienmeister erwiderte, der dritte Stand werde nur der Gewalt weichen.

A. Handschrift

Korrektur:

II, 737 – Die Königin hat sich eine Zigeunerin holen lassen, die ihr wahrsagt, es würde alles gut *gehen*.

B. Quellen

1. *Gurnemann, Dr.: Die Greuel der französischen Revolution. Eine Skizze. Warnsdorf 2o. J. (1899/1900). (Volksaufklärung. Kleine Handbibliothek zur Lehr und Wehr für Freunde der Wahrheit. Hrsg. von K. Herdach. Nr. 17).*

Heyms Handexemplar ist im Nachlaß erhalten. Die Reihe „Volksaufklärung“, die bis 1914 zweihundert Nummern erreichte, vertrat und verteidigte den Standpunkt der katholischen Kirche in religiösen, moralischen, gesellschaftlichen und auch historischen Fragen. Die sachlichen Informationen des

³⁷ Von Heym veröffentlicht: *Der Demokrat*. Jg. 3. Nr. 3 (21. 1. 1911).

von Heym benutzten Oktavheftes beschränken sich auf die wichtigsten Daten der Revolution. Der Schwerpunkt liegt bei ihrer „culturellen Seite“, d. h. der Aufzählung von „Greueln“ aller Art, die in dieser unchristlichen Zeit begangen wurden. Heym hat indessen nur wenig von diesem Material in seine Notizen und Gedichte übernommen. Seine Anstreichungen betreffen in der Mehrzahl Hauptereignisse der Revolution und zeigen, daß er, von dem Stoff noch kaum unterrichtet, das kleine Werk zur ersten Orientierung benutzt hat. Vorrangig scheint ihn dabei die Zeit bis zur Hinrichtung des Königs interessiert zu haben. Seine Dramennotizen und auch die Gedichte gehen über die von Gurnemanz gebotenen Fakten vielfach hinaus. Angestrichen sind folgende Daten und Textstellen³⁸ der Seiten 10 bis 27:

5. Mai 1789 (Eröffnung der Ständeversammlung in Versailles).

5. Oktober 1789 (Zug der Frauen nach Versailles).

14. Juli 1790 (Schwur des Königs auf die Verfassung).

21. Juni 1791 (Flucht des Königs).

30. September 1791 (Ablösung der Nationalversammlung durch die Gesetzgebende Versammlung). Feuillants.

20. April 1792 (Kriegserklärung gegen Österreich).

20. Juni 1792. Das Volk drang in die Tuileries ein, der König ließ sich die rothe Jakobinermütze aufsetzen, er trank mit den Wortführern aus einer Flasche auf das Wohl der Nation, aber er bestätigte die Decrete nicht.

10. August 1792 (Absetzung des Königs). An Stelle des Königs [sollte] ein *Vollziehungsrath* treten. Im neuen *jakobinisch-girondistischen Ministerium* wurde der nicht sehr gerechte Danton Justizminister.

September 1792 (Septembermorde). Danton selbst hatte die Liste der Opfer aufgestellt und gedungenen Mördern eingehändigt, welche ihre *Blutarbeit* vom 3. bis 7. September verrichteten und dafür einen Lohn von zwei Louisd'or pro Mann und Tag erhielten.

Frankreich auf den Antrag des Jakobiners *Collot d'Herbois* für eine einige und untheilbare Republik erklärt.

Schon früher hatte der *Jakobiner Jean de Bry* den Antrag gestellt, zur Vernichtung aller gekrönten Häupter eine Schaar von zwölfhundert Tyrannenmördern zu errichten. *Jetzt erklärte der Jakobiner St. Just*: „Das Königthum sei ein Verbrechen [...]“

21. Januar 1793 (Hinrichtung des Königs).

Aber was für eine Freiheit war das! Vergniaud kennzeichnet sie uns mit den Worten: „Du bist frei, aber denke wie wir, oder wir bezeichnen dich der Rache des Volkes; du bist frei, aber beug das Haupt vor dem Götzen, welchem wir Weihrauch streuen, oder wir bezeichnen dich der Rache des Volkes. Du bist frei, aber geselle dich zu uns, um die Männer zu verfolgen, deren Rechtlichkeit und Einsicht wir fürchten, oder wir bezeichnen dich der Rache des Volkes! Bürger, es steht zu befürchten, daß die Revolution wie Saturn nach und nach alle ihre Kinder verschlingt und am Ende den Despotismus mit allem seinem Unheil aus sich gebiert!“

17. September 1793 (Decret über die Verhaftung aller Verdächtigen).

Am 24. Juni 1793 bekam Frankreich eine neue Verfassung.

³⁸ Die Daten sind teils herausgeschrieben, teils unterstrichen, teils angekreuzt. Sind einzelne Wörter unterstrichen, so werden sie hier im Satzzusammenhang gekennzeichnet.

November 1793 (Abschaffung des Christentums, Cultus der Vernunft).

Nur in diesem Sinne war es möglich, daß sein Freund *Couthon* den Lyonern sagen konnte: Es bedürfe keines Handels und keines Kaufmannsstandes. Nur in diesem Sinne konnte sein Freund *St. Just* einmal ausrufen, er werde jeden Bauer guillotiniert lassen, der das kleinste Stück Acker auf eine neue rationelle Art und nicht auf die einfache alte Weise bestelle. *St. Just* erklärte überdies, die Hand des Mannes sei nur für den Pflug und für das Schwert geschaffen, jedes andere Gewerbe verwerflich.

2. *Mignet*, Francois Auguste: Geschichte der französischen Revolution. 1789 bis 1814. Deutsch von F. Köhler. Neu bearbeitet von R. Geerds. Leipzig 1895. (Reclams UB Nr. 3426-30. 11. Auflage im Verlag).

Durch Textvergleich erschlossen. Die Bestimmung dieses Werkes als Quelle Heyms war nur möglich durch die Skizze „Zu den Wahlen“ (II, 176-178) vom 14. oder 15. Januar 1912 und eine Seitenangabe in den Notizen zu „Robespierre“ von 1910 (vgl. S. 269). Wir stellen zunächst die Textstellen einander gegenüber:

Heym: Man muß doch zugeben, daß es sich immerhin gelohnt hätte, eine solche Nacht, wie die vom 4. August 1789, mitzuerleben, wo die Pairs von Frankreich ihre Privilegien, die Feudalrechte, die persönlichen Dienstbarkeiten, den Zehnten, das Jagdrecht, die Taubenhäuser, die Steuerfreiheit, die Stolgebühren und so vieles andere zu einem gewaltigen Autodafé aufeinander-schichteten. Bewundere man wenigstens die prachtvolle Geste, die diese Männer gehabt haben müssen.³⁹ Und stelle man sich dann für eine Weile an dem Platze eines Marquis de Noailles oder eines Herzogs von Châtelet unsere Oldenbürger, Kröchere, Schwerine vor [. . .] (II, 177)

Mignet: Es blieb noch eine wichtige Maßregel übrig, die Abschaffung der Vorrechte. Am Abend des 4. August gab der Vicomte von Noailles das Zeichen dazu; er schlug die Ablösung der Feudalrechte und die Aufhebung der persönlichen Dienstbarkeit vor. Dieser Antrag machte den Anfang zu den Opfern aller Bevorrechtigten; es entstand unter ihnen ein Wettstreit an Opfern und Vaterlandsliebe. Die Begeisterung ward allgemein; in wenig Stunden war die Abstellung aller Mißbräuche beschlossen. Der Herzog von Châtelet schlug die Ablösung des Zehnten und dessen Verwandlung in eine Geldzahlung vor; der Bischof von Chartres die Aufhebung des ausschließlichen Jagdrechts; der Graf von Virieu die der Taubenschläge und Taubenhäuser. Die Aufhebung der Patrimonialgerichtsbarkeit, der Käuflichkeit öffentlicher Ämter, der Steuer- und Abgabefreiheit und der Ungleichheit in der Besteuerung, der Stolgebühren bei den Geistlichen, der Annaten des römischen Hofes, des Besitzes mehrerer Pfründen, der ohne Ansprüche erhaltenen Pensionen wurde vorgeschlagen und genehmigt. (S. 67/68)

³⁹ Kropotkin (vgl. S. 258) schreibt über den 4. August: „Es ist nicht zu leugnen, daß das Schauspiel, das die Nationalversammlung in dieser Nacht des 4. August bot, schön gewesen sein muß, denn man sah, wie die Vertreter des Adels und des Klerus auf Privilegien verzichteten, die sie jahrhundertlang ohne Widerspruch ausgeübt hatten. Die Gebärde, die Worte waren wundervoll [. . .]“ (Bd. 2, S. 119). Aber, versucht Kropotkin zu beweisen, es wurde nur sanktioniert, was das Volk sich bereits erobert hatte.

Bei dem Vergleich mit einer Reihe anderer Beschreibungen des 4. August läßt sich mit weitgehender Sicherheit sagen, daß Heym sich auf das Werk Mignets stützte. Nicht nur die Reihenfolge der aufgezählten Privilegien stimmt überein, sondern auch die beiden Adligen, die Heym erwähnt, sind bei Mignet als erste genannt. Das ist insofern bemerkenswert, als der Herzog von Châtelet in diesem Zusammenhang eine nur untergeordnete, von Mignet nicht korrekt dargestellte Rolle spielte und von den meisten Historikern überhaupt nicht genannt wird. Das gleiche gilt für die „Stolgebühren“, die als unbedeutende kirchliche Abgaben nur selten mit aufgeführt werden. Zu diesen Indizien kommt die „Robespierre“-Notiz: „Danton besucht ihn nach seiner Rückkehr aus Arcis. Seite 294“. Bei Mignet heißt es auf Seite 293 unten: „Danton besuchte ihn bei seiner Rückkehr aus Arcis-sur-Aube, und sie schienen sich zu verstehen; als er bei den Jakobinern angegriffen wurde, sprach Robespierre für ihn.“ Auf den folgenden Seiten ist die baldige Veränderung des Verhältnisses zwischen Danton und Robespierre beschrieben. Diese Indizien dürften ausreichen, wenn man überdies berücksichtigt, daß das Werk Mignets die einzige ausführliche Geschichte der französischen Revolution ist, die damals zu einem niedrigen Preis zu kaufen war.

Es erübrigt sich, Mignets Berichte von den jeweiligen Ereignissen hier wiederzugeben. Sie enthalten nahezu alle von Heym berücksichtigten historischen Details, sind voller anschaulicher Schilderungen und bieten für eine dramatische Gestaltung der Geschichte Ludwigs XVI. viel Material. Wir beschränken uns auf die Wiedergabe einiger Abschnitte über die Gefangenschaft des Königs, dessen Schicksal Mignet trotz seiner Sympathien für die Revolution mit großer Anteilnahme behandelt.

Der argwöhnische Gemeinderat bewachte ihn streng; aber in sein Schicksal ergeben, auf alles gefaßt, zeigte Ludwig weder Ungeduld, noch Betrübniß, noch Empfindlichkeit. Er hatte nur einen einzigen Diener bei sich, Clery, der zugleich der Diener der ganzen Familie war. Während der ersten Monate seiner Verhaftung ward er nicht von ihr getrennt und fand in dieser Vereinigung noch einige Freude; er tröstete und hielt die beiden Gefährtinnen seines Unglücks, seine Gemahlin und seine Schwester, aufrecht; er unterrichtete den jungen Dauphin und erteilte ihm die Lehren eines unglücklichen Mannes und eines gefangenen Königs. Er las viel [. . .] (S. 226/27)

[Nach dem Todesurteil.]

Ludwig war darauf gefaßt. Als Malesherbes ihm unter heißen Thränen den Todesspruch verkündete, fand er ihn im Dunkeln, die Arme auf einen Tisch gestützt, das Gesicht in den Händen und in tiefes Nachdenken versunken. Bei dem Geräusch, das er machte, erhob sich Ludwig XVI. und sagte zu ihm: „Seit zwei Stunden sinne ich darüber nach, ob ich wohl während meiner Regierung den geringsten Vorwurf von meinen Unterthanen verdient habe. Nun, Herr von Malesherbes, ich schwöre Ihnen wahrhaftigen Herzens, als ein Mensch, der bald vor Gott erscheinen wird, ich habe beständig das Glück des Volkes gewollt und nie einen Wunsch gehegt, der ihm entgegen gewesen wäre“. Malesherbes machte ihm Hoffnung, daß man den Aufschub nicht verweigern werde: Ludwig glaubte nicht daran. [. . .] Er vernahm ruhig die Verkündung seines Urteils durch den Justizminister. Er verlangte drei Tage, um vor Gott zu er-

scheinen; außerdem verlangte er den Beistand eines Priesters, den er bezeichnete, und freien Verkehr mit seiner Gemahlin und seinen Kindern. Nur diese beiden letzten Bitten wurden ihm gewährt.

Der Augenblick der Zusammenkunft war herzerreißend für diese tiefgebeugte Familie; der des Abschieds war es noch weit mehr. Als Ludwig von ihr schied, versprach er, sie am folgenden Tage wiederzusehen; aber nachdem er in sein Zimmer zurückgekehrt war, fühlte er, daß diese Prüfung zu stark sei, und sagte, mit großen Schritten auf- und abgehend: „Ich werde nicht gehen.“ Dies war sein letzter Kampf; er dachte nur noch an die Vorbereitung auf seinen Tod. [...]

Der Wagen brauchte eine Stunde, um vom Tempel bis zum Revolutionsplatze zu gelangen. Eine doppelte Reihe Soldaten war längs des Weges aufgestellt; mehr als vierzigtausend Mann standen unter den Waffen; Paris war düster. Unter den Bürgern, die der Hinrichtung beiwohnten, äußerte sich weder Beifall noch Bedauern; alle schwiegen. Als Ludwig auf dem Richtplatz angelangt war, stieg er aus dem Wagen. Er ging mit festem Tritt die Stufen des Schafotts hinan, empfing kniend den Segen des Priesters, der zu ihm, wie man versichert, sagte: „Sohn des heiligen Ludwigs, steige empor zum Himmel!“ [...]

Er ist vielleicht der einzige Fürst, der keine Leidenschaft hatte, auch die nicht des Herrschens, und der die beiden Eigenschaften, die gute Könige machen, in sich vereinigte, Gottesfurcht und Liebe zum Volke. Er fiel als Opfer von Leidenschaften, die er nicht teilte, von Leidenschaften seiner Umgebungen, die ihm fremd waren, und von denen der Menge, die er nicht aufgeregt hatte. Es gibt wenig Könige, deren Andenken so ehrenwert ist. Die Geschichte wird von ihm sagen, daß er bei etwas mehr Geistesstärke ein einziger König gewesen wäre. (S. 232-234)

3. *Revolutions-Literatur*

Quellen nicht ermittelt. Es gibt mehrere Anhaltspunkte dafür, daß Heym außer den genannten Darstellungen weitere historische oder literarische Werke über die französische Revolution kannte. Seine Notizen über den Herzog von Orleans („Philipp Egalité“) verraten, obschon sie historisch nicht korrekt sind, einen Einblick in die Problematik dieser Gestalt, der kaum aus den wenigen Angaben der ermittelten Quellen erworben sein dürfte. Das Verhalten des Herzogs ist anderswo aber oft mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt worden. Auch der Auftritt des „Leutnants Buonaparte“ bei der Hinrichtung des Königs ist ein Detail, das nicht aus Kropotkin, Gurnemanz oder Mignet stammt, aber historische Relevanz besitzt, insofern Napoleon z. B. Zeuge des Eindringens in die Tuileries war und seine bissigen Kommentare überliefert sind. Die historische Belletristik hat sich dieses Motiv selten entgehen lassen, und auch Heyms pointierte Form, den Namen des „Unbekannten“ durch eine Frage zu enthüllen, ist mehrfach nachzuweisen. So bleibt Napoleon in Bleibtreus „Weltgericht“⁴⁰, nachdem er sich über die Verteidigung der Tuileries lustig gemacht hat, einem Schankwirt Geld

⁴⁰ Bleibtreu, Karl: *Weltgericht*. Tragödie. (K. B. Dramatische Werke. Bd. 3. Leipzig 1889). – Das Zitat beschließt den ersten Akt (Bd. 3, S. 41).

schuldig und wird gefragt: „Dein Name, Leutnant?“ – „Napoleon Bonaparte.“ Auch in dem Epos *Marie Delle Grazie*⁴¹ wird dieser Überraschungseffekt benutzt.

Eine exakte Bestimmung der weiteren Quellen Heyms ist indessen kaum möglich, da die Anhaltspunkte zu unspezifisch und die Zahl der in Betracht kommenden Werke zu groß ist. Das gilt sowohl für die historischen als auch für die literarischen Darstellungen. Die Stoffgeschichte Hirschsteins⁴² weist bis 1912 mehr als 300 deutsche Titel zur französischen Revolution nach und hat das Gebiet der Romanliteratur nur am Rande und die große Zahl der Übersetzungen gar nicht erfaßt. Es ist auch eine Reihe von Dramen über Ludwig XVI. besprochen, in der manches von Heyms Gestaltungsversuch vorweggenommen ist, ohne daß freilich ein Einfluß präzise zu belegen wäre. Die Tendenz, die sich bei der Behandlung Ludwigs im 19. Jahrhundert herausbildet, charakterisiert Hirschstein mit den Worten: „Der gutmütige, schwache Ludwig XVI. sinkt in zahlreichen Dichtungen zu einer wahrhaften Karrikatur herab und tritt gewöhnlich von vornherein hinter der Gestalt seiner Gemahlin Marie Antoinette [. . .] zurück.“⁴³

27. Die Jakobiner

Robespierre, Danton und andere Jakobiner haben innerhalb der Epoche der französischen Revolution Heyms besonderes Interesse gefunden. Vollendet wurden allerdings nur zwei Sonette vom Juni 1910. „Danton“ (I, 88) entwirft ein Bild von der Niederlage dieses Helden der Revolution, den Tagen im Gefängnis Anfang April 1794. Robespierre hatte den „Gemäßigten“ geopfert, um seine eigene Stellung zu befestigen. Danton, der gewarnt war, soll gesagt haben: „Sie werden es nicht wagen.“ Als sie es dennoch wagten, prophezeite er, daß Robespierre ihm folgen werde. Robespierres Hinrichtung am 28. Juli 1794 ist das Thema des Sonettes „Robespierre“ (I, 90), das in den „Ewigen Tag“ übernommen wurde. Der mächtige Mann hatte durch die Ankündigung weiterer „Säuberungen“ die Gegner seiner Schreckensherrschaft geeint, wurde gestürzt und von einer höhennenden und jubelnden Menge zum Schafott geleitet. Sein Tod bezeichnet das Ende der eigentlichen Revolution.

Außer den beiden Sonetten hat Heym Notizen zu einem Drama über diesen Stoff hinterlassen. Sie berühren sich z. T. mit dem Entwurf zu „Ludwig XVI.“, stellen aber einen gesonderten Plan dar. Die Aufzeichnungen stammen aus den Jahren 1909, 1910 und 1911. Sie enthalten nicht viel

⁴¹ Delle Grazie, Marie E.: *Robespierre*. Ein modernes Epos. 2 Bde. Leipzig 1894. -- Die Napoleon-Szene findet sich im 21. Gesang (Bd. 2, S. 377).

⁴² Hirschstein, Hans: *Die französische Revolution im deutschen Drama und Epos nach 1815*. Stuttgart 1912. (Breslauer Beiträge. N. F. 31).

⁴³ Hirschstein, a. a. O. S. 40.

historisches Material und zeigen, wo es eingesetzt ist, wenig fundierte Kenntnisse. So will Heym sein Drama neben „Robespierre“ und „St. Just“ eventuell auch „Baboeuf“ nennen. Während die beiden ersten die führenden Männer der Schreckensherrschaft waren, spielte Gracchus Baboeuf in dieser Zeit kaum eine Rolle. Der leidenschaftliche Sozialist trat erst durch seinen Umsturzversuch von 1796 in den Vordergrund und würde als Hauptgestalt eines Dramas eine wesentlich andere Konzeption notwendig gemacht haben als Robespierre und St. Just. Baboeuf ist für Heym offenbar nur irgendein Revolutionär, ebenso wie Billaud, von dem er notiert: „Robespierre schlägt Frösche in einem Sumpfe tot = Billaud etc.“ Die Männer des „Sumpfes“, Abgeordnete ohne feste politische Konzeption, wurden von denen des „Berges“ verächtlich „Sumpfkroten“ genannt. Billaud(-Varenes) ging aber aus der Bergpartei hervor und gehörte dem Wohlfahrtsausschuß an, wurde auch von Robespierre nicht getötet, sondern wirkte vielmehr an dessen Sturz entscheidend mit. Historisch ebenfalls nicht gerechtfertigt sind die von Heym skizzierten Gerichts- und Gefängniszenen. Robespierre, St. Just, Couthon und achtzehn ihrer Parteigänger wurden, nachdem ihre Identität festgestellt war, ohne Gerichtsverfahren enthauptet.

Sympathie für die Jakobiner, insbesondere für Danton, äußert Heym am 15. September 1911 im Tagebuch (III, 164). Er spielt dabei auch auf die Schlacht bei Jemappes an, den Sieg der Revolutionsarmeen im September 1792 über die Österreicher, der zur Besetzung Belgiens führte.

A. Handschrift

[1909]

(Zu Robespierre:)

Camille Desmoulins: Wen kennen sie aus dem Volk? Wen lieben sie aus dem Volk? Ihre Maitressen und Lustknaben sind die einzigen, die einzigen aus der Tiefe, die die Ehre haben, von ihnen geliebt zu werden.

Freiheitsbaum. Marseillaise.

Da Robespierres Todeskarren vorüberfährt:

Ein Bürger: Wer bist du, dein Name, citoyen.

N. B.: Napoléon Buonaparte, Leutnant im Regiment . . .

[1910]

Robespierre.

Robespierre liest nach Dantons Tod eine Stelle über die Freiheit im Plato.

Sie gefällt ihm nicht. Er reißt das Blatt heraus und tritt darauf herum.

So, warum sollte Plato das besser nicht geschrieben haben. Ich habe eine Warze, ich brenne sie aus. Ich finde in Plato eine häßliche Weisheit, ich reiße sie heraus.

Aber es macht sich schlecht, es sieht schlecht aus, wir wollen die Seite wieder aufheben.

Er klebt sie wieder herein.

*

Er steht vor dem Spiegel: Aber das Profil. Er nimmt einen Handspiegel.
„Wie kämten wir nun die Haare am besten. Lassen wir sie in die Stirn hängen. Das gibt uns einen romantischen Ausdruck. Wahrhaftig, so mag Brutus ausgesehen haben, als er über die Schlacht von Philippi sann.
Vielleicht streichen wir es zurück. Wir machen eine Cäsarische Stirn.“

*

Er hält sich einen früheren *Diener des Königs*.

*

Danton besucht ihn nach seiner Rückkehr aus Arcis. Seite 294.

*

Trommelwirbel — Händeklatschen —
„Wie heißest du, Bürger?“
„Napoléon Buonaparte. Leutnant im — Artillerieregiment.“
τέλος.

*

Robespierre schlägt Frösche in einem Sumpfe tot = Billaud etc.

*

*und *da *er *mich verurteilte:
„erschien mir seine Hand wie ein furchtbarer Meilenzeiger zu den höllischen Toren.“

*

Robespierres Tragik, daß seine *Feigheit* ihn zwingt, ständig weiterzugehen, als seine Klugheit gut heißt.
Er denkt, ein Anhalten würde seine Schwäche entdecken lassen.

*

St. Just hält ihn für tapfer. Er ist immer von Robespierre angefeuert worden.

*

Robespierre, St. Just, Couthon, Rosine⁴⁴ etc. gefangen. Robespierre Todesangst. Er versucht im *Verhör* alle Schuld von sich abzuwälzen. Das Erstaunen aller über seine Feigheit: Das ist der Tyrann?

*

Im Gefängnis: Alle lassen ihn allein, er kommt endlich zu St. Just gekrochen: Verzeih mir, aber ich bin nicht tapfer. Ich wäre gern zufrieden gewesen. Aber meine Furcht trieb mich immer weiter. Ich wollte sie durch Blut töten, sie erstand nur schrecklicher.
Ach, was für Traumbilder mich gequält haben.

*

St. Just ruft die anderen heran. Sie gehen alle an ihm vorüber, und speien ihm ins Gesicht:
Robespierre: Warum tut Ihr mir das. Dann müßtet Ihr einen Blinden blind schelten.

*

⁴⁴ Dieser Name konnte nicht verifiziert werden. Sollte es sich um General Ronsin handeln, so wäre es eine Ungenauigkeit, denn er wurde schon einige Monate früher von Robespierre hingerichtet.

Die Schließer kommen: Sie gehen alle ruhig heraus, nur Robespierre schreit:
Ich will nicht sterben, ich will nicht sterben.

*

St. Justs Glauben: man darf nur den Pflug führen, eines Mannes Faust ist nur
für den Pflug geschaffen.

*

Er meldet freudestrahlend, daß der Handel in Bordeaux vernichtet.

*

Ein Tanz um einen Freiheitsbaum. Carmagnole mit Marseillaise. Theroigne
de Méricourt.

Zu dem Drama Robespierre. St. Just. Baboeuf. Wie es nun heißen wird.
Das Pendel an der Weltenuhr holt zum Schlage nach der anderen Seite aus. Da
ist es gut ihm nicht im Wege stehen. Denn es rasiert die Köpfe ab.
Was ist da drin: Kohlköpfe.

*

Roman: Almagro und die Coja.⁴⁵

1. Wie sie von dem Amazonenstrom wiederkommen.

[1911]

Robespierre — Er wird sich einen Faden Flachs an seinen Rock legen, damit
das für ein Frauenhaar gehalten wird. Er wird aber abfallen.

Gourgaud⁴⁶

Carriere. Barras. Fréron. Collot d'Herbois. — Savary. Desforges.
Napoleon: Robespierre ist gestürzt worden, weil er gemäßigt werden und der
Revolution Einhalt gebieten wollte. Wie Cambaciere mir erzählt, hielt Robe-
spierre am Tage vor seinem Sturz eine prachtvolle Rede in diesem Sinne, die
niemals gedruckt worden ist. Billaud und andere Schreckensmänner sahen, daß
er weich wurde, und daß er unzweifelhaft ihre Köpfe fallen lassen würde.
Darum verbanden sie sich gegen ihn.

[In einem Kollegheft vom Wintersemester 1911/12 (Beginn 16. Oktober) sind
rund zwanzig Seiten mit Vorlesungsnachschriften über die Zeit der französi-
schen Revolution gefüllt. Es handelt sich um Mitschriften einer Vorlesung von
Prof. Hans Delbrück: „Weltgeschichte 4. Teil. 1789-1862.“ Heym scheint die
mit vier Wochenstunden angesetzte Vorlesung ziemlich regelmäßig besucht zu
haben. Die Notizen beginnen mit der französischen Revolution 1789 und enden
mit der Niederlage Preußens 1807. Eine größere zeitliche Lücke ist nur in der

⁴⁵ Ein Roman dieses Titels ließ sich nicht ermitteln, so daß die Notiz unklar
bleibt. Zu dem historischen Almagro vgl. S. 238.

⁴⁶ Gourgaud, St. Helena 1815-18 (vgl. S. 283). Die Namen und das Zitat über
Robespierre sind den Seiten 301 bis 303 entnommen. Es sind dort Äußerungen
Napoleons über verschiedene Bluttaten der Revolutionszeit wiedergegeben, bei
denen die genannten Personen beteiligt waren.

Geschichte Napoleons zwischen 1798 und 1804 festzustellen. Da Heym von diesem historischen Material keinen Gebrauch mehr gemacht hat, kann auf die Wiedergabe der umfangreichen Mitschrift verzichtet werden.]

B. Quellen

1. *Gurnemann, Dr.:* Die Greuel der französischen Revolution. Eine Skizze. Warnsdorf 2o. J.

Im Nachlaß erhalten (vgl. S. 262).

In der That entsprach das Königthum Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. nicht seiner erhabenen Aufgabe. Der Absolutismus erschien unter jenem als verkörperte Selbstsucht, unter diesem als fleischgewordene Wollust auf dem Throne. Die Volksstimme drang nur selten zu königlichen Ohren und wurde meist als lästig abgewiesen. (S. 5)

„Bordeaux hatte 1789 für seinen Handel mit Amerika und Afrika 300 Fahrzeuge in Dienst, die 52 Millionen kosteten, aber 86 Millionen einbrachten. Nun war in seinem schönen Hafen kaum eine Barke mehr zu sehen, überdies feierten seine Zuckerraffinerien, seine Glashütten, seine Weinhandlungen.“ Die 800 Handelsschiffe Frankreichs schmolzen von 1787 bis 1794 auf einige Dutzend zusammen. Die Revolutionäre schienen darüber noch vergnügt zu sein; der Deputierte Legendre berichtete eines Tages im Convent: „Es gibt keinen Handel mehr!“ (S. 37/38)

2. *Mignet, Francois Auguste:* Geschichte der französischen Revolution. Leipzig 1895.

Durch Textvergleich erschlossen (vgl. S. 264). Wir verzichten auf den Nachweis der historischen Fakten, die in Heyms Notizen und Gedichten verarbeitet sind. Mignets Werk reicht hier in jedem Falle als Vorlage aus. Die Charakteristiken, die Mignet von Danton und Robespierre gibt, belegen hinreichend, welchen Einflüssen Heym durch diese Quelle unterworfen war.

Danton war ein riesenhafter Revolutionär. Kein Mittel schien ihm verwerflich, wenn es nur nützlich war, und seiner Theorie nach vermochte man alles, was man wagte. [...] Feurig, voller Schulden und Bedürfnisse, locker in seinen Sitten, bald seinen Leidenschaften frönend, bald allein dem Dienste seiner Partei hingegeben, war er furchtbar in seiner Politik, wenn es darauf ankam, seinen Zweck zu erreichen, und wurde wieder lässig, sobald er ihn erreicht hatte. Dieser gewaltige Demagog vereinigte in sich ein Gemisch von entgegengesetzten Lastern und Eigenschaften. Obschon er sich an den Hof verkauft hatte, war er doch nicht gemein; denn es gibt Charaktere, die selbst der Gemeinheit den Schein von Größe geben. (S. 196/97)

[Über Robespierre:]

Dieser Mann von gewöhnlichem Talent und eitlem Charakter verdankte es seiner Mittelmäßigkeit, daß er zuletzt auftrat, was bei Revolutionen ein großer Vorteil ist, und seine heiße Eigenliebe trieb ihn, nach dem ersten Range zu streben, alles zu thun, um dahin zu gelangen und alles zu wagen, um sich darin zu behaupten. Robespierre hatte Eigenschaften für die Tyrannei; eine

zwar keineswegs große aber nicht gewöhnliche Seele, das Übergewicht einer einzigen Leidenschaft, das Äußere des Patriotismus, einen verdienten Ruf der Unbestechlichkeit, ein strenges Leben und keinen Abscheu vor Blut. Er lieferte den Beweis, daß man in bürgerlichen Unruhen nicht nur durch Geist sein politisches Glück macht, sondern durch sein Verhalten, und daß die Mittelmäßigkeit mit ihrer Beharrlichkeit mächtiger ist als das Genie mit seinen Sprüngen. (S. 211)

Von Natur düster, argwöhnisch, ängstlich, ward er finsterner und mißtrauischer. Er ging nur noch in Begleitung mehrerer mit Stöcken bewaffneter Jakobiner aus, die man seine Leibwache nannte. Bald begann er im Volksverein seine Anklagen. Alle diese verdorbenen Männer, sagte er, müssen aus dem Konvent gejagt werden: eine Hindeutung auf die Freunde Dantons. Robespierre ließ sie mit der ängstlichsten Sorgfalt überwachen. Jeden Tag folgten ihnen Spione auf dem Fuße, beobachteten alle ihre Bewegungen und benachrichtigten ihn von ihren Schritten, ihren Besuchen und ihren Worten. (S. 315)

[Sturz und Hinrichtung.]

„Der feige Robespierre ist da“, sprach der Präsident, „man bringt ihn auf einer Bahre; er soll doch ohne Zweifel nicht herein?“ — „Nein, nein“, rief man „man bringe ihn auf den Revolutionsplatz“. Er wurde einige Zeit im Sicherheitsausschuß niedergesetzt, ehe er in die Conciergerie geschafft wurde. Hier, auf einem Tische ausgestreckt, mit entstelltem, blutigem Gesichte, den Blicken, Schmähreden, Verwünschungen preisgegeben, sah er die verschiedenen Parteien über seinen Fall frohlocken und ihm alle begangenen Verbrechen vorwerfen. Er zeigte viel Unempfindlichkeit in seiner Todesqual. Er ward nach der Conciergerie gebracht und erschien dann vor dem Revolutionstribunal, das seine und seiner Mitschuldigen Identität feststellte und sie aufs Schafott schickte. Am 10. Thermidor abends gegen fünf Uhr bestieg er den Todeskarren zwischen Henriot und Couthon, die ebenso wie er verstümmelt waren. Sein Kopf war mit einem blutigen Tuche umwunden, sein Gesicht schwarzblau, sein Auge fast erloschen. Eine unermeßliche Menschenmenge drängte sich um den Karren und legte die lärmendste und unverkennbarste Freude an den Tag. Man wünschte sich Glück, man umarmte sich, man überhäufte ihn mit Verwünschungen und drängte sich näher heran, um ihn besser zu sehen. Die Gendarmen zeigten mit den Säbelspitzen auf ihn. Er selbst schien Mitleid mit der Menge zu haben; Saint-Just überblickte sie mit ruhigem Auge; die übrigen, zweiundzwanzig an der Zahl, waren niedergeschlagen. Robespierre stieg zuletzt auf das Blutgerüst; in dem Augenblicke, als sein Kopf fiel, erschollen Beifallsrufe, die mehrere Minuten währten. [...] Ich glaube, sein Untergang war unvermeidlich; er hatte keine organisierte Macht, seine Anhänger waren zwar zahlreich, aber nicht in Regimenten eingeteilt, er besaß nur in der öffentlichen Meinung und durch den Schrecken eine große Macht; da er seine Feinde deshalb nicht wie Cromwell mit offener Gewalt überfallen konnte, so suchte er sie in Schrecken zu setzen. (S. 331/32)

3. *Büchner, Georg: Dantons Tod. Ein Drama.* (G. B. Gesammelte Schriften in zwei Bänden. Hrsg. von P. Landau. Berlin 1909. Bd. 1. S. 171-254).

Durch Textvergleich erschlossen. (Ausgabe unbestimmt.) Tagebucheintrag vom 29. Januar 1909: „Georg Büchner erhalten und einen neuen Gott zu Grabbe auf den Altar gestellt“ (III, 124). Der Name Büchners wird im Jahr 1909 noch mehrfach genannt. Daß Heym „Dantons Tod“ gelesen hat, ist

nicht nur anzunehmen, weil es damals das bei weitem bekannteste Werk Büchners war, sondern ist auch durch einige Textstellen zu erhärten.

I, 3. Der Jacobinerklubb.

Robespierre: Wir dürfen wohl fragen, ist das Volk geplündert, oder sind die Goldhände der Könige gedrückt worden, wenn wir Gesetzgeber des Volkes mit allen Lastern und allem Luxus der ehemaligen Höflinge Parade machen, wenn wir diese Marquis und Grafen der Revolution reiche Weiber heirathen, üppige Gastmähler geben, spielen, Diener halten und kostbare Kleider tragen sehen? — Wir dürfen wohl staunen, wenn wir sie Einfälle haben, schöngestern und so Etwas von gutem Tone bekommen hören.⁴⁷ (S. 190)

I, 6. Ein Zimmer.

Danton: Mit deiner Tugend, Robespierre! — Du hast kein Geld genommen, du hast keine Schulden gemacht, du hast bei keinem Weibe geschlafen, du hast immer einen anständigen Rock getragen und dich nie betrunken. Robespierre, du bist empörend rechtschaffen. Ich würde mich schämen, dreißig Jahre lang mit der nämlichen Moralphysiognomie zwischen Himmel und Erde herumzulaufen, bloß um des elenden Vergnügens willen, Andere schlechter zu finden, als mich. — Ist denn nichts in dir, was dir nicht manchmal ganz leise, heimlich sagte: du lügst, du lügst?!

[...]

Robespierre: Du läugnest die Tugend?

Danton: Und das Laster. Es gibt nur Epicuräer, und zwar grobe und feine; Christus war der feinste; das ist der einzige Unterschied, den ich zwischen den Menschen herausbringen kann. Jeder handelt seiner Natur gemäß, das heißt, er thut, was ihm wohl thut. — Nicht wahr, Unbestechlicher, es ist grausam, dir die Absätze so von den Schuhen zu treten? (S. 199/200)

II, 5. Ein Zimmer.

Danton: Wer will der Hand fluchen, auf die der Fluch des Muß gefallen? — Wer hat das Muß gesprochen, wer? Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet? — Puppen sind wir, von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst, — die Schwerter, mit denen Geister kämpfen: — man sieht nur die Hände nicht, wie im Märchen. — (S. 215)

III, 1. Das Luxemburg. Ein Saal mit Gefangenen.

Payne: Was wollt ihr denn mit eurer Moral? Ich weiß nicht, ob es an und für sich was Böses oder was Gutes gibt, und habe deswegen doch nicht nöthig, meine Handlungsweise zu ändern. Ich handle meiner Natur gemäß; was ihr angemessen, ist für mich gut und ich thue es, und was ihr zuwider, ist für mich böse, und ich thue es nicht und vertheidige mich dagegen, wenn es mir in den Weg kommt. (S. 223/24)

Ob Heym außer Büchners „Danton“ weitere literarische Bearbeitungen dieses Stoffes gekannt hat, läßt sich hier ebensowenig wie bei den anderen Revolutionsthemen ermitteln. Hirschstein⁴⁸ bespricht eine große Zahl von Werken speziell über Robespierre, und es lassen sich darin viele Ähnlichkeiten zu Heym finden, vor allem in der Charakteristik Robespierres und

⁴⁷ Dazu Heym: Er hat einen Kammerdiener, der früher bei Ludwig XVI. war. Der muß ihm den feinen Ton beibringen. (Ludwig XVI. II, 736).

⁴⁸ Hirschstein Hans: Die französische Revolution im deutschen Drama und Epos nach 1815. Stuttgart 1912.

Dantons. Das gilt allerdings eher für die ältere als für die jüngere Revolutionsliteratur. Über die Entwicklung des literarischen Bildes Robespierres und Dantons im Laufe des 19. Jahrhunderts heißt es: „Robespierre durchlebt hier alle Phasen menschlicher Charakterentwicklung. Von einem heuchlerischen Schleicher, widrigen Wüstling und niedrigen Schurken steigt er allmählich zu einem sittlich gefestigten, tiefen Denker empor [. . .]. Ähnlich wie in der Geschichtsschreibung sinkt Danton in der Dichtung in dem gleichen Grade, wie Robespierre steigt.“⁴⁹

28. Prinz Louis Ferdinand

Prinz Louis Ferdinand (1772-1806), ein Neffe Friedrichs des Großen, wird von seinen Zeitgenossen als ein leidenschaftlicher und kühner Soldat geschildert. Wegen seines exzentrischen Lebenswandels, vor allem mehrerer Liebesverhältnisse zu bürgerlichen Frauen, war er am preußischen Hof jedoch nicht wohlgekommen und erreichte nie einen seiner Stellung angemessenen militärischen Rang. Der Prinz, nach General von Clausewitz ein ‚Preußischer Alkibiades‘, pflegte bei häufigen Besuchen in Hamburg (1795-1800) Umgang mit französischen Demokraten, pries die Revolution und bewunderte Napoleon, wurde aber nach der Entführung und Hinrichtung des Herzogs von Enghien (1804) zum Gegner des Kaisers. Er führte die preußische ‚Kriegspartei‘ an, die den zögernden Friedrich Wilhelm III. zum Kampf gegen Napoleon drängte. Gleich zu Beginn des Krieges, noch vor der Schlacht von Jena und Auerstädt, fiel er.

Heyms Manuskript zeigt zwei deutlich voneinander getrennte Arbeitsphasen. Die Szene Louis Ferdinand – Gräfin Martha (II, 548) entstand 1907, die Reflexion des Prinzen über seine Kindheit und das Gespräch mit Königin Louise (II, 549/50) 1909. Darüber hinaus gibt es zu diesem Drama kein Material.

Korrekturen und Ergänzungen:

- II, 548 — Gräfin: Ach, es wird ja doch nichts daraus. Der König zieht *sich* wieder zurück.
- II, 549 — Louis Ferdinand (*am Biwakabend*): Wie glücklich waren wir als Kinder . . . [Diese Reflexion ist von dem nachfolgenden Dialog mit der Königin durch einen Querstrich geschieden. Der Trennungsstrich ist durch eine Texterweiterung überschrieben und deshalb nicht deutlich sichtbar.]
- II, 549 — Konnte er nicht vielleicht aus *den Gründen* der Staatspolitik diesen Schritt für nötig halten.
- II, 550 — Du bist ein Jacobiner, Louis. Man merkt deinen *Hamburger* Umgang aus jedem Wort.

⁴⁹ Hirschstein, a. a. O. S. 40.

Quellen

1. *Jacobi, Johannes: Prinz Louis Ferdinand. Vaterländisches Schauspiel in fünf Akten. Bremen 1890.*

Durch Textvergleich erschlossen. Überprüft wurden außerdem:

- Lewald, Fanny: *Prinz Louis Ferdinand. Roman. 3 Bde. Breslau 1849.*
Hosäus, Wilhelm: *Prinz Louis Ferdinand. Vaterländisches Trauerspiel. Berlin 1865.*
Bunge, Rudolf: *Prinz Louis Ferdinand. Ein Heldenleben. Historische Dichtung. Berlin 1895.*
Fontane, Theodor: *Prinz Louis Ferdinand. Gedicht. (Th. F. Gesammelte Werke. 2. Serie Bd. 1. Berlin 1905. S. 257-260).*

II. Akt 3. Szene [Prinz Louis Ferdinand im Gespräch mit dem Grafen von Tilly, einem französischen Emigranten.]

Prinz: Lieber Graf, es gab eine Zeit, wo ich ihn [Napoleon] selber bewunderte —

Tilly: Impossible!

Prinz: — bis er den Herzog von Enghien ermorden ließ. Seitdem erscheint mir sein Charakter grausam und ehrlos.

Tilly: Vraiment, Monseigneur!

Prinz: Aber er ist doch auch ein Mann von Genie und Thatkraft — rücksichtslos dabei, was ihm jeden Erfolg zu verbürgen scheint. (S. 30)

II. Akt 5. Szene [Prinz Louis Ferdinand im Gespräch mit seiner Mutter, Prinzessin Ferdinand.]

Prinz: In der That ist nichts Begeisterndes in dieser ewigen Friedensgier, die gar Niemand bezweifelt, die aber Niemand der bloßen Mäßigung zuschreiben wird. Aus Liebe zum Frieden nimmt Preußen gegen alle Mächte eine feindliche Stellung ein und wird einmal in derselben von einer Macht überstürzt werden, wenn ihr dieser Krieg gerade recht ist. Dann fallen wir ohne Hülfe und vielleicht auch noch ohne Ehre!

Prinzessin: Gott verhüte, daß es so kommen möge!

Prinz: Es wird so kommen, Frau Mutter, oder Preußen muß in dieser Stunde noch umkehren und zeigen, daß es verdient, eine Großmachtstellung einzunehmen — wenn es dafür nicht schon zu spät ist. (S. 43)

III. Akt 8. Szene [Auf einem Fest trifft Prinz Louis Ferdinand Pauline Wiesel, seine Geliebte.]

Prinz: Bedauern Sie mich, Pauline! Wenn Sie wüßten, wie oft ich mich nach Ihnen gesehnt habe — meine Briefe müssen es Ihnen kundgethan haben! Aber die Zeit ist ernst geworden — ernster, als sie es bisher schon war, und wir müssen es mit ihr werden.

Pauline: Ernst — ernst! Welch' häßliches Wort, wenn es bedeuten soll, daß Sie aufhören wollen, mich zu lieben, Prinz!

Prinz: Welche Thorheit, Pauline!

[...]

Prinz: Wenn ich bei Ihnen bin, vergesse ich gern alles Andre. Aber seltsam, wenn Sie fern sind, ist es mir mitunter, als sei unsere Liebe nicht echt — wenigstens die Ihrige nicht.

[...]

Prinz: Vielleicht haben wir uns Beide geirrt. Ich brauche eine große, allmächtige Leidenschaft, deren Horizont weit hinausliegt — weit über das Herz und

die Sinne, die Leben und Tod in Eins zusammenfaßt, und deren Ende die Ewigkeit ist. (S. 60/61)

III. Akt 11. Szene [Prinz Louis Ferdinand im Gespräch mit seiner Schwester Louise Radziwill.]

Louise: Nun, bist Du endlich zufrieden, Louis? Sind Deine Wünsche erfüllt?

Prinz: Wünsche — erfüllt — zufrieden! Welch' schwächliche, mattherzige Worte, Louise! Krieg — Krieg! Ich höre nur den einen Klang, der meine Seele erschüttert. Aber wie ist es möglich — wie konnte dieser rasche Umschwung eintreten? Vor wenigen Stunden noch hatte ich alle Hoffnung aufgegeben. (S. 67)

IV. Akt 8. Szene [Prinz Louis Ferdinand in Erwartung des Kampfes.]

Prinz: Musik ist in meinem Herzen und in meiner Seele, denn uns erwartet der Feiertag der Schlacht! Ob wir siegen werden, wenn wir morgen den Franzosen entgegen gehen, steht dahin — aber das Eine ist klar, daß wir kämpfen müssen! (S. 89)

2. *Grabbe*, Christian Dietrich: Napoleon oder die hundert Tage. Drama. (C. D. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Bd. 3. Berlin 1902. S. 1-179).

Im Tagebuch zitiert (vgl. S. 279).

I. Akt 3. Szene [Die Herzogin von Angouleme über Napoleon und die Hinrichtung d'Enghiens.]

König, nenn' ihn gewaltig, riesenhaft, ungeheuer, — doch nimmermehr groß, den Mörder d'Enghiens, — nun und nimmer der groß welcher Treue, Recht, Ehr' und Liebe dem Ruhm und der Macht aufopfert. Das kann auch der Dämon der Hölle. (S. 27/28)

3. Historische Darstellung(en)

Quellen nicht ermittelt.

Da einige der historischen Fakten, die in Heyms Szenen erwähnt sind, in Jacobis Drama nicht vorkommen (z. B. der Hinweis auf den Hamburger Umgang des Prinzen), ist auf eine weitere Quelle zu schließen. Eine Monographie über Louis Ferdinand ist zu Lebzeiten Heyms nicht erschienen, so daß am ehesten die Zeitungs- und Zeitschriftenartikel über den Prinzen infrage kommen, die zu dessen 100. Todestag am 10. Oktober 1906 in den preußischen Blättern allenthalben zu finden sind. Möglicherweise ist Heym überhaupt durch diesen Gedenktag auf den Stoff und auf Jacobis Drama aufmerksam geworden. Die wenigen Fakten reichen indessen nicht aus, hier Rückschlüsse auf eine bestimmte Quelle zu ziehen.

Der Passus über den (Bourbonen-)Herzog von Enghien und die sechzig Meuchelmörder, die der Graf von Artois (der spätere Karl X.) in Paris unterhielt, ist wahrscheinlich eine Reminiszenz der Beschäftigung mit Napoleon und St. Helena (vgl. S. 283). Napoleon rechtfertigt in seinem Testament die Hinrichtung des Herzogs mit den oft zitierten Sätzen: „Ich habe den Herzog von Enghien verhaften und hinrichten lassen, weil dies zur Sicherheit, dem

Interesse und zur Ehre des französischen Volks nötig war, indem der Graf von A... nach seinem Geständnis sechzig Meuchelmörder zu Paris unterhielt.“⁵⁰ Aufschlußreich ist, daß auch Heyms Louis Ferdinand „unterhielt“ sagt, obwohl die Hinrichtung Enghiens gerade zwei Jahre zurückliegt und die Bestrebungen des Grafen von Artois, die Krone für sein Haus zurückzugewinnen, damals durchaus noch volle Gegenwart waren.

29. Friedrich Wilhelm von Braunschweig

Tagebucheintrag vom 22. September 1909: „Friedrich Wilhelm von Braunschweig – die Ansprüche aus dem Eigentum. Wieder einmal so ein Sturz“ (III, 130).

Friedrich Wilhelm von Braunschweig (1771-1815), der „Schwarze Herzog“, war ein erbitterter Gegner Napoleons. 1806 von Napoleon seines Herzogtums beraubt, sammelte er drei Jahre später in Österreich eine „Legion der Rache“ und fügte den französischen Truppen schwere Niederlagen zu. Sein Korps, mit dem er sich nach England zurückzog, bildete 1815 den Kern der „deutschen Legion“ unter Wellington. Der Herzog fiel in der Schlacht von Quatre-Bras. Auf welche Lektüre sich Heyms Eintragung bezieht, wurde nicht ermittelt. Im V. Akt von Grabbes „Napoleon“ (vgl S. 279) tritt der Herzog von Braunschweig auf, so daß Heym die Gestalt also schon von daher kannte.

30. Napoleon

Das große Gebiet der Napoleonischen Geschichte ist in Heyms Werk nicht insgesamt, sondern in Ausschnitten erfaßt. Außer der St.-Helena-Thematik, die wegen ihres Umfangs gesondert behandelt wird (s. u.), gestaltete Heym im März 1910 in dem sechs Sonette umfassenden Zyklus „Mont St. Jean“ (I, 42-46) die Schlacht von Belle-Alliance. Dort unterlag Napoleon am 18. Juni 1815 – knapp hundert Tage, nachdem er von Elba nach Paris zurückgekehrt war – den vereinten englischen und preußischen Armeen. Er mußte erneut abdanken und wurde nach St. Helena verbannt. Anfang Dezember 1910 schrieb Heym „Marengo“ (I, 165), ein im „Ewigen Tag“ veröffentlichtes Sonett zur Schlacht des „Ersten Consul“ gegen die Österreicher. Napoleons Sieg in der Ebene von Marengo am 14. Juni 1800 zwang Österreich zum Rückzug aus Italien und zur Beendigung des zweiten Koalitionskrieges.

Neben den beiden Schlachten hat Heym keinen Stoff mehr gestaltet, der Napoleon als Herrscher zeigt. Es ist aber an vielen Stellen sichtbar, daß sich

⁵⁰ Antommarchi, Francesco: Denkwürdigkeiten über die letzten Lebenstage Napoleons. Leipzig 1825. Bd. 2, S. 105.

seine Kenntnisse nicht auf diese Episoden beschränkten. Im „Tod des Helden“ (1908) ist auf Napoleons Kindheit in Ajaccio auf Korsika angespielt, auf seinen Sieg bei den Pyramiden 1789 und Nelsons gefährliche Überlegenheit zur See, schon hier auch auf Marengo und die umsichtigen Maßnahmen des Generals Desaix, ist angespielt auf Masséna, einen von Napoleon zum Fürsten erhobenen General, und auf den Rückzug aus Rußland Ende 1812 (II, 702-705). 1908 und 1909 zeichnet Heym mehrere Träume um die Gestalt Napoleons auf (III, 180-182), 1911 erwähnt er Hohenlinden (III, 164), wo Napoleons General Moreau im Dezember 1800 die Niederlage Österreichs besiegelte, und mehrfach enthält sein Tagebuch begeisterte, nicht an bestimmte Fakten geknüpfte Äußerungen über die Größe Napoleons (III, 81, 136, 169).

Quellen

a) *Marengo*

Ob Heym über seine allgemeine Kenntnis des Napoleonstoffes hinaus für „Marengo“ eine besondere Quelle benutzte, konnte nicht festgestellt werden. Das Gedicht weist in seinem historischen Material erhebliche Divergenzen auf. Einerseits datiert Heym die Schlacht mit dem „zweiten Prairial“ des Revolutionskalenders – tatsächlich fand sie aber am 25. Prairial des Jahres 8 (= 14. 6. 1800) statt. Andererseits wird präzise von einem „Brückenpaar“ gesprochen, das sich über einen Fluß neigt. Es war von den Österreichern über die Bormida geschlagen worden, um eine strategisch brauchbare Verbindung von der Festung Alessandria zur Ebene von Marengo zu schaffen. Für den späteren Rückzug erwiesen sich die Brücken aber als doch nicht ausreichend, so daß die Österreicher an dieser Stelle schwere Verluste erlitten. Im Gegensatz zur Exaktheit dieses Details stehen wiederum die topographischen Angaben des Gedichtes. Das „Schwarzblau der Alpen“ ist von Marengo zu weit entfernt, als daß man es sehen könnte, wenn die Ebene „mit Wolken tief verhangen“ ist. Erheblich näher gelegen sind die Ausläufer der Apenninen, und zwar südöstlich von Marengo, was mit Bergen, „die Süd Sturm drohn“, in Einklang zu bringen wäre.⁵¹

Eine exakte Beschreibung des Schauplatzes und der Schlacht hat Heym vielleicht in der Schulzeit kennengelernt. Im Französischunterricht könnte die „Campagne d’Italie en 1800“ von Adolphe Thiers gelesen worden sein⁵², Auszüge aus dem dritten und vierten Buch der „Histoire du consulat et de

⁵¹ Daß sich Heym um die sachliche Richtigkeit dieser Angaben wenigstens flüchtig gekümmert hat, zeigt die erste Niederschrift des Gedichtes. „Süd Sturm“ ist dort zunächst in „West Sturm“ geändert, bevor es dann doch übernommen wird, und die Schlacht ist auf den „zehnten Prairial“ datiert.

⁵² Begemann, Heinrich: Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Neu-Ruppin. Stoff der Untersekunda (vgl. Anm. S. 186).

l'empire“. Hinzugekommen ist später aber vielleicht – und das könnte man gerade aus Heyms „Fehlern“ schließen – die Anregung durch eine der bildlichen Darstellungen der Schlacht, wie sie in illustrierten Werken über Napoleon abgedruckt sind. Es gibt ihrer allerdings so viele, daß man kaum eine bestimmte Quelle wird benennen können. Überprüft wurden u. a. Reproduktionen⁵³ von

Bellangé, Hippolyte: Bataille de Marengo. (Ölgemälde.)

Chaffard: La bataille de Marengo. (Stich nach der Skizze eines Generalstabs-offiziers.)

Coiny: Marengo. (Stich.)

Parent: Premier vue de la bataille de Marengo. (Aquarell nach Bagetti.)

Swebach, Jaques Francois: Die Schlacht von Marengo. (Ölgemälde.)

Vernet, Carle: La bataille de Marengo. (Ölgemälde.)

Die meisten Bilder sind in ihrem Gesamteindruck anders als der von Heym gestaltete Moment; denn der Kampf ist zumeist in vollem Gange und beherrscht die Szenerie. Für den Vergleich mit Heym interessant ist aber, daß die Bilder fast immer eine kahle Ebene, einen bedrohlich bewölkten Himmel und im Hintergrund die Bergketten der Alpen oder Apenninen zeigen. Da Heyms Gedicht insgesamt statisch ist und perspektivisch von einem festen Beobachtungspunkt entwickelt zu werden scheint („fern sieht man“), ist auch formal der Charakter der Bildbeschreibung gegeben. Heyms historisches „Brückenpaar“ ist freilich auf keinem der genannten Bilder zu sehen. Eine Darstellung, die dem Gedicht verhältnismäßig nahekommt, ist das nach Seite 32 wiedergegebene Aquarell von Parent.

b) *Mont St. Jean*

Grabbe, Christian Dietrich: Napoleon oder die hundert Tage. Ein Drama in fünf Aufzügen. (C. D. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Bd. 3. Berlin 1902. S. 1-179).

Durch Textvergleich erschlossen. (Ausgabe unbestimmt.) Grabbe ist häufig im Tagebuch genannt und als einer der „Helden meiner Jugend“ (III, 86) bezeichnet. Folgender Eintrag vom 20. Januar 1907 bezieht sich zweifellos auf Grabbes „Napoleon“: „Wo ist ein Drama in der Weltgeschichte, das einen so mitrisse und mit Wut und Ekel gegen die Dummheit erfüllte, als diese Szene, wo Napoleon zusammenbricht“ (III, 81).

Daß Heym sich mit seinem Gedicht-Zyklus „Mont St. Jean“ unmittelbar an Grabbes Drama orientiert hat, und zwar vor allem an den im V. Akt dargestellten Kämpfen um die Höhen von Mont St. Jean, ist durch die Ähn-

⁵³ Ein Teil nach Dayot, Armand: Napoleon in Bild und Wort. Übertragen von O. M. von Bieberstein. Berlin o. J. (um 1900). Neben verschiedenen anderen Werken wurden auch Fotokopien der Museen in Versailles und Rouen benutzt.

lichkeit einer Reihe von Textstellen zu belegen. Zur Verdeutlichung stellen wir die entsprechenden Verse Heyms dem Text Grabbes jeweils voran.

H I/9 Die Straße zieht durch Belgiens Ebenen weit,
H I/12 Der Brüssler Eilzug faucht,

G V, 3 (Hohlweg vor dem Walde von Soignies. Mitten durch ihn die Straße nach Brüssel.)

*

H II/1 Die Kürassiere reiten dritten Sturm.
H II/2 Das heißt ein Reiten. Wie die Panzer krachen,
H II/3 Wenn Englands Kugeln sich an ihnen flachen.
H II/4 Die Schützen Schottlands stehen wie ein Turm.

G V, 4; V, 5 [Nachdem die französischen Kuirassiere unter dem Kommando Milhauds zwei Attaquen gegen die englischen Linien geritten sind und von ihren Quarreés zurückgeschlagen wurden, befiehlt Napoleon Milhaud: „Bereiten Sie sich zu der dritten —“. Die meisten Kuirassiere fallen.]

G V, 4 Lord Somerset: O schau' dort — wieder eine ganze Reihe der braven Bergschotten hinsinkend wie Aehren vor der Sichel —
(Die Kuirassiere versuchen einzuhaufen, Gewehrsalven empfangen sie. Manche stürzen, aber an den Panzern der Meisten rollen die Flintenkugeln ab.)

*

H II/5 „Vive l'empereur.“ Es braust heran ihr Wind.
H II/6 Begeisterung! O Kaiserreich, Franzosen.

G V, 4 Milhaud (zu seinen Kuirassierdivisionen:) Kameraden, eingehauen! —
Ha, welche Wollust, diesen Narren, die Ihn nicht einmal kennen wollen,
dicht vor ihrer Fronte in die Zähne zu rufen: hoch lebe der Kaiser!
Die Kuirassiere: Hoch lebe der Kaiser!

*

H II/10 Da kracht's aus erznen Schlünden wie ein Meer
H II/11 Von Tod und Glut. Sie weichen. Sie zerschellen.

H II/14 Tot sind die Reiter. Und ihr Platz ist leer.

G V, 4; V, 5 Milhaud: Vier Quarrées zu Stücken — In das fünfte!
Herzog von Wellington: Herr General, es öffnet sich von selbst —
(Das Quarrée öffnet sich und sechzig schwere Geschütze geben Feuer.)
[. . .]

Milhaud: Nein, es geht nicht — Wir behalten sonst kein ganzes Pferd zum Zurückkommen! — Adieu, meine Herren — wir sprechen uns heute noch einmal, gleich nach dem zweiten Kugelsegen des Kaisers.

*

H III/5 Ihr Garden, ihr vom Blut geschweißtes Korps.
H III/6 Die einst Ägypten und Marengo sahn.
H III/7 — Jena und Austerlitz heißt eure Bahn —
H III/8 Ihr gehet ein nun durch des Todes Tor.

G V,5 Napoleon (wendet sich zu den Garden, mit gewaltiger Stimme:) Garden, kann es eine irdische Kraft, so könnt ihr die Schlacht retten und Frankreich! Noch nie ließ ich mich in euch irren, — auch heute zähl' ich auf euch —

[...]

Wo die Granitcolonne von Marengo?

Cambronne: Sie tritt schon vor, und wünscht dich zunächst zu begleiten.

Napoleon: Das soll sie auch. Ihre Soldaten waren die Genossen meines schönsten Tages, — so sollen sie auch Genossen und Helfer an meinem bösesten seyn! — — Garden aller Waffenarten mir nach!

*

H III/9 Die ihr gealtert seid in Rußlands Eise.

H III/10 Weißbärtge ihr, die nie ein Bett gekannt.

G V, 4 Herzog von Wellington: Sind ihre Gesichter nicht gelb und hart wie der Messing ihrer Helme und Sturmketten? Sehen sie nicht aus als hätten sie unter Spaniens Sonne oder Rußlands Schneegestöber sich Tag für Tag mit Blut abgewaschen?

G III, 2 Alter Gardegrenadier: Ich wenigstens kannte außer Stroh und Straßenpflaster seit vierzehn Jahren kein Bett, und schlafe so besser, je härter ich liege.

Der Andere: Volk, nimm dich in Acht! Es stäuben Federn! (Er wirft die Betten unter das Volk, und legt sich zum Schlafe auf das Pflaster, viele seiner Cameraden ebenfalls.)

*

H III/12 Die Waffenbrüder geben sich die Hand.

H III/13 Sie nehmen Abschied nun. Sie sprechen leise.

H III/14 Und eine Träne hat sie übermannt.

H IV/1 „Weißt du noch, wie wir einst in Spanien lagen.

G IV, 5 [Abschiedsszene im preußischen Lager am Abend vor der Schlacht. Es werden zwischen den Soldaten Erinnerungen ausgetauscht an frühere Ruhmestaten. „Große Augenblicke erwecken große Erinnerungen.“]

Major: Kinder, noch einmal wechselseitig die Hand — Männerfreundschaft in der Lust wie in dem Kampf — Es gibt nichts Höheres. — Da — da — Ihr haltet Thränen zurück — Laßt sie rinnen — Sie fließen edeln Abschiedsgefühlen, — wer sich deren schämt, wer die nicht besitzt, hat sie aus der Brust verbannt, weil er sich davor fürchtet.

*

H IV/9 Der Hauptmann ruft. Sie treten in das Glied.

H IV/10 „Allons. En marche.“ Die Garde rückt hinab,

H IV/11 Vorbei am Kaiser, der den Dreispitz zieht.

H IV/12 „Vive l'empereur.“ Die Reihen auf und ab

G IV, 6 Napoleon: Cambronne, alle Garden zum Sturm auf Ligny!

Cambronne: Alte und junge Garden, zu Pferd und zu Fuß: den Kaiser salutirt!

Die Officiere der Garde (den Befehl Cambronne's weiterrufend:) Den Kaiser salutirt!

Die Garde (salutirend:) Der Kaiser hoch!

Cambronne: Und nun Bayonnette gefällt, Säbel geschwungen, — unser der letzte Trümmer von Ligny, oder der Tod!

*

H V/1 Der Kaiser reitet, in die Stirn gedrückt
H V/2 Den schwarzen Hut, den hohen Mantelkragen
H V/3 In Nacht und Regen frierend hochgeschlagen.

H V/8 Nichts mehr. Zu Ende. Und der Kaiser nickt.

G V,7 Napoleon: Wir müssen hier mitten durch das Feld zurück, — die Chaussée ist zerfahren und überdem von den Preußen erstürmt — — Der Abend wird kalt — Meinen Mantel und mein Pferd.
(Bertrand hängt ihm den Mantel um, — ein Pferd wird vorgeführt.)
Solch eine Flucht kennt die Geschichte nicht — Verrätherei, Zufall und Mißgeschick machen das tapferste Heer furchtsamer als ein Kind — Es ist aus — Wir haben seit Elba etwa hundert Tage groß geträumt —
[. . .]
Den Mantel mir fester zugemacht. — Es regnet immer stärker.

*

H VI/1 Indes wie zwei verliebte Päderasten
H VI/2 Die alten Burschen um den Hals sich fallen.

G V,7 Blücher (mit Gneisenau und Gefolge heransprengend:) Wo mein großer Waffenbruder von Saint Jean?
Gneisenau: Da kommt er!
Herzog von Wellington (heransprengend:) Guten Abend, Feldmarschall!
Blücher: Herzog, der Abend ist des Tages werth!
Herzog von Wellington: Die Hand her, Helfer in der Noth!
Blücher: [. . .] — ich kann nicht weiter rücken bis ich mir die Brust gelüftet, meine Feldmütze abgezogen, und euch gesagt habe: ihr alle, alle seyd meine hochachtbaren Waffengefährten, gleich brav in Glück und Noth —

*

H VI/5 Nun ist er fort. Nun kommt die große Zeit.

H VI/12 Die große Zeit ist da. Auf zu Kongressen!

G V,7 Napoleon (zurückblickend:) Da stürzen die feindlichen Truppen sieg-jubelnd heran, wännen die Tyrannei vertrieben, den ewigen Frieden erobert, die goldene Zeit zurückgeführt zu haben — Die Armen! Statt eines großen Tyrannen, wie sie mich zu nennen belieben, werden sie bald lauter kleine besitzen, — statt ihnen ewigen Frieden zu geben, wird man sie in einen ewigen Geistesschlaf einzulullen versuchen, — statt der goldnen Zeit, wird eine sehr irdene, zerbröckliche kommen, voll Halbheit, albernen Lugs und Tandes, — von gewaltigen Schlachtthaten und Heroen wird man freilich nichts hören, desto mehr aber von diplomatischen Assembléen, Convenienzbesuchen hoher Häupter, von Comödianten, Geigenspielern und Opernhuren — —
[. . .]
Cambronne: Er ist fort — was will der andere Dreck, den man Erde, Stern oder Sonne nennt, noch bedeuten?

31. Napoleon auf St. Helena

Nachdem Napoleon im Sommer 1815 zum zweiten Male abgedankt hatte, bat er — einer Gefangennahme zuvorkommend — die Engländer um Asyl. Diese mußten eine nochmalige Rückkehr nach Frankreich und die Störung der europäischen Verhältnisse zu verhindern trachten und wiesen ihm die weit im Atlantik gelegene Insel St. Helena aus Aufenthaltsort zu. Umgeben von einem kleinen Kreis getreuer Anhänger und ihrer Familien, führte er dort ein bescheidenes, aber die höfische Etikette bewahrendes Leben, das nur durch die strenge Überwachung aller Kontakte nach Europa den Charakter der Gefangenschaft erhielt. Seine Frau Marie Luise — einst aus politischen Gründen an ihn verheiratet — war ihm nicht in die Verbannung gefolgt, sondern nach Wien zurückgekehrt, wo sie sich bald mit dem Grafen Neipperg verband. In den ersten Jahren hoffte Napoleon noch auf eine Verbesserung seiner Lage und benutzte jede Gelegenheit, das Mitleid der Öffentlichkeit zu gewinnen. Anlaß zur Klage gab vor allem Hudson Lowe, seit 1816 Gouverneur der Insel, dessen akribische Anwendung der Bewachungsvorschriften England oft den Vorwurf eintrug, sich kleinlich und ohne Edelmut gegen den Gefangenen gezeigt zu haben. Von 1818 an machten sich zunehmend organische Erkrankungen bei Napoleon bemerkbar, denen er am 5. Mai 1821 erlag. Seinem testamentarischen Wunsch, in Paris beigesetzt zu werden, wurde nicht entsprochen. Erst zwanzig Jahre später wurde die Leiche von St. Helena nach dem Invalidendom übergeführt.

Ein Gedicht mit dem Titel „St. Helena“ (I, 536) hat Heym schon 1904 verfaßt, in größerem Umfang gestaltet wurde der Stoff aber erst in der dramatischen Szene „Der Tod des Helden“. Die erste Fassung von 1908 (II, 700-710) hat Heym „redigiert 28. 3. 1910“ (II, 711-722). Gestrichen wurde der Dialog des „Helden“ mit dem „Geist der Geschichte“, der übrige Text etwas erweitert und in Blankverse gebracht. Das Stück ist in dieser Form als abgeschlossen zu betrachten. Lediglich für die erste Fassung sind einige Notizen aus der Handschrift nachzutragen. Für den Stoff hat sich Heym jedoch auch im Herbst 1911 noch interessiert. Das Tagebuch (III, 169-171) verzeichnet mehrere freie Zitate aus Gougauds Aufzeichnungen aus St. Helena⁵⁴, die allerdings keine dichterische Verarbeitung mehr erfahren haben.

A. Handschrift

[Zusatz auf dem Titelblatt der 1. Fassung.]

Sieh einmal mich an. Ich habe das Wünschen verlernt und bin doch leidlich zufrieden. Ich genieße meine *Freude *heute. Der nächste Tag zeigt mir die

⁵⁴ Gourgaud, Gaspard de: Napoleons Gedanken und Erinnerungen. St. Helena 1815-18. Deutsch bearbeitet von H. Conrad. Stuttgart 1901. Heyms Zitate sind den Seiten 79 (Kinderreim), 229 (Talleyrand), 232 (Fouché), 240 (Napoleon) und 262 (Friedrich der Große) entnommen.

Schalheit im Becher der Lust. So ist jede Erinnerung bitter. Also, das beste Los ist, immer nur der Stunde zu leben und wie ein Tier sein, wunschlos über alles erhaben. Das ist meine Philosophie.

*

[Gestrichener Satzteil auf II, 701 nach „Henker ausersehen.“ Zeile 15.]
Aber das die edlen Lords Bathurst, Liverpool und Castlereagh

II, 704 — Napoleon: *Warum?*
Der Geist der Geschichte: Der Menschheit wegen.
II, 716 — Dieser Herrn Gelüst
Will diesem Toten seinen Namen nehmen,
Will *zwergig* Klios Griffel Halt gebieten,

B. Quellen

1. Historische Darstellung(en)

Quellen nicht zuverlässig ermittelt. Überprüft wurden u. a.:

Montholon, Charles T.: Geschichte der Gefangenschaft Napoleons. Deutsch von A. Dietzmann. 2 Bde. Leipzig 1846.

Forsyth, William: Geschichte der Gefangenschaft Napoleons auf St. Helena. Deutsch von J. Seybt. 2 Bde. Leipzig 1854.

Pflugbeil, Norman W. F.: Napoleon I. Gefangenschaft auf St. Helena. Stuttgart 1894.

Las Cases, Emmanuele: Napoleon I. Tagebuch von St. Helena. Leipzig 1899.

Gourgaud, Gaspard de: Napoleons Gedanken und Erinnerungen. St. Helena 1815-18. Deutsch von H. Conrad. Stuttgart 1901.

Rosebery, Arthur Ph.: Napoleon I. am Schluß seines Lebens. Deutsch von O. M. von Bieberstein. Leipzig 1901.

Antommarchi, Francesco: Napoleon I. kurz vor seinem Tode. Übertragen von O. M. von Bieberstein. 2 Bde. Leipzig 1903.

Sollte Heym seine Kenntnisse über St. Helena aus einer historischen Darstellung gewonnen haben, so käme von diesen Titeln nur Antommarchi infrage, die wichtigste historische Quelle für Napoleons Ende; denn die Erinnerungen von Las Cases und Gourgaud reichen nur bis zum Jahre 1818, die Montholons sind nicht ausführlich genug. Den anderen Werken fehlen — gleich einer Anzahl Napoleon-Biographien, die außerdem geprüft wurden — mehrere von Heym erwähnte Details der letzten Lebensphase, vor allem die Rolle der Tochter Bertrands, von Heym Marguérite, tatsächlich Hortense geheißen. Daß Heym Antommarchis Tagebuch kannte, ist aber insofern nicht wahrscheinlich, als er dann aus der Fülle des Materials gerade die Einzelheiten herausgegriffen hätte, deren sich viele andere literarische St.-Helena-Szenen ebenfalls bedienen, und daß er sie überdies zu der typischen legen-

darischen Form verändert hätte. Man muß vielmehr annehmen, daß er die von Antommarchi überlieferten Fakten durch eine in die historische Belletristik gehörende Darstellung kennengelernt hat. Die primäre Quelle ist hier trotzdem in einigen Abschnitten zitiert, da erst im Vergleich zu ihr die Legende erkennbar wird. Unter historischen Gesichtspunkten, das muß hinzugefügt werden, ist auch Antommarchis Werk nicht zuverlässig.

[8. Oktober 1819: Napoleon spielt mit den Kindern des Großmarschalls Bertrand, drei Söhnen und der „kleinen Hortense“. Bd. 1, S. 88.

31. Juli 1820: Napoleon schenkt Hortense ein Paar Ohrringe. Bd. 1, S. 216.

16. März 1821: Letzter Ausgang Napoleons, zusammen mit Madame Bertrand und ihrer Tochter Hortense. Bd. 2, S. 86]

20. März 1821: [Napoleon zu Madame Bertrand.] „Sie, Hortense und ich — wir werden auf diesem abscheulichen Felsen zugrunde gehen. Ich werde der erste sein, dann werden Sie folgen, zuletzt Hortense; wir alle drei werden uns in den elyseeischen Gefilden wiedersehen.“ (Bd. 2, S. 92)

1. April 1821: [Antommarchi spricht Hudson Lowe gegenüber vom „Kaiser“, obwohl er weiß, daß dieser für Napoleon nur den Titel „General“ akzeptiert.] „Dem Kaiser? Wer ist der Kaiser?“ — „Derjenige, welcher England erzittern machte, welcher Frankreich den Weg nach Dover wies und dem Kontinent die Keule in die Hand drückte, welche früher oder später Eure Aristokratie zu Boden schlagen wird.“ (Bd. 2, S. 105)

19. April 1821: [Äußerung Napoleons.] „Ich aber werde in den elyseeischen Gefilden meine Tapferen wiederfinden, ja“ — seine Stimme wurde laut — „Kleber, Desaix, Bessieres, Duroc, Ney, Murat, Massena, Berthier sie alle werden mir entgegenkommen. Sie werden mir von dem sprechen, was wir gemeinschaftlich geleistet haben.“ (Bd. 2, S. 127/28)

2. Mai 1821: Gegen Morgen hatte das Fieber sich wieder, verbunden mit Delirium, eingestellt. Der Kaiser sprach fortwährend, meist von Frankreich, von seinem Sohn, von seinen Kampfgenossen: „Steingel, Desaix, Massena! Ah! ah, der Sieg entscheidet sich für uns . . .“ (Bd. 2, S. 142)

[Aus dem Bericht Antommarchis über die Beerdigung (Bd. 2, S. 150-162) fassen wir folgende Fakten zusammen: Napoleon wurde in seinem Hause aufgebahrt, als Decke diente der blaue Mantel, den er in der Schlacht von Marengo getragen hatte. Napoleons Gefolge, das die Totenwache hielt, hatte jederzeit Zutritt. Auch die Einwohner St. Helenas durften dem Toten die letzte Ehre erweisen. Lediglich den weiblichen Einwohnern verbot H. Lowe für einen Tag den Weg nach Longwood. Beerdigt wurde Napoleon mit einem großen, von englischen Truppen bestrittenen militärischen Zeremoniell. Als Grab wählte man einen Platz unter Trauerweiden, den Napoleon besonders geschätzt hatte. Von vielen wurden Zweige der Bäume zur Erinnerung mitgenommen. Was Napoleon an persönlicher Habe hinterlassen hatte, durfte nach Europa zurückgebracht werden. Hudson Lowe verbot lediglich, Körperteile des Toten (das Gefolge bemühte sich sehr um das Herz) und englisches Eigentum mitzuführen, das Napoleon in Gebrauch gehabt hatte.]

[Aus Napoleons Testament.] Ich sterbe vor meiner Zeit, ermordet von der englischen Oligarchie und ihrem beauftragten Henker. Das englische Volk wird nicht verfehlen, mich zu rächen. (Bd. 2, S. 165)

Er [Hudson Lowe] hatte Napoleon begraben: seine Aufgabe war erfüllt!

Schlußbemerkung des Übersetzers

Der „Delinquent“ ist der Tortur erlegen!

Der „Henker“, Hudson Lowe, macht den schmunzelnden Lords Castlereagh,

Liverpool, Bathurst seine Verbeugung.

Napoleon tot!

Die Völker, welche den Fürsten ihre Throne gerettet haben, gehen an das Heilen ihrer Wunden, an das Trocknen ihrer Tränen: sie legen sich nieder zur Ruhe, zum Schlaf, über den eine lange, sternenlose Nacht herabsinkt. (Bd. 2, S. 161)

2. St.-Helena-Dramen

Die große Zahl von Bearbeitungen des Napoleon-Stoffes war systematisch nicht zu prüfen. Herangezogen wurden verschiedene Stoffgeschichten⁵⁵, verglichen einige Dramen speziell der Jahrhundertwende, die den St.-Helena-Stoff behandeln:

Chamisso, Adalbert von: Der Tod Napoleons. (A. C. Werke. Hrsg. von O. F. Walzel. Stuttgart o. J. S. 429-432. Deutsche Nationalliteratur 148).

Kahlbau, C. G.: Napoleon auf Helena. Drama. Tangermünde 1855.

Griepenkerl, Robert: Auf Sanct Helena. Drama. Hamburg 1862.

Emirow, Michael: Napoleons Ende. Drama. Wien 1900. [Nicht aufzufinden.]

Friedrich, Paul: St. Helena. Tragödie. Berlin 1902. (P. F. Napoleon. Heroische Trilogie. Teil 3).

Ott, Arnold: St. Helena. Schauspiel. Zürich 1904.

Müller, Curt: Um Napoleon. Drama. Leipzig 1907.

Paul, Adolf: St. Helena. Komödie. Leipzig 1907. (A. P. Heroische Komödien. 2. Folge).

Der Umkreis der möglichen Vorlagen ist damit keineswegs abgesteckt; denn auch sehr viele Napoleon-Dramen führen in ihren Schlußszenen nach St. Helena, gar nicht gesprochen von der häufigen Behandlung dieses Stoffes in Erzählung und Roman. Es zeigt sich aber schon bei dieser Literatúrauswahl, daß die Quelle Heyms anhand des bei ihm verarbeiteten Materials schwerlich zu ermitteln sein dürfte. Die meisten seiner Motive sind fester Bestand der St.-Helena-Szenerie und mit stereotyper Regelmäßigkeit verwendet. Das betrifft die Rolle Hudson Lowes als Bösewicht gleich der Englands als Krämernation, die negative Beurteilung Marie Luises, Napoleons Fieberphantasien, den Streit um den Kaisertitel, das Totenlager mit dem ‚blauen Mantel von Marengo‘, das Adler-Motiv u. a. Erörterungen zur historischen Größe Napoleons sind nicht selten; in Chamissos Szene erscheint wie bei Heym die personifizierte „Geschichte“ am Totenbett des Helden. Eine Varia-

⁵⁵ Holzhausen, Paul: Napoleons Tod im Spiegel der zeitgenössischen Presse und Dichtung. Frankfurt/M. 1902.

Gaehtgens zu Ysentorff, Hermann: Napoleon I. im deutschen Drama. Frankfurt/M. 1903.

Schömann, Milian: Napoleon in der deutschen Literatur. Berlin/Leipzig 1930. (Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 8).

tion des Themas bringt die „heroische Komödie“ Pauls⁵⁸, insofern Napoleon hier als tragikomischer Held gezeichnet ist. Die für das St.-Helena-Drama typischen Motive fehlen aber auch hier nicht. Lediglich ein historisches Detail Heyms, Napoleons letzter Ausgang mit Mademoiselle Bertrand, ist in keinem der Dramen erwähnt. Zum Nachweis der traditionellen Motive des Stoffes folgen einige Partien aus dem Stück Arnold Otts.

I. Akt [Gespräch zweier Diener, die einen Raum im Hause Napoleons säubern.]
Noverraz: Nun ist's bereit. Ein Gemach für den Kaiser der Welt; vor zwei Monaten hatten die Engländer ihr Vieh da drin. O, über diese englische Großmut, die den Kaiser der Welt in einen Kuhstall sperrt! Stühle wie wackelige Throne, windschiefe Türen und verblichene Fenster, wo der Tag scheu hineinlugt, als schämt' er sich für die Menschen, die den Adler eingesperrt in ein dumpfig Gemach.

[...]

[Der Teufel ist erschienen] in Gestalt des neuen Gouverneurs, den die schurkische Regierung in London gesandt hat, den Kaiser zu quälen, damit er bald sterbe und sie ihn nicht lange zu füttern brauchen. Es reut sie schon das lumpige Geld, das sie für diesen traurigen Hundestall ausgeben, die Krämer. (S. 6-8)

[Napoleon erhält einen Brief des Gouverneurs, der ihn nur „General“ betitelt.]

Napoleon: Den General Buonaparte — kennen Sie ihn? Ich hörte zum letzten Mal von ihm bei den Pyramiden, am Berg Tabor und bei Abukir. — Refütieren Sie jeden Brief, der nicht an den Kaiser Napoleon gerichtet ist. (S. 10)

Gourgaud: Er hat uns an das Wunderbare gewöhnt. Seine Laufbahn ist noch nicht zu Ende. Er wird als Adler von dieser Klippe übers Meer fliegen nach Frankreich, wie er einst aus Elba entrann. (S. 23)

II. Akt

Bertrand: Marie Louise ist die Maitresse des Grafen N . . . geworden, amüsiert sich mit ihm im Schloß zu X . . . und vergißt ihren großen Gatten und ihren kleinen Sohn. — Diese Kaiserstochter ist nicht besser als die Kreolin Josephine. Ach, der Kaiser hat Unglück! Und wie liebte er Beide! (S. 38)

[V. Akt. Napoleon stirbt mit den üblichen militärischen Visionen. An seiner Bahre weilen auch Bertrand, seine Gattin und seine Tochter Hortense. Der Tote ist mit dem blauen Mantel von Marengo bedeckt. Als Hudson Lowe zu ihm tritt, schließt Bertrand mit den Worten: „Da sehn sie ihn! — Der Adler ist entronnen Ihren Quälereien — frei wie der Sturm und das Meer!“ S. 132.]

3. *Grabbe*, Christian Dietrich: *Napoleon oder die hundert Tage*. Ein Drama in fünf Aufzügen. (C. D. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Bd. 3. Berlin 1902. S. 1-179).

Durch Textvergleich erschlossen (vgl. S. 279).

Folgender Passus aus der ersten Fassung der Sterbeszene ist von Heym offenbar unter dem Eindruck des Grabbeschen Dramas geschrieben worden:

Ah Masséna. Drouot welch ein Meisterschuß. Mont Saint Jean bebte unter ihm in seinen Tiefen. [...] Und nun meine Braven, Granit Kolonnen, nehmt mich auf. Vorwärts zum Sturm, Genossen meines Ruhms. [...] Ah. Grouchy,

⁵⁸ Sie wurde im Oktober 1907 im Berliner „Kleinen Theater“ mehrfach aufgeführt.

Grouchy, Frankreichs Schicksal komme auf dein Haupt. Daß an diesen Narren das Schicksal der Welt gebunden war. (II, 702/703)

V. Akt 5. Szene

Cambronne: Brav, Drouot, das war ein Meisterschuß — zwanzig englische Pulverwagen gingen gewiß drauf. [. . .]

Bertrand: Sire, Sire, die Schlacht geht doch nicht verloren?

Napoleon: Grouchy hat viel daran verdorben — (Für sich:) Daß das Schicksal des großen Frankreichs von der Dummheit, Nachlässigkeit oder Schlechtigkeit eines einzigen Elenden abhängen kann! — [. . .]

Napoleon: Wo die Granitcolonne von Marengo?

Cambronne: Sie tritt schon vor, und wünscht dich zunächst zu begleiten.

Napoleon: Das soll sie auch. Ihre Soldaten waren die Genossen meines schönsten Tages, — so sollen sie auch Genossen und Helfer an meinem bösesten seyn! — — Gardien aller Waffenarten mir nach!

V. Akt 6. Szene

Bülow: Der ganze Mont Saint Jean wankt unter flüchtig werdenden Franzosen! (S. 169-174)

32. L'Aiglon

Der einzige Sohn Napoleons, gekrönt als „König von Rom“ und oft „l'Aiglon“ genannt, lebte nach dem Sturz seines Vaters mit seiner Mutter Marie Luise am Wiener Hof. Der Titel eines „Herzogs von Reichstadt“ konnte nicht darüber hinwegtäuschen, daß er nahezu wie ein Gefangener beaufsichtigt und beargwöhnt wurde. Ernstliche Pläne, den kränklichen Jüngling nach Frankreich zu holen und ihn das Erbe seines Vaters antreten zu lassen, scheint es aber nicht gegeben zu haben, auch nicht während der Revolution von 1830. Er starb 1832 im Alter von 21 Jahren in Schönbrunn, nach einer weit verbreiteten Legende von Metternich vergiftet. Heym geht in beiden Fassungen seines „Tod des Helden“ auf das Schicksal des Napoleonsohnes ein (II, 709, 720). Die hier wiedergegebenen Notizen zu diesem Stoff, wohl für ein Drama gedacht, stammen aus dem Jahre 1909.

A. Handschrift

l'Aiglon

König Franz⁵⁷ hilft ihm.

König Karls Sorgen. Der Untergang der Bourbonen in Paris — Man ruft nach l'Aiglon.

Zu der Zeit liegt er im Sterben, da Metternich: „Ich muß handeln“ sagte und, die Schwäche seines Herrschers kennend, die Krankheit hervorrief.

Sie führen einmal ein Theaterstück auf: Mein kleines Drama.

Die Dame, die ihm die Nachricht bringen soll, kommt nicht durch. Metternich entlockt ihr das Geheimnis.

Wäre sie durchgekommen, er wäre gesund geworden.

⁵⁷ Gemeint ist Kaiser Franz I. von Österreich.

B. Quellen

Quellen nicht ermittelt. Es gibt eine größere Anzahl Dramen und Romane über Napoleons Sohn, am bekanntesten das Drama von Edmond Rostand (*L'Aiglon*, 1900). In Heyms Notizen wird auf eine historische Quelle verwiesen:

Aus den Tagebüchern des Grafen Prokesch von Osten. K. u. K. österr.-ungar. Botschafters und Feldzeugmeisters 1830-1834. Wien 1909.

Graf Prokesch war seit 1830 enger Vertrauter des Herzogs von Reichstadt und berichtet in seinen Tagebüchern ausführlich über ihn. Heyms Notizen entstammen aber nicht diesem Werk.

33. Die Revolution von 1848

Im Jahr 1848 hatten sich schon vor den blutigen Märzkämpfen Abgeordnete aus deutschen Ländern in Heidelberg versammelt und die Konstituierung einer gesamtdeutschen Volksvertretung beschlossen. Am 31. März trat in Frankfurt das aus 500 Ständemitgliedern, Stadtverordneten und sonstigen Vertrauensmännern zusammengewürfelte Vorparlament zusammen, um die Wahl der Nationalversammlung vorzubereiten. Friedrich Hecker, Gustav von Struve und andere Männer der demokratischen Linken, die die Revolution durch das zeitraubende Verfahren einer Wahl gefährdet glaubten, forderten das Vorparlament auf, sich „in Permanenz“ zu erklären und unverzüglich politisch tätig zu werden. Als das abgelehnt wurde, das Parlament sich auflöste und nur einen kleinen Ausschuß als Übergangsorgan zurückließ, beschlossen sie, die Republik durch einen bewaffneten Aufstand zu sichern. Die Bewegung sollte in Baden beginnen und sich über ganz Deutschland ausbreiten. Aber der Plan wurde vorzeitig bekannt. Der badische Abgeordnete Mathy verhaftete den führenden Mitverschworenen Joseph Fickler, Herausgeber der Konstanzer „Seebblätter“, um die Linke von ihrem Unternehmen abzubringen. Daraufhin reiste Hecker Hals über Kopf nach Konstanz, wo sich seine Freunde schon versammelt hatten, und ließ ohne weitere Vorbereitungen einen Aufruf an die Bevölkerung ergehen, sich am nächsten Tag bewaffnet auf dem Marktplatz einzufinden. So war die Schar, mit der Hecker am 13. April zur Rettung der Republik auszog, nur 57 Mann stark. Nach einer Woche hatten sich immerhin ein paar Tausend hinzugesellt, aber wegen ihrer schlechten Bewaffnung und ihres planlosen Vorgehens wurden sie schon nach kurzer Zeit von Bundestruppen zerstreut. Hecker und seine Freunde entflohen in die Schweiz.

Während Hecker bald darauf nach Amerika auswanderte, versuchte sich Struve im September 1848 noch einmal an einem derartigen Unternehmen. Mit einer Handvoll Leute besetzte er Lörrach, zog bei der Bevölkerung gegen

Schuldscheine Geld ein und proklamierte die Republik. Aber auch dieser Putsch wurde im Keim erstickt und Struve selbst zu einer Kerkerstrafe verurteilt. In der badischen Revolution vom Sommer 1849 waren der befreite Struve und einige der Männer des Hecker-Putsches noch einmal dabei und gehörten zu denjenigen, die den preußischen Regimentern am längsten widerstanden. Nach der Niederlage, die die Hoffnung auf eine deutsche Republik endgültig zerschlug, wanderten die meisten von ihnen nach Amerika aus.

Die Szenen zu dem Drama „Die Revolution“ (II, 681-698) entstanden Ende 1908 oder Anfang 1909. (Als Manuskriptpapier dient u. a. die Rückseite eines Briefes vom Dezember 1908.) Heym scheint sich nur kurze Zeit mit dem Stoff befaßt zu haben, denn ein Plan für das Drama existiert nicht. Im Stadium des flüchtigen Entwurfes geblieben sind auch die beiden Sonette über die Opfer der Märzkämpfe – „Vom Sturmgeläut der Freiheit aufgerufen . . .“ und „Die Märzgefallenen“ (I, 47.48), beide im März 1910 entstanden und auf einen Gedenkartikel des „Demokraten“ zurückzuführen.

A. Handschrift

Schwerpunkt in M's Person.

M.: Kann ich dafür, daß ich schlecht bin?

Kannst du dafür, daß dein Charakter gut ist. Nein?

Struve sucht ihn zu seinem Plan, sich Hecker opfern zu lassen, zu gewinnen. Er beschließt, das Hecker zu sagen.

Er kommt zu Hecker, wird von ihm und Sigel aufs verächtlichste empfangen, da behält er sein Geheimnis für sich.

*

Gedanken, die mit Blut geschrieben sind, können nicht untergehn.

Der Kriegsrat. Die einzelnen Berichte. Hecker tritt ein.

Struve: Acheronta movere muß unsere Parole sein.

Hecker: Da das Vorparlament sich nicht in Permanenz erklärte und sein Mäntelchen nach dem Winde hing, war Deutschland verloren.

Struve vorausgesandt.

Es geht Deutschland, seitdem es in die Kommission des Parlamentes gefallen ist, wie den Uhren, die man zum Uhrmacher trug. Sie kommen nie mehr von ihm los. Je mehr sie *herumdoktorn, desto ärger wird das Übel.

*

Lörrach:

1. Ein Gefangener, allein. Schließer.

Stimmen von draußen. Jetzt wird es wohl Frühling sein.

2. Die Befreiung.

Verlauf dieser Szene [gilt für II, 693/94]:

Hecker: gibt einen Bericht!

Wir müssen den Aufstand predigen.

Struve: Sozialistische Republik!

Dann die Berichte der einzelnen.

Zuletzt Hecker noch einmal: Wir müssen siegen. Barrikaden, Barrikaden.

Welch ein Wort. Herwegh ist auf dem Wege zu uns. Die Schweiz muß uns helfen. Und ich habe sichere Hoffnung, daß auch die badischen Truppen zu uns übergehen.

Wir haben keine Kraft mehr in uns. Da wir die Ehrfurcht vor der Notwendigkeit leugneten, da wir das Wunderbare hinter den Dingen hervorhoben und verlästerten, rissen wir auch die Wurzel unserer Kraft mit hinaus. Einen Felsen mit Essig zu zermürben, haben wir Hannibal trefflich abgesehen, aber ihm den Zug in das gelobte Land *nachzumachen, verstehen wir nicht. Wir haben uns selbst gebrochen, da wir andere zerbrechen wollten. Dazu sind wir noch stolz auf unsere Ohnmacht. Wir erheben sie auf den Schild und machen einen Götzen aus ihr, da wir keine Götter haben.

Die französische Revolution ließ Hébert und die Atheisten hinrichten. Sie erkannte, daß man faule Glieder, die sich von Zersetzung nähren, zum Heil des Ganzen abhacken müsse. Wir nennen den einen Narren, der es wagt, das Hergebrachte zu loben, und doch können wir nichts an seine Stelle setzen.

Korrekturen und Ergänzungen:

II, 682 — [Personen] Thomas Mögling. Willich. Bruhe.

II, 686 — Den wollen wir morgen auf dem Marktplatz im Amtskasten aushängen lassen und dazu einen hinter den wackligen *Leopold Baden*⁵⁸, den paralytischen Friedrich Wilhelm, den despotischen Feigling Ferdinand von Habsburg und den vierunddreißig andern Schmeißfliegen, die sich an dem Blute teutscher Nation mästen.

II, 694 — *Struve*: Ein Löffeldiebstahl macht noch keinen Freiheitshelden. Dir steht das Gewand des Grenadiers schlecht zu Gesicht. [Die beiden Sätze gehören nicht zur Rede Sigels.]

B. Quellen

1. *Blum*, Hans: Die deutsche Revolution 1848-49. Eine Jubiläumsausgabe für das deutsche Volk. Mit 256 authentischen Faksimilebeilagen, Karikaturen, Porträts und Illustrationen. Florenz und Leipzig 1897.

Durch Textvergleich erschlossen. Überprüft wurden u. a. die historischen Darstellungen:

⁵⁸ Das von den Herausgebern eingeschobene *von* ist wahrscheinlich hier nicht gerechtfertigt. Vgl. die Textstellen aus Hans Blum, der Quelle Heyms.

Hecker, Friedrich: Die Erhebung des Volkes in Baden für die deutsche Republik im Frühjahr 1848. Basel 1848.
 Die Gegenwart. Eine encyklopädische Darstellung der neuesten Zeitgeschichte für alle Stände. Bd. 3. Leipzig 1849. S. 443-486. 506-565.
 Bekk, Johann B.: Die Bewegung in Baden vom Ende des Februar 1848 bis zur Mitte des Mai 1849. Mannheim 1850.
 Andlaw, Heinrich von: Der Aufruhr und Umsturz in Baden. Freiburg 1850/51.
 Häusser, Ludwig: Denkwürdigkeiten zur Geschichte der badischen Revolution. Heidelberg 1851.
 Mögling, Theodor: Briefe an seine Freunde. Solothurn 1858.
 Scherr, Johannes von: Achtundvierzig bis Einundfünfzig. 3 Bde. Leipzig 1868-70.
 Stratz, R.: Die Revolution 1848/49. 2 Bde. Heidelberg 1888/91.
 Blos, Wilhelm: Die deutsche Revolution. Geschichte der deutschen Bewegung von 1848 und 1849. Stuttgart 1893.
 Sigel, Franz: Denkwürdigkeiten des Generals Franz Sigel aus den Jahren 1848 und 1849. Hrsg. von W. Blos. Mannheim 1902.
 Blum, Hans: Die badische Revolution 1848/49. (H. B. Volkstümliche geschichtliche Vorträge. Berlin 1904. S. 206-309).
 Müller, Leonhard: Die politische Sturm- und Drangperiode Badens. 2 Bde. Mannheim 1905/06.

Außerdem wurden folgende literarische Bearbeitungen überprüft:

Spindler, Carl: Putsch & Comp. 1847-1849. Roman in vier Bänden. (C. S. Sämtliche Werke. N. F. Bd. 21-24. Stuttgart 1851).
 Spindel, Peter: Der badische Reineke Fuchs und seine Gesellen. Eine schöne Geschichte aus der neuen Zeit. Versepos. Köln 1855.
 Blüthgen, Victor: Aus gährender Zeit. Roman. Berlin 1884.
 Blum, Hans: Aus dem tollen Jahr. Erzählung von 1849. Heidelberg 1901.

Die Dramen und Epen über die Revolution wurden nach der Arbeit Dohns⁵⁹ gesichtet. Außer dem genannten Epos von Spindel kommt demnach bereits vom Thema her keiner der dort besprochenen Titel als Quelle infrage. Das Werk von Spindel zeigt aber ebenso wie die Romane nur unbedeutende Parallelen zu Heyms Entwurf. Auch das Material der einzelnen historischen Darstellungen reicht für Heyms Szenen nur in wenigen Fällen aus. Die in dem Fragment genannten Personen sind vollzählig zu finden in den Erinnerungen der Revolutionäre selbst (Hecker, Struve, Mögling, Sigel) und in den Darstellungen der „Gegenwart“, Scherrs und Blums. Die übrigen historischen Momente, auf die Heym anspielt, sind unter diesen Werken vollständig aber nur bei Blum nachweisbar, darüber hinaus nur dort auch Details, die sonst überhaupt nicht erwähnt sind: die Intrige Struves gegen Hecker, Struves gelbes Gesicht u. a.

[Blum über Hecker, Struve und den Putsch vom April 1848.]
 Das erkannte auch Struve wohl [daß er das Volk nicht begeistern konnte] und deshalb war er bestrebt, vor allem den Liebling der vorgeschrittensten Radika-

⁵⁹ Dohn, Walter: Das Jahr 1848 im deutschen Drama und Epos. Stuttgart 1912. (Breslauer Beiträge. N. F. 32).

len, den feurigberedten Mannheimer Advokaten Friedrich Hecker, ganz in seine Netze zu ziehen, um durch diesen auf die Massen zu wirken. Hierfür besaß der um fünf Jahre jüngere Hecker (geb. 1811), der 1842 im Alter von 31 Jahren in die badische Kammer eingetreten war, allerdings manche Eigenschaften, die Struve abgingen: herzugewinnende, blühende und kraftvolle männliche Schönheit, die sehr vorteilhaft gegen Struves gelbgalliges Kalmückengesicht abstach. [...] Vor allem aber konnte die Tiefe des Gemüts und der Leidenschaft Heckers öffentlichen Reden einen Schwung verleihen und namentlich große Massen begeistern. Denn umfassenderes Wissen fehlte auch Hecker. Dagegen war er in der heimischen Gesetzeskunde und der Dialektik des Advokaten wohl geübt. Diejenigen Eigenschaften, die ihn durchaus hinderten, jemals, auch in einer Republik, ein hervorragender Staatsmann zu werden, machten ihn um so leichter zur Beute eines so kühlen Fanatikers wie Struve. [= Eitelkeit, Ehrgeiz, Launenhaftigkeit etc.] (S. 88/89)

Hecker [...] war fest überzeugt, daß das Mannheimer Regiment im Falle einer gewaltsamen Schilderhebung alsbald zu ihm übergehen und den ersten Anfang eines Revolutionsheeres bilden werde. [...] In Biel (Kanton Bern, Schweiz) beschloß am 26. März der Arbeiterverein einen bewaffneten Einfall in Baden, „sobald von dort die erwartete Aufforderung erfolge“. [Das gleiche führt Blum zu der von Herwegh in Paris aufgestellten „Deutschen Legion“ aus.]

[Verhaftung Ficklers durch Mathy, der daraufhin das schon zum Aufstand bereite badische Unterland mäßigen kann.] Als er [Hecker] nun vollends mit Mannheim auch das Unterland seiner Sache verloren sah, floh er am Morgen des 9. April (einem Sonntag) über den Rhein und reiste durch die Pfalz, das Elsaß, Basel und Zürich nach Konstanz, wo er am 11. April anlangte. Struve war hier schon anwesend; bei ihm befanden sich der vormalige preußische Lieutenant Willich⁶⁰, der Holsteiner Bruhe⁶¹, ein württembergischer Lehrer von Hohenheim Mögling⁶², und der Berufsrevolutionär Doll.

[Heckers Aufruf an die Bevölkerung:] Der Augenblick der Entscheidung ist gekommen, Worte können uns unser Recht und unsere Freiheit nicht erobern [...] [Struve wird durch Überlingen und Stockach nach Donaueschingen vorausgeschickt, um dort die Bevölkerung zu mobilisieren.]

Mit Thränen in den Augen beschworen ihn [Hecker] alte Freunde, wie der radikale Abgeordnete und jetzige Regierungsdirektor des Seekreises Peter, [...] von dem wahnsinnigen Unternehmen abzustehen. [...] So zog denn Hecker am 13. April, an der Spitze von noch nicht fünfzig Mann von Konstanz aus. Der Anblick dieses „republikanischen Heeres“ und seines Führers im blauen Kittel, zwei Pistolen im Gürtel, den Säbel umgeschnallt, den grauen Hut mit der Hahnenfeder auf dem Kopfe, hatte wirklich mehr Komisches als Furchtbares. [...]

In Konstanz allein stellten sich 200 Mann unter die Führung des tapferen und umsichtigen Franz Sigel [...] Mit Sigel vereinigte sich in Konstanz noch eine Schar, die der Wirt Weishaar in Lottstetten und Umgebung gesammelt hatte, ein jugendfeueriger Greis, von wilder Beredsamkeit, so daß er im Volksmund

⁶⁰ Bei Heym nicht durchgängig „Willich“, sondern auch „Willig“ geschrieben.

⁶¹ Der Name lautet richtig Karl Bruhn. Die entstellte Form hat Blum offenbar aus der Darstellung in der „Gegenwart“ (Bd. 3, 1849) übernommen, die er häufig zitiert. Da der Name in fast allen anderen Werken richtig geschrieben ist, ist Heyms „Bruhe“ ein wichtiges Indiz dafür, daß ihm Blum als Quelle diene.

⁶² Theodor Mögling, — bei Heym als „Thomas“ Mögling. Der Name wird bei Blum wiederholt in Abkürzung „Th. Mögling“ geschrieben.

der „Dragoner-Metzger“ genannt wurde. Er gehörte zu denen, die wenige Tage zuvor Hecker flehentlich gebeten hatten, von dem thörichtem Unternehmen abzulassen.

[Am 20. April kommt es zur Schlacht von Kandern. Als eine Formation Heckers sind die „Sensenmänner“ erwähnt, außerdem ist die Karikatur eines Freischärlers mit Sense abgebildet.] (S. 227-240)

[Abbildung eines Schuldscheines, den Struve bei seinem Putsch vom September 1848 in Lörrach im Namen der Republik ausstellte. S. 318]

[Soldatenmeutereien im Mai 1849 u. a. in Lörrach, Befreiung von Gefangenen. S. 427]

[Militärrevolte am 13. Mai 1849 in Karlsruhe. Soldaten plündern die Wohnung des Obersten Holz und stürmen das Zeughaus.] In den Taschen mehrerer der [am Zeughaus] Erschossenen fand man silberne Löffel, die beim Obersten Holz gestohlen waren! [. . .]

Eine Menge Volks strömte in die verlassen Kasernen und kam, mit Waffen und Monturstücken beladen, wieder heraus. Ein pfißiges Bäuerlein, das sich auch eine tüchtige Beutelast aufgeladen hatte, rief dabei glückstrahlend: „s ist jetzt eben Freiheit!“ (S. 432/434)

[Auszüge aus den Aufrufen der Revolution, dem Werk zumeist als Faksimiledrucke beigelegt.]

Seebblätter:

Als die Throne unserer Fürsten und Könige vor dem Donnergott Napoleon erbebten und krachten, daß die gekrönten Menschen bleich und schlotternd von ihren goldenen Sitzen fuhren, und die hochnasige, volksverachtende Schergen- und Henkersprache zu den allerweichsten und mildesten Tonarten der Bitte und Liebe sich herabließ — wer hat damals die volksverführerische Flöte der Fürstengnaden und Verheißungen am meisterhaftesten geblasen und blasen lassen? Es war Metternich. (S. 32)

G. Struve: Wer ist reif und wer ist unreif für die Republik:

Man denke z. B. an Ferdinand von Österreich und seine Flucht nach Innsbruck; an Friedrich Wilhelm IV., seine Reden bei der Thronbesteigung [. . .] und die Metzeleien des Monats März 1848. (S. 88)

Was wir wollen?

Keinen Fürsten unter uns, weil sie unsere Blutsauger sind. (S. 96)

Viertes Extrablatt der ewigen Lampe (Berlin).

So weit aber glaubte die ewige Lampe kaum, daß sich die politische Beschränktheit verirren könne; daß die Herren, die das Steuer mit verzagter Hand führen, die bei jedem Kreischen der Windfahne ängstlich zittern, die über das Klappern der Schindeln auf dem alten Staatswetterdache zusammenfahren, geduckten Hauptes, mit schlotterndem Bewußtsein, daß sie es gewagt hätten, ihren revolutionären Ursprung zu vergessen, und dem Volke, das sie erhoben, als willige Kammerlakayen ins Angesicht zu schlagen. Aber noch ist der Geist der Barrikaden mächtig, und mit nerviger Faust hält er das blutgetränkte Siegespanier fest. (S. 184)

Offenes Sendschreiben an den König von Preußen.

Und Sie, Sie, Herr Volkswürger, Kartätschenmann, blutgieriger Despote, Sie haben die empörende Frechheit, sich aufwerfen zu wollen zu einem teutschen Kaiser [. . .] Steigen Sie herab von Ihrem Throne, Unmensch, oder man wird Sie herabschleudern. Das Damoklesschwert schwebt über Ihrem Haupte. Glatte Worte und Schlangenwindungen thuen es nicht. (S. 202)

[Äußerung eines sächsischen Revolutionärs: Man werde „den Acheron gegen das Parlament bewegen“, wenn dessen Beschlüsse nicht revolutionär genug ausfielen. S. 274]

Offenes Sendschreiben [über die Zustände in Posen].

[Es wird das Urteil über diejenigen gesprochen] welche, nachdem sie auf dem Wege der Gnade ihre Freiheit wieder erlangt, die Waffen des Bürgerkrieges ergreifen, die Fackel des Aufruhrs unter eine friedliebende Bevölkerung schleudern, die Gesetz und Ordnung mit Füßen treten. (S. 296)

[Klage über „unzählige freche Majestätsbeleidigungen“ der badischen Presse.] Der Großherzog wurde darin gar nicht anders genannt als „Leopold Baden“. (S. 419)

[Struve spottet im „Republikanischen Regierungsblatt“ über die „geschwätzige konstituierende Versammlung“. S. 318 — In einer Karikatur auf die Antrags- und Beratungswut der Nationalversammlung sind folgende Anträge an einer Regalwand zu lesen: „Über die Unsterblichkeit der Seele“, „Über Verbesserungen an Hosenträgern“, „Über die Vexationen der Schiffsjungen durch die Matrosen“ u. a. S. 265]

2. *Der Demokrat*. Wochenschrift für freiheitliche Politik, Kunst und Wissenschaft. Hrsg. von G. Zepler. Jg. 2. Nr. 12 (16. 3. 1910).

Erschlossen. Die Nummer ist den Märzkämpfen und Märzgefallenen gewidmet. Sie enthält mehrere Artikel zur Revolution, Auszüge aus den Reden, die am Grabe der Märzgefallenen gehalten wurden, Gedichte von Hoffmann von Fallersleben, Freiligrath u. a. Da 1910 kein Jubiläumsjahr für die Revolution war, stellt diese Gedenk-Nummer eine Ausnahme dar und macht es wahrscheinlich, daß Heyms gleichzeitig entstandene Revolutions-Gedichte auf sie zurückzuführen sind. Daß Heym den „Demokraten“ kannte, beweisen die einige Monate später dort von ihm veröffentlichten Gedichte (vgl. auch III, 153).

Franz Pfemfert: Die Toten mahnen.

[...] Wenn wir heute die Geschichte der Achtundvierziger Revolution zur Hand nehmen und wenn wir dann die Helden der Barrikade, diese Politiker der Tat, vergleichen mit den heutigen Vertretern des Bürgertums, so sind wir versucht, die Revolutionskämpfe als eine Sage aufzufassen. Wie war es möglich, so fragen wir, daß all der Duft einer großen Zeit so restlos verwehen konnte? Ist es denkbar, daß das Jahr Achtundvierzig so Geburts- wie Todesjahr des freiheitlichen Bürgergeistes war? Haben wir mit den ermordeten Freiheitskämpfern auch den politischen Idealismus des preußischen Bürgertums zu Grabe getragen? So stehen Fragen um Fragen auf und harren der Antwort...

Wie lautet die Antwort?

Lebt in unserem Bürgertum heute noch etwas von dem Idealismus, der unsere Freiheitshelden auf die Barrikaden rief? Freilich, wenn wir in den heutigen Official-Vertretern des Freisinns diesen politischen Idealismus suchen, wir werden trostlos enttäuscht sein. Für diese Liberalen ist der 18. März, sind die Schläfer am Friedrichshain nichts anderes als Zeichen der Verirrung des loyalen Bürgertums, nichts anderes als eine lästige Begebenheit, von der man möglichst wenig spricht. Straßendemonstration!!! Barrikaden!!! Nur vaterlandslose Gesellen können sich so unbotmäßig gebärden. Diese Melodie ist bereits im Herbst des großen Jahres von einem gewissen Teil des deutschen Bürgertums gesungen worden. Und es entspricht leider den Tatsachen, wenn vor zwölf Jahren ein konservativer Schriftsteller den Liberalen nachsagte, daß sie bestrebt wären, das „tolle Jahr“ als eine holde Jugendeseele zu betrachten, als eine

Jugendeselei, die man am liebsten schnell spurlos aus dem Gedächtnis tilgt. Auch Sybel stellt in seiner „Reichsgeschichte“ fest, daß die Sucht nach klingendem Profit in einem Teil des Bürgertums jedes Sehnen nach Freiheit und Menschenrechte unterdrückt hat.

Soll es nun anders werden? Hat sich das Bürgertum auf sich selbst besonnen, auf seine Vergangenheit, auf seine Mission? Die Reaktion schreitet heute stolzer denn je durch preußische Lande. Dreister denn je wagt preußischer Junkergeist sich heraus. Schamlosigkeit und brutale Willkür haben sich vereint, um jedes Freiheitssehnen des Volkes gewaltsam zu erdrosseln. Wird das preußische Bürgertum jetzt tun, was einzig zur Freiheit führt? Wird es seinen politischen Willen zeigen und der Junkerfrechheit das eherner Recht des Volkes gegenüber stellen?

Die Toten mahnen! . . . Es gilt Das zurückzuerobern, was sie uns mit ihrem Blute erstritten. Die schwarze Reaktion hat uns das, wofür unsere Helden ihr Leben opferten, verkümmert und geraubt. Jetzt gilt es, das heilige Vermächtnis im letzten Ansturm wiederzugewinnen.

In den Auszügen aus den Reden, die am Grabe der Märzgefallenen gehalten wurden, sind immer wieder der Mut und die Tapferkeit, die Freiheitsliebe und Opferbereitschaft der Barrikadenkämpfer hervorgehoben. Besonders betont ist auch die „Glut der Begeisterung, die alle Dämme und Scheidewände niederriß“ und die Menschen verschiedener Stände einte.

34. Bayerisches Königshaus

Tagebucheintrag vom 16. Juli 1905: „König Ludwig ließ sich ganz allein im dunklen Gewölbe des Theaters Wagnersche Musik emportönen, wenn er für Stunden sein Leid vergessen wollte“ (III, 33). Ludwig II., König von Bayern (1864-1886), hat sich leidenschaftlich für Richard Wagner eingesetzt und das Bayreuther Festspielhaus erbauen lassen. Der von ihm vollzogene Anschluß Bayerns an das Deutsche Reich 1871, seine märchenhaften Schloßbauten und seine Begeisterung für die Kunst sicherten ihm überall in Deutschland eine schwärmerische Verehrung. Er starb (wahrscheinlich durch Selbstmord) wenige Tage nach der Entmündigung, die wegen fortschreitender Geisteskrankheit und enormer Schulden vorgenommen werden mußte. Sein Schicksal ist oft literarisch behandelt worden; Stefan George überschrieb seinen „Algabal“ (1892) „dem Gedächtnis Ludwigs des Zweiten“.

Tagebucheintrag vom 1. August 1910: „Die verfluchten Fürsten, diese Giftgeschwüre am Leibe eines Volkes. Welch ein trauriges Schicksal hatte die Prinzessin Hilde von Baiern“ (III, 140). Mathilde von Bayern (1877 bis 1906), eine Tochter des späteren Königs Ludwig III., heiratete 1900 einen Prinzen aus dem Hause Sachsen-Coburg-Gotha und starb, Mutter zweier Kinder, mit 29 Jahren an Schwindsucht. 1910 veröffentlichte Ludwig Ganghofer von ihr hinterlassene Gedichte⁶³, in denen von unerfüllter Liebe, Ent-

⁶³ Traum und Leben. Gedichte einer früh Vollendeten. Posthume Ausgabe. München 1910. [Das Buch erlebte bereits 1910 drei Auflagen.]

täuschung und Entsagung zu lesen ist, und man sah darin selbstverständlich ein biographisches Zeugnis. Angeblich galt ihre Zuneigung dem sieben Jahre älteren Prinzen Jaime von Bourbon-Anjou (aus dem seit 1834 von der spanischen Thronfolge ausgeschlossenen Karlistischen Zweig), die Verbindung kam jedoch nicht zustande. Heyms Tagebuchnotiz geht fraglos auf einen Zeitungsartikel zurück, der am Tage der Eintragung im „Zeitgeist“ erschienen war.

Quelle

Vaerendorp, Kurt: Traum und Leben. Die Tragödie einer Fürstin. Berliner Tageblatt. Jg. 39. Nr. 384 (1. 8. 1910). Beiblatt „Der Zeitgeist“. Nr. 31.

Ich erinnere mich noch ganz genau.

Es war gerade vor zehn Jahren. Da sah ich bei Littauer zum erstenmal ein Bild der Prinzessin Mathilde von Bayern (geb. 17. August 1877). Es war nicht die aparte Linienführung dieses molligen Gesichtchens mit den Grübchen und den schönen, schwarzen Locken, nicht die tiefe, keusche Güte der großen, vollen Augen, was mich so tief ergriff; es war etwas anderes. Dies königliche Mädchen litt, litt unsagbar. Ich ahnte warum.

Diese Textprobe, der Anfang des umfangreichen Artikels, mag genügen. Der Autor fährt in gleichem Stile fort, von der Hochzeit zu berichten, bei der Mathilde „trauriger denn je“ gewesen sei, von ihrem einsamen Grab, von ihren Gedichten. Aus ihnen soll die Liebe der „zarten Seele“ zu einem Südländer erkennbar sein, die sich jedoch nicht erfüllte. „Hemmnisse persönlicher und familiärer Natur stellen sich unerbittlich ihnen entgegen“, heißt es nur. Einzelne Strophen der Gedichte werden zitiert:

Die Welt wird dunkel um mich her,
Ich darf dich nimmer lieben.
Ein Bann umschließt wie Eisen schwer
Mein Herz, das dein geblieben.

Klagen über die glücklose Ehe und die kühle höfische Atmosphäre, über „das ganze graue Elend dieses armseligen, verlorenen Lebens“ findet Vaerendorp in den Gedichten. „Das ist das Tragische an diesem Leben, daß, je näher es der dunklen Grube kommt, um so stärker der Sehnsuchtsschrei nach dem Geliebten wird.“ Der Autor merkt kritisch an, daß die „formalen Schwächen eines Erstlingswerkes“ dem Buch nicht fehlten, zeigt sich aber an formalen Erörterungen sonst nicht interessiert. Er bewundert vor allem das „reiche, heiße Mädchenherz“ und beklagt ein schweres Schicksal, ohne indessen irgendjemandem Schuld daran zu geben.

35. Shackletons Südpolexpedition

Der britische Forscher Ernest Henry Shackleton (1874-1922) leitete 1907-09 eine Expedition in die Antarktis. Von Cape Royds (Roßeisbarre) brach er am 29. Oktober 1908 mit James Boyd Adams, Eric Marshall und Frank Wild zum Südpol auf. Die Expedition näherte sich dem Pol bis auf 180 km ($88^{\circ}23'$), mußte dann aber wegen Lebensmittelmangels umkehren. Nur unter großen Entbehrungen konnte sie am 28. Februar 1909 die Küste wieder erreichen. Trotz dieses Fehlschlages wurde das Ergebnis als ein bedeutender Erfolg gefeiert, da der Weg für weitere Forschungsreisen eröffnet war. Die Expeditionen Amundsens und Scotts, die 1911/12 zum Südpol gelangten, stützten sich wesentlich auf Shackletons Erfahrungen.

Heyms Prosastücke „Die Südpolfahrer“ (II, 120-123) und „Das Tagebuch Shackletons“ (II, 124-143) entstanden 1911 und gehen zweifellos auf Shackletons Expeditionsbericht selbst zurück. Darüber hinaus könnten aber auch Meldungen über die 1910/11 nach der Antarktis aufgebrochenen Expeditionen eine Anregung gewesen sein.⁶⁴ Ein Interesse an den polaren Entdeckungsreisen ist bei Heym wesentlich früher schon bemerkbar. Am 13. August 1907 heißt es im Tagebuch: „Wie wäre es?: im Jahre 1907 bezwang der Mensch die Erde unter seinen Fuß, indem er ihn dem Nordpol aufsetzte“ (III, 93). In dieser Zeit waren verschiedene Expeditionen im Nordpolargebiet unterwegs. Erreicht wurde der Pol erst im Jahre 1909.

Quelle

Shackleton, Ernest Henry: 21 Meilen vom Südpol. Die Geschichte der britischen Südpolexpedition 1907/09. Übersetzt und bearbeitet von Frederick Becker. 3 Bde. Berlin 1909/10.

Den Vorstoß zum Südpol, nicht die einzige Aufgabe der Expedition, hielt Shackleton in einem Tagebuch fest, das in Band 1, Kapitel XIX bis XXV abgedruckt ist. Jedes technische Detail, das Heym erwähnt, ist hier zu finden: die englischen Temperatur- und Zeitangaben, die verschiedenen Meßgeräte, die Burberry-Blusen und das Schlittengeschirr, überhaupt alles, was die äußere Situation der Forscher betrifft. Von den psychischen Belastungen, die bei Heym das wichtigste sind, berichtet Shackleton hingegen nur selten.

⁶⁴ Anhaltspunkte sind „Evans“ und „der Japaner“ in den „Südpolfahrern“. Evans war in Shackletons Expedition nur Kommandant des Versorgungsschiffes, aber Mitglied der Mannschaft Scotts, die 1910 in die Antarktis aufbrach und auf dem Rückweg vom Pol ums Leben kam. Ihr Schicksal wurde erst 1913 bekannt. Von ihrem Aufbruch wurde aber sicher ebenso berichtet wie von der japanischen Expedition, die 1911 in die Antarktis entsandt wurde. Heyms „Godefroy“ konnte als Polarforscher nicht nachgewiesen werden.

Wir haben für geographische Arbeiten wenig Zeit übrig, unsere Parole lautet: Südwärts! Die Zeit ist karg bemessen! (Bd. 1, S. 443)

Wir sind weit, weit von aller Welt entfernt und konnten heute unser Heimweh nur schwer unterdrücken. (Bd. 1, S. 455)

Um 1 Uhr morgens ließ der Wind nach und schon um zwei Uhr nahmen wir unser Frühstück. Um 4 a. m. brachen wir nach Süden auf; wir hatten nichts weiter bei uns als den Union-Jack der Königin, einen Messingzylinder mit Siegeln und Dokumenten, Kamera, Fernglas und Kompaß. Um 9 a. m. hatten wir, halb laufend, halb marschierend, 88° 23' südlicher Breite über eine durch den letzten Schneesturm stark gehärtete Oberfläche erreicht [...] Während der Union-Jack in dem eisigen Winde flatterte, der uns bis auf die Knochen drang, sahen wir mit unseren starken Ferngläsern nach Süden, doch nichts war auf dieser totenbleichen Ebene zu erkennen. (Bd. 1, S. 470)

Ich vermag die physischen und mentalen Qualen [...] auch nicht annähernd den Tatsachen entsprechend zu schildern. (Bd. 1, S. 482)

36. Der Diebstahl der „Mona Lisa“

Am 22. August 1911 wurde das Bildnis der Mona Lisa, Leonardos berühmtes Gemälde (1503-06), aus dem Louvre gestohlen. Das auf Holz gemahlte Porträt, dessen Rahmen und Verglasung zurückblieben, wurde erst im Dezember 1913 in Florenz wieder aufgefunden. Der Dieb, ein italienischer Dekorationsmaler, handelte aus nationalistischen Motiven. Heyms Novelle „Der Dieb“ (II, 72-97) entstand 1911 und ist in Zusammenhang zu bringen mit den vielen Vermutungen und Hypothesen über die Tat, die die Presse damals aufstellte. Die Notizen des Manuskriptes ergeben keine weiterführenden Anhaltspunkte.

Quellen

1. *Mereschkowski, Dmitry Sergejewitsch: Leonardo da Vinci. Historischer Roman aus der Wende des 15. Jahrhunderts. Autorisierte und vollständige Übersetzung. Geschenkausgabe. Leipzig 1911.*

Im Tagebuch zitiert (vgl. S. 236).

14. Kapitel. „Monna Lisa Gioconda“.

Er [Leonardo] fühlte eine solche Macht in dem Ausdrucke dieses Gesichts, daß ihm vor seinem eigenen Werke graute. Die abergläubischen Erzählungen über die verzauberten Bilder fielen ihm ein, die, wenn man sie mit einer Nadel durchbohrt, den Tod des Dargestellten herbeiführen sollten. Hier war es umgekehrt, er hatte der Lebenden das Leben geraubt, um es einer Toten zu geben [...] Und jetzt erforschte nicht er sie, sondern sie ihn. Was bedeuteten diese Blicke, die in seine Seele wie in einen Spiegel bis zur Unendlichkeit eindrangten? (S. 475)

2. Presseberichte

Ob Heym einen der hier zitierten Artikel gekannt hat, läßt sich nicht beweisen. Sie sollen nur zeigen, wie virulent es war, Sadismus und Wahnsinn mit diesem Diebstahl in Verbindung zu bringen.

Berliner Tageblatt. Jg. 40. Nr. 428 (23. 8. 1911).

Der Dieb

Man muß sich ausdenken, was alles möglich ist in solchem Falle. Während wir hier so sitzen, zerhackt vielleicht jemand das Holz des Mona-Lisa-Bildes in kleine Stücke, wirft es in den Ofen und brät sich seine Bratkartoffeln darüber. Oder wärmt sich mit den Resten der Herrlichen das Wasser zum Fußbade. Oder der Dieb war ein Maler — Maler füllten an dem kritischen Tage den viereckigen Saal — ein wahnwitziger Maler, der zu Hause die Farben des größten Meisters überpinselt, abkratzt und nun mit satanischem Behagen das Porträt seiner Vorstadtdirne darüber schmiert. Diese verdämmernden lombardischen Farben, die köstlich waren wie römisches Elfenbein oder wie uralter, verloschener Perlmutter.

Sadismus? Daran denkt man zuerst, wenn man von einer so wahnwitzigen Tat hört. Wir sind in Paris, in Pariser Kunstwelt und da sind Baudelairestimungen um uns. Ein Verkannter, ein aus dem Gleis Geworfener, ein Genie vielleicht, das sich nicht durchzusetzen vermochte, verhöhnt, übersehen, verhungert . . . und faßt nun mit herostratischer Attitude nach dem Glänzenden, um an ihm zu Hause seinen Haß zu sättigen. Ein verkannter Lump, der in seinem Zimmer das größte Kunstwerk zerschneidet und zersticht . . . ich möchte diese Szene von Oskar Wilde geschildert lesen. Ja, ich möchte sie auf der Bühne sehen, in einem nächtlich phantastischen Sketch von einem großen Mimen gespielt; mit einer recht guten Kopie, damit wir jeden Messerstich wie im eigenen Fleisch wühlend spüren.

Vielleicht hat, während hier diese Zeilen geschrieben werden, der Vorgang sich als ein sogenannter harmloser Scherz erwiesen, als der verwegene Trick einer Zeitung, die irgendeine Verwaltung ärgern und blamieren wollte. Das wäre dann eine Erklärung, die wir Deutschen noch weniger verstehen würden als den Satanismus. Politische Parteimanöver dürfen weit gehen, aber sie sollten von dem Heiligsten die behenden Finger lassen, es gibt ja sonst noch auf der Straße Schmutz genug, mit dem man den Gegner wirkungsvoll bewerfen kann. Die Franzosen täten gut, wenn sie einen solchen schalkhaften Witzbold wegen groben Unfugs oder so auf ein Vierteljahr hinter Schloß und Riegel steckten. Ja, wenn man dem humorvollen Mann, der einer Zeitungsreklame zuliebe solchen Frevel tat, wenn man ihm langsam und leidenschaftslos fünf- und zwanzig überzüge, so würde auch das gewiß einen allgemeinen und internationalen Beifall finden.

Aber wer der Dieb nun auch war, ein Wahnsinniger, ein Zeitungsreporter, ein entlassener, rachsüchtiger Beamter . . . einen eisernen Mut muß der Mann haben, der sich die Gattin des Francesco Giocondo heimlich in sein Haus mitnahm. Ich wenigstens wage zu sagen: ich stehle lieber eine Leiche und trage sie in mein Kämmerchen, als daß ich eine Nacht mit dieser Frau allein zusammen verbrächte, so im dunklen Zimmer, so unter vier Augen.

Man ertrug diese Augen schon schwer, wenn man ihnen im hellen Museum entgegentrat, mitten unter der Menge, wo man sich hätte sicher fühlen können;

diese lauernenden, leisen, verschleierte Augen; diese glatten, verbrecherischen Hände, dieses feline Lächeln, das wer weiß woher kam und wer weiß was in unserem Herzen oder an unserem Körper meinte. Und wie mag sie nun lächeln, welche zweifelhaften Lichter mögen jetzt um ihre Lippen spielen, wenn sie so in der Dämmerung allein mit dem Einen zusammen ist. Ich glaube, er dreht das Bild mit dem Gesicht nach der Wand, der Dieb, wer er auch sei; und ich glaube, er wird froh sein, wenn er diesen unheimlichen Besuch wieder los sein wird. Man stehle Tausendfrankscheine und Aktienpapiere, man stehle — wenn man Staat ist — Kolonien und Hinterländer . . . von den Göttinnen lasse man die Finger, denn kein Sterblicher wird Frieden und Gutes von ihnen haben.⁶⁵

Victor Auburtin

Berliner Tageblatt. Jg. 40. Nr. 499 (4. 9. 1911).

Auf der Jagd nach der Gioconda

Über die verschwundene Mona Lisa erscheinen heute in verschiedenen Zeitungen Mitteilungen, die anzudeuten scheinen, daß eine Spur verfolgt wird. Die merkwürdigste Geschichte erzählt der „Matin“: Ein Kellner Armand Gueneschan erschien bei der Polizei und erzählte, daß er die Mona Lisa bei einem reichen excentrischen Herrn gesehen habe, dessen Namen er nicht nennen wolle, da er ihm Dank schuldig sei. Dieser Mann habe sadistische Neigungen und sei in das Bild verliebt gewesen. Er habe es von seinem Diener stehlen lassen, der ein Russe sei.

Gueneschan will die Gioconda in der Wohnung des sonderbaren Liebhabers gesehen haben. Der Busen der Mona Lisa sei von dem Manne mit einem Messer durch mehrere Stiche verletzt worden, wahrscheinlich in einem sadistischen Anfall. [. . .]

Ein späteres Telegramm unseres Korrespondenten meldet:

Im Bureau der Sicherheitsbehörde wird der Kellner Gueneschan für geistestört gehalten, er hat schon wiederholt mit seiner Kenntnis geheimnisvoller Verbrechen geprahlt, ohne daß seine Erzählungen begründet waren.

37. Russische Geschichte

Die Ereignisse der russischen Geschichte, die Heym erwähnt oder gestaltet, sind überwiegend Ereignisse seiner Zeit. Nur zweimal handelt es sich um frühere Epochen: 1907 las er Mereschkowskis Roman „Peter der Große“. Hier dürfte allerdings weniger das historische als das Interesse am Autor entscheidend gewesen sein; denn das, was Heym aus dem Roman zitiert, hat mit dem geschichtlichen Inhalt nichts zu tun.⁶⁶ Der zweite Stoffbereich aus

⁶⁵ Dieser Artikel wurde einige Wochen später unter der Überschrift „Nun lächle, Mona Lisa!“ in der Wochenschrift „Der Sturm“ glossiert und dabei in längeren Auszügen zitiert. (Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste. Hrsg. von Herwarth Walden. Jg. 1911. Nr. 78. S. 624).

⁶⁶ Mereschkowski, Dmitry Sergejewitsch: Peter der Große und sein Sohn Alexei. Historischer Roman aus Rußlands großer Zeit. Deutsch von C. von Gütschow. Leipzig 1905.

Am 2. Mai 1907 zitiert Heym eine Textstelle aus dem Roman (III, 86). Sie lautet korrekt: „In der einen Hand hielt sie die Frucht, die andere ließ sie herabhängen, um mit keuscher Bewegung ihre Nacktheit zu verhüllen, wie die

der Vergangenheit Rußlands findet sich in den unten wiedergegebenen Notizen aus dem Jahre 1911: Der polnische Leutnant Wysocki („Wyssotzki“) leitete im November 1830 mit seinem Mordanschlag gegen den Großfürsten Konstantin die nationale Erhebung der Polen gegen Rußland ein. Sie endete ein knappes Jahr später mit einer vollständigen Niederlage und dem Verlust jeglicher Selbständigkeit. Sympathie mit dem Schicksal Polens und schwärmerische Begeisterung für seine nationale Vergangenheit findet sich bei Heym schon 1907 in dem Gedicht „Polen“ (I, 648).

Die erste Bemerkung zur russischen Zeitgeschichte stammt vom 2. Januar 1905 und gilt „dem tapferen Feinde, dem General Stössel“ (III, 9), der im russisch-japanischen Krieg Port Arthur acht Monate lang gegen die japanische Belagerung hielt und am 2. Januar 1905 kapitulierte. (Ein Militärgericht verurteilte ihn deshalb 1908 zum Tode; der Zar begnadigte ihn zu Festungshaft und ließ ihn 1910 frei.) Später war es vor allem die in Rußland schwebende Revolution, die das besondere Interesse Heyms fand. Der von ihm am 6. Juli 1909 aufgezeichnete Traum, in dem von einem Anschlag gegen den „Hofzug des Zaren“ die Rede ist (III, 183), könnte bereits damit zusammenhängen. Am 17. Juni 1910 lesen wir, daß man den Zaren (Nicolaus II.) lieber ermorden sollte, als ihn „weiter schädlich sein“ zu lassen (III, 135). Im April 1911 entstand ein Gedicht über die sibirischen Arbeitslager, in dem sich eine Vision vom Sturz des Zaren findet („Mit weißem Haar, in den verrufenen Orten . . .“ I, 252), vielleicht unter dem Eindruck der Kropotkinschen Darstellung der franz. Revolution geschrieben.⁶⁷ Aus dem gleichen Jahr sind die unten wiedergegebenen Notizen zu einer „Revolutionsnovelle“. Es ließ sich nicht klären, ob es sich hier durchweg um historische Personen und Vorgänge handelt. Nur der Name Sasonow („Ssasonow“) konnte verifiziert werden. Es könnte der russische Außenminister (1910-1916) gemeint sein, aber auch Jegor Sasonow, ein sozialrevolutionärer Student, der im Juli 1904 den russischen Innenminister Plewe mit einer Bombe tötete. Was die übrigen Namen betrifft, so sei an die vielen Bombenanschläge, Studentenunruhen, Streiks und Straßenkämpfe erinnert, die damals regelmäßig aus Rußland gemeldet wurden und deren Einzelheiten heute nur durch detaillierte Forschungen aufzudecken sind.

Zur russischen Geschichte dieser Zeit gehört außer der Novelle „Bagrow“ (s. u.) noch die Prosaskizze „Die Pest“ (II, 114/15). Sie behandelt den Ausbruch der Lungenpest in der Mandschurei im Dezember 1910. Auch Charbin,

Schaumgeborene selbst. Hinter ihr wogte und siedete das Meer wie eine Schale Ambrosia, und sein Brausen glich dem ewigen Gelächter der Götter“ (S. 279). Auch der Vers des italienischen Renaissance-Liedes (III, 85) ist aus diesem Roman zitiert und lautet korrekt: „Quant' é bella giovinezza . . .“ (S. 257).

⁶⁷ Das Gedicht entstand unmittelbar nach „Vom Schanktisch her“ (I, 251), dem ein Kropotkin-Zitat voransteht. Da Kropotkin immer wieder auf die russischen Verhältnisse zu sprechen kommt, könnte das eine Anregung gewesen sein (vgl. S. 258).

eine der größten Handelsstädte des Fernen Ostens und Verwaltungssitz der russisch-mandschurischen Bahn, wurde von der Seuche heimgesucht. Erst im Frühjahr 1911 konnte sie unter Kontrolle gebracht werden.

Handschrift

Revolut.
Ssapotnitzki Wereschnaja
Ssasonow Hegmann
Amailow Bentow

Russische Novelle. 6 Seiten.

Fastenkost, weiter: Massenselbstmorde. — Die Musik — Kleine Luke. War 200 Werst gewandert.

Wyssotzki, alle werden geschlagen. Trommelfeuer.

Sachar Koslenkow: In eurem Blute werde ich mich baden.

Graf Songailo, Amenko.

Revolutionsnovelle.

Porträt: Ernst Balcke.

Revolutionscomité.

Elsbeth Heimann kommt, den Kaiser freibitten.

Druschinia — dessen Specialist Bondarjew, Jewssejew.

Ein Mann namens Kahn, dessen abscheuliche Banalität schon so oft unsere Bestürzung erregte . . .

38. Bagrow

Am 14. September 1911 wurde der russische Ministerpräsident Stolypin, als er mit dem Zaren einer Opernaufführung in Kiew beiwohnte, durch einen Pistolenschuß schwer verletzt und starb wenige Tage darauf. Der Attentäter, ein Rechtsanwaltsgehilfe namens Bagrow, wurde am 25. September hingerichtet. Über die Gründe des Attentats gibt es keine zuverlässigen Nachrichten. Die Ochrana (Geheimpolizei), in deren Dienst Bagrow seit 1906 gestanden haben soll, hat sich offenbar darum bemüht, die tatsächlichen Zusammenhänge nicht an die Öffentlichkeit dringen zu lassen. Heyms Prosastück (II, 151-156) entstand 1911 und geht auf Presseberichte zurück. Den Notizen der Handschrift zufolge handelt es sich bei dem Text um den ersten Teil einer längeren Erzählung.

A. Handschrift

1) Ewiges Gedenken

2) τερνάμεναι γὰρ καλὸν ἐπὶ προμάχοισι πεισόντα/ἀνδρ ἀγαθόν.

3) Tyrtaios auf Harmodios und Aristogeiton, die drei ersten Verse.⁶⁸
 Alles was er zum letzten Mal tat. Abendbrot, Lampen. Man muß das Princip töten, denn unter ihm waren solche Bluthunde möglich.
 Abschied von seiner Freundin. Will ihr was mitbringen. Kehrt wieder um. Geht allein durch die Straßen. Sein letztes Glück dieser einsame Spaziergang.
 Stolypin sollte nicht hingehen, hatte er gesagt.
 Contra [unl. Wort]. Die Schufte waren das Opfer ihrer eigenen Methode geworden.
 Wen konnte man töten. St. den Zaren.
 Er ging nach dem Gefängnis. Eine Art Neugier überkam ihn, es sich noch einmal als freier Mann anzusehen.
 Er ging wieder zu seiner Geliebten zurück. Er sah, ein Leutnant hatte sie angesprochen.
 Wozu leben? Man war ja in Rußland. Er konnte es ihr nicht übelnehmen? Und er dachte an einen *fernen Märztag über den [bricht ab] Vorzeichen.
 War es überhaupt recht, einen Menschen töten. Schließlich mußte er es doch tun, *es war doch die Seele dieses Beamten. Ebenso wie er seine Seele hat, so doch auch der Beamte.
 Ich hätte Mitleid gehabt. Aber das Schicksal hatte mit mir auch kein Mitleid. Ich hätte das als ein Vorzeichen angesehen, und hätte mich geopfert.
 Er ging an [drei unl. Wörter] *entlang.
 Aber wie kann ich meinen Schmerz an anderen auslassen. Ja hätte ich eine große Seele. Aber ich habe keine große Seele, mein Gott, ich bin ein armer Russe, ein armer Leidender, etwas Getriebenes, ein einzelner [unl. Wort]. O Gott.

B. Quellen

1. *Die Aktion*. Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur. Hrsg. von Franz Pfemfert. Jg. 1911. Nr. 32 (25. 9. 1911).

Durch Textvergleich erschlossen. Heym hat 1911 eine Reihe von Gedichten in der „Aktion“ veröffentlicht.

Franz Pfemfert schreibt in dem Artikel „Der Betriebsunfall von Kiew“ (Sp. 993/94), Bagrow habe im Auftrag der Geheimpolizei auf Stolypin geschossen. Es sei wahrscheinlich nur ein „Anschlag“ geplant gewesen, der von anderen Beamten rechtzeitig „vereitelt“ werden sollte, um auf diese Weise einen Anlaß für die „Jagd auf Freiheitskämpfer“ zu schaffen. Der „übermäßig gewissenhafte Bagrow“ aber habe tatsächlich geschossen.

Man preist uns in patriotischen Liedern: „Nicht schönern Tod gibt's auf der Welt, als wer vor'm Feind erschlagen . . .“ Der russische Ministerpräsident hat nicht das Glück gehabt, diesen Tod zu sterben. Er ist nicht vom Gegner gefällt

⁶⁸ Den Anfang der „drei ersten Verse“ des Tyrtaios zitiert Heym unter 2). Sie beziehen sich allerdings nicht auf die „Tyrannenmörder“ Harmodios und Aristogeiton, denn diese lebten ein Jahrhundert später als Tyrtaios. Die Verse vom „Tod fürs Vaterland“ sind das Vorbild für den bekannten Horazvers „Dulce et decorum est pro patria mori“.

worden. Ein Betriebsunfall, für den er selbst verantwortlich ist, machte seinem Dasein ein Ende. Nicht Bagrow ist schuld; diese armselige Kreatur hat nur getan, was die Pflicht als Provokateur ihm gebot; daß der Zarismus solche Pflichttreue mit dem Tode bestraft, zeigt nur die ganze Erbärmlichkeit des Systems.

2. Presseberichte

Auf welche Berichte Heym sich im einzelnen stützte, wurde nicht ermittelt. Wir zitieren das „Berliner Tageblatt“.

Jg. 40. Nr. 480 (20. 9. 1911).

Man erzählt, daß am Vorabend des Attentats ein Unbekannter im Kabinett des Chefs der Kiewer Ochrana, Kuljabko, erschien und sich dort erschöß. Dieser Unbekannte soll gleichfalls ein Polizeiaгент gewesen und den Selbstmord der Ausführung des Attentats vorgezogen haben. Die Geheimpolizei hat angeblich alles getan, um die Spuren dieses Verbrechens zu verwischen.

Jg. 40. Nr. 489 (25. 9. 1911).

Weder in der Voruntersuchung noch vor dem Kriegsgericht konnte genau festgestellt werden, wem Bagrow eigentlich diene, der Ochrana oder der Revolution.

Die Untersuchung hat auch sonst vieles unaufgeklärt gelassen. Kuljabko hat vor Gericht folgendes ausgesagt: Bagrow war seit dem Jahre 1906 geheimer Agent der Kiewer Ochrana und war ein Arbeiter, wie ihn die Ochrana noch nie besessen hatte. Er war ein idealer Agent, ein Theoretiker, dessen Arbeit in Verrat bestand. Durch Bagrows Tätigkeit wurde die Partei der anarchistischen Individualisten, der südlicher internationaler Anarchisten, der Maximalisten in Kiew, Woronesch und Borisoglebsk gesprengt und deren Mitglieder verhaftet und nach Sibirien verschickt. Durch Bagrow fiel das Haupt der Anarchisten, Taratuta, in die Hände der Kiewer Ochrana, durch Bagrow wurden mehrere Bombenfabriken aufgehoben, durch Bagrow Hunderte Menschen nach Sibirien verbannt und zahllose Revolutionäre erhängt. Im Jahre 1910 verließ Bagrow Kiew, um erst acht Tage vor dem Attentat wieder dort aufzutauchen. Er ging sofort zu Kuljabko, berichtete ihm, daß zwei Personen, ein gewisser Nikolai Jakowlewitsch und eine Frauensperson namens Nina Alexandrowna, die ein Attentat auf Stolypin vorbereiten, bei ihm absteigen werden [...] Da Kuljabko fürchtete, daß die geheimnisvollen, durch Bagrow avisierten Revolutionäre Verbindungen in der Kiewer Gesellschaft haben und dadurch ins Theater gelangen könnten, brachte er Bagrow persönlich das Billet für die Galavorstellung und fragte ihn hierbei, wie er den Besitz des Billets den Revolutionären erklären werde. Bagrow erwiderte, er werde Nikolai Jakowlewitsch erzählen, daß er eine Geliebte aus den höheren Kiewer Gesellschaftskreisen besitze, und daß diese ihm das Billet geschenkt habe. Bagrow hatte Kuljabko nicht gesagt, daß das Attentat im Theater ausgeführt werden würde, sondern bloß, daß die beiden rätselhaften aus Paris eingetroffenen Revolutionäre im Theater erscheinen würden, um Stolypins Äußeres zu studieren. [Bagrow führte dann das Attentat allein im Theater aus.]

Jg. 40. Nr. 491 (26. 9. 1911).

Die Revision hat noch eine ganz seltsame Tatsache festgestellt: Jener Revolutionär Murawjew oder Judin, der sich im Kabinett Kuljabkos erschossen haben soll, wurde gleich nach der Verhaftung durchsucht, wobei ihm ein Revolver abgenommen wurde. Da sich Murawjew ohne Revolver nicht gut erschießen

konnte, so wird davon gesprochen, daß er erschossen worden sei. Dadurch wird der rätselhafte Fall noch weit verwickelter.

Jg. 40. Nr. 536 (20. 10. 1911).

Es soll genau festgestellt sein, daß Bagrow mehrere Mitwisser hatte [...] In bürokratischen Kreisen herrscht die Ansicht vor, daß die Wahrheit über das Attentat erst nach Jahren zufällig bekannt werden wird.

39. Wilhelm II.

Die erste Äußerung Heyms über Kaiser Wilhelm II. (1888-1918) ist das Gedicht „Letzte Fahrt“ (I, 541-543), entstanden im Juli 1904. Der Kaiser als „Imperator“, dem die Autorennfahrer gleich antiken Gladiatoren ihr Leben opfern und der mit pomphafter Geste den tödlich verunglückten Sieger ehrt – das zeigt bereits eine kritische Haltung. Anlaß zu dem Gedicht dürfte die Teilnahme des Kaisers am internationalen „Gordon-Bennett-Rennen“ vom 17. Juni 1904 in Homburg v. d. H. gewesen sein. In den ausführlichen Presseberichten⁶⁹ von diesem Rennen kommt eben jene Mischung von gefährlich-sportlichem Wettbewerb und höfischer Atmosphäre zum Ausdruck, die wir in Heyms Gedicht finden. Die Ehrung eines tödlich verunglückten Fahrers ist allerdings eine freie Ausgestaltung des Ereignisses, angeregt vielleicht durch die Tatsache, daß zwei Automobilisten, die das Rennen besuchten, durch Unfälle ums Leben kamen.

Wesentlich schärfer sind Heyms Äußerungen über Wilhelm II. in den späteren Jahren. Am 17. Juni 1910 fragt er sich, warum man den Kaiser nicht ermorde, sondern ihn „ruhig weiter schädlich sein“ lasse (III, 135). Einen Monat später nennt er ihn einen Mann, „der sich in jedem Zirkus als Harlekin sehen lassen könnte“ (III, 139). Diese Urteile spiegeln den allgemeinen Autoritätsverlust, den Wilhelm vor allem durch den Eulenburg-Skandal und die „Daily Telegraph“-Affäre erlitten hatte. Maximilian Harden hatte 1906 in der „Zukunft“ den Fürsten zu Eulenburg und andere Vertraute des Kaisers beschuldigt, unheilvollen Einfluß auf Wilhelm auszuüben, und ihnen überdies homosexuelle Neigungen vorgeworfen. Der Fall wurde nicht endgültig aufgeklärt, nach heutiger Kenntnis waren die Angriffe Hardens nicht einmal berechtigt, in der Öffentlichkeit aber blieb der Eindruck zurück, daß der Kaiser jahrelang unter dem Einfluß sittlich minderwertiger Personen gestanden hatte. Schlimmer noch für sein Ansehen wirkte sich das Interview aus, das er 1908 dem Londoner „Daily Telegraph“ gab. Seine Äußerungen, durch ein Versehen des Auswärtigen Amtes zur Veröffentlichung freigegeben, offenbarten eine erschreckende politische Unvernunft und Taktlosigkeit und kompromittierten das Deutsche Reich schwer. Erstmals stand das „persön-

⁶⁹ Berliner Tageblatt. Jg. 33. Nr. 304 (17. 6. 1904) und andere Nummern. Besonderes Aufsehen erregte das Glückwunschtelegramm Wilhelms II. an den französischen Präsidenten Loubet voller „Gefühle frei von Rivalität“, da ein französischer Fahrer gesiegt hatte.

liche Regiment“ des Kaisers im Reichstag zur Debatte, mehr noch aber in der Öffentlichkeit, in den „Karikaturen der Witzblätter, die sich als Majestätsbeleidigungen darstellen in einer Massenhaftigkeit, daß deren Beschlagnahme nicht redlich erscheint“.⁷⁰ Hat Heym seine respektlosen Äußerungen über den Kaiser auch erst um einiges später niedergeschrieben, so sind sie doch zweifellos mit auf diese Vorgänge zurückzuführen. Im Sommer 1910 jedenfalls hat Wilhelm keinen besonderen Anlaß zu öffentlicher Kritik gegeben. Ein paar Monate später noch macht Heym sich über ein Bild monarchisch-militärischer Tradition lustig, auf dem einige Offiziere⁷¹ den Kronprinzen Wilhelm (geb. 1882) „in egalere Dämlichkeit“ einrahmen. Von seiner Begleiterin, die sich an dem Bilde entzückte, bezeichnet er sich als „mit einem Schlage geheilt“ (III, 149). Trotz dieser allergischen Reaktion erwog er allerdings später selbst Offizier zu werden, weil er in dem „Glanz der äußeren Stellung eine Glücksmöglichkeit an sich“ vermutete (III, 166).

Heyms Angriffe richteten sich aber nicht nur gegen den Kaiser, sondern 1910 auch gegen die „jammervolle Regierung“ und „Staatsmänner, die besser als Spucknapfhalter ihren Zweck erfüllten, denn als Männer, die das Vertrauen des Volkes tragen sollen“ (III, 139). Zu dieser Zeit war das Vertrauen in die Regierung allgemein stark erschüttert. Die Finanzreform von 1909 hatte in weiten Kreisen Mißstimmung hervorgerufen, und im Frühjahr 1910 war es das Scheitern eines bescheidenen Versuches Bethmann Hollwegs, in Preußen ein verbessertes Wahlrecht zu schaffen, das alle liberalen Kräfte enttäuschte. Das „Berliner Tageblatt“ veröffentlichte im Sommer 1910 eine Artikelreihe „Die Stimmung im Lande“, die von starker Unzufriedenheit in allen Teilen des Reiches berichtet. In der „Politischen Wochenschau“ dieser Zeitung vom 10. Juli 1910 heißt es, daß die „große Masse der liberalen Wähler aller Schattierungen, auch der nationalliberalen [...] von tiefer Erbitterung gegen das herrschende Regime und die herrschenden Parteien erfüllt“ sei.⁷² Sind Heyms Äußerungen auch nicht mit politischen Bekenntnissen verbunden, richten sie sich auch mehr gegen die Politiker selbst als gegen ihre Verfügungen, so dürfte doch die allgemeine Unzufriedenheit auf sein Urteil nicht ohne Einfluß geblieben sein.

In der Skizze „Zu den Wahlen“ (II, 176-178) nennt Heym einige der Politiker bei Namen, denen seine besondere Verachtung galt. Dadurch, daß er sie „Oldenbürger, Kröchere, Schwerine“ nennt, gibt er allerdings zu erkennen, daß sie ihn als Einzelpersonen nicht interessieren. Immerhin handelt

⁷⁰ Äußerung des Nationalliberalen Bassermann im Reichstag am 10. 11. 1908. Zitiert nach Schieder, Theodor: Übergänge. In: Jahr und Jahrgang 1908. Hamburg 1968. S. 48.

⁷¹ Der namentlich genannte „Kleist“ ist natürlich nicht Heinrich von Kleist, wie im Register (III, 298) irrtümlich angegeben. Gemeint ist wahrscheinlich der Flügeladjutant des Kaisers. Es gab allerdings noch andere hohe Offiziere dieses Namens im preußischen Heer.

⁷² Berliner Tageblatt. Jg. 39. Nr. 344 (10. 7. 1910).

es sich ausschließlich um Konservative. Elard von Oldenburg-Januschau (1855-1937) war ostelbischer Rittergutsbesitzer und von 1902 bis 1912 Abgeordneter im Reichstag. Jordan von Kröcher (1846-1918) war von 1898 bis 1912 Präsident des preußischen Abgeordnetenhauses. Hans Graf von Schwerin-Löwitz (1847-1918) 1910/11 Präsident des Reichstages. Heym ist aber der festen Überzeugung, daß die Verhältnisse selbst bei einer sozialdemokratischen Reichstagsmehrheit nicht „um einen Schatten besser“ würden (II, 177). Die Wahlen vom 12. Januar 1912 brachten übrigens der Sozialdemokratie mehr als ein Drittel aller Stimmen ein, und aus den Stichwahlen ging sie immerhin noch mit 110 von 397 Abgeordneten erstmals als stärkste Fraktion hervor.

VERZEICHNIS DER QUELLEN UND VORLAGEN HEYMS

Diese Bibliographie enthält alle Titel, die als Quellen und Vorlagen Heyms bestimmt und ausgewertet worden sind. Sie berücksichtigt nicht die zahlreichen offenen oder versteckten Lektüre-Hinweise der Tagebücher, weil damit die Anzahl der Titel erheblich vermehrt worden wäre, ohne daß im Text oder Anhang auf die Bedeutung dieser Werke für Heym hätte eingegangen werden können. Bei den mit einem * Stern versehenen Titeln ist wegen der zu wenigen Anhaltspunkte nicht mit Sicherheit festzustellen, ob Heym Gebrauch von ihnen gemacht hat. Die mit zwei **Sternen versehenen Titel hat Heym wahrscheinlich oder wegen ihres Erscheinungsdatums mit Sicherheit nicht gekannt. Sie sind herangezogen, um seinen Standort innerhalb verschiedener literarischer Strömungen genauer zu bestimmen, wobei allerdings Werke, auf die im Text nur beiläufig hingewiesen ist, nicht mit aufgenommen sind. Die Zahlen hinter den Titeln bezeichnen die Seiten des Hauptteils und des Anhangs, auf denen das jeweilige Werk behandelt ist. Ob es sich um die zuverlässig von Heym benutzte oder um eine andere Ausgabe handelt, ist im allgemeinen im Anhang ausgewiesen.

- d'Annunzio*, Gabriele: Lust. Roman. Einzig autorisierte Übersetzung aus dem Italienischen von M. Gagliardi. Berlin 1898. *1902.
141.
- **Antommarchi*, Francesco: Napoleon I. kurz vor seinem Tode. Übertragen von O. M. von Bieberstein. 2 Bde. Leipzig 1903.
146. 276f. 285.
- Arrian*: Alexanders des Großen Siegeszug durch Asien [Anabasis]. Übertragen von W. Capelle. Zürich 1950.
190. 205.
- **Auburtin*, Victor: Der Dieb. (Berliner Tageblatt. Jg. 40. Nr. 428. 23. 8. 1911.)
300.
- *Berliner Tageblatt. Verschiedene Nummern der Jahrgänge 1904, 1910 und 1911.
301. 305ff.
- ***Bernoulli*, Carl Albrecht: Herzog von Perugia. Ein Renaissance-Drama. Jena 1910.
167f.
- Bethge*, Hans: Hölderlin. Berlin/Leipzig 1904. (Die Dichtung. Eine Sammlung von Monographien. Hrsg. von P. Remer. Bd. 6)
83. 134.
- Blum*, Hans: Die deutsche Revolution 1848-1849. Eine Jubiläumsausgabe für das deutsche Volk. Mit 256 authentischen Faksimilebeilagen, Karikaturen, Porträts und Illustrationen. Florenz und Leipzig 1897.
110. 292ff.
- Büchner*, Georg: Dantons Tod. Ein Drama. (G. B. Gesammelte Schriften in zwei Bänden. Hrsg. von P. Landau. Berlin 1909. Bd. 1. S. 171-254.)
78f. 114. 116. 272f.
- Bulwer*, Edward: Die letzten Tage von Pompeji. Roman. Neu übertragen aus dem Englischen von R. M. Baring. München/Zürich 1954 und öfter.
104. 207ff.

- **Delle Grazie*, Marie Enole: Robespierre. Ein modernes Epos. 2 Bde. Leipzig 1894.
98. 114. 267.
- Der Demokrat. Wochenschrift für freiheitliche Politik, Kunst und Wissenschaft.
Hrsg. von G. Zepler. Jg. 2. Nr. 12 (16. 3. 1910).
33. 122. 295f.
- *Die Aktion. Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur. Hrsg. von F. Pfemfert. Jg. 1911. Nr. 29 (4. 9. 1911).
32f.
- Dove, Alfred: Caracosa. Historischer Roman in zwei Bänden. Stuttgart 1894.
233.
- *Gobineau, Joseph Arthur: Die Renaissance. Historische Szenen. Deutsch von L. Schemann. Leipzig 1896. (Reclams UB Nr. 3511-3515.)
237.
- *Gottschall, Rudolf von: Christian Dietrich Grabbe. Leipzig 1902. (Reclams UB Nr. 4247.)
30.
- *Gottschall, Rudolf von: Der Götze von Venedig. Schauspiel. Leipzig 1902. (Reclams UB Nr. 4171.)
237.
- Gourgaud, Gaspard de: Napoleons Gedanken und Erinnerungen. St. Helena 1815 bis 1818. Deutsch bearbeitet von H. Conrad. Stuttgart 1901.
270. 283.
- Grabbe, Christian Dietrich: Herzog Theodor von Gothland. Tragödie. (C. D. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Bd. 1. Berlin 1902. S. 1-237.)
54f. 106.
- Grabbe, Christian Dietrich: Kaiser Friedrich Barbarossa. Tragödie. (C. D. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Bd. 2. Berlin 1902. S. 119-239.)
102. 233f.
- Grabbe, Christian Dietrich: Napoleon oder die hundert Tage. Drama. (C. D. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Bd. 3. Berlin 1902. S. 1-179.)
38. 102. 146ff. 150. 221. 276f. 279ff. 287.
- *Grabbe, Christian Dietrich: Briefe. (C. D. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Bd. 4. Berlin 1902.)
30.
- *Grabbe, Christian Dietrich: Don Juan und Faust. Tragödie. (C. D. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Bd. 2. Berlin 1902. S. 1-118.)
112.
- *Grabbe, Christian Dietrich: Marius und Sulla. Tragödie. [Fragment.] (C. D. G. Sämtliche Werke. Hrsg. von E. Grisebach. Bd. 1. Berlin 1902. S. 351-431.)
102.
- *Größler, Franz: Arnold von Brescia. Tragödie. Stuttgart 1879.
232f.
- Gurnemanz, Dr.: Die Greuel der französischen Revolution. Ein Skizze. Warnsdorf 2o. J. [1899/1900.] (Volksaufklärung. Kleine Handbibliothek zur Lehr und Wehr für Freunde der Wahrheit. Hrsg. von K. Herdach. Nr. 17.)
115. 262ff. 271.
- **Hasenclever, Walter: Der Sohn. Drama (W. H. Gedichte, Dramen, Prosa. Hrsg. von K. Pinthus. Hamburg 1963. S. 99-156.)
172f.
- *Hausrath, Adolf: Arnold von Brescia. Leipzig 21895. (A. H. Weltverbesserer im Mittelalter. Bd. 2.)
53. 231f.

- **Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:** Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Einleitung. (G. W. F. H. Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe. Bd. 11. Stuttgart ³1949.)
36ff.
- Held, Franz:** Ein Fest auf der Bastille. Trauerspiel in drei Akten. Berlin ²1891.
59f. 256ff.
- Herman, G.:** Bakchanalien und Eleusinien. Erforschungen und Erfahrungen über Sexual-Kultus. Leipzig 1899. (G. H. Genesis. Das Gesetz der Zeugung. Bd. 3.)
113. 141. 205.
- Hölderlin, Friedrich:** Gesammelte Dichtungen. Hrsg. von B. Litzmann. 2 Bde. Stuttgart 1897. (Cotta'sche Bibliothek der Weltliteratur.)
43. 83. 87. 102. 140. 198f. 222.
- Homer:** Odyssee. Von Johann Heinrich Voß. Leipzig 1872. (Reclams UB Nr. 281-283.)
43ff. 186ff.
- Hoerschelmann, Emilie von:** Die Bluthochzeit des Astorre Baglioni zu Perugia. Die Entstehungsgeschichte von Raphaels „Grablegung“. Mit einer Übersetzung ins Englische. München 1907.
61f. 240ff.
- Ibsen, Henrik:** Kaiser und Galiläer. Ein weltgeschichtliches Schauspiel in zwei Teilen. Deutsch von P. Hermann. (H. I. Sämtliche Werke in deutscher Sprache. Hrsg. von G. Brandes, J. Elias, P. Schlenther. Bd. 5. Berlin 1899.)
83. 102. 226.
- Jacobi, Johannes:** Prinz Louis Ferdinand. Vaterländisches Schauspiel. Bremen 1890.
30. 109. 275f.
- **Kaiser, Georg:** Die Bürger von Calais. Bühnenspiel. (G. K. Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. Hrsg. von W. Huder, Köln/Berlin 1966. S. 107-170.)
167.
- *Krack, Otto:** Grabbe. Berlin/Leipzig 1904. (Die Dichtung. Eine Sammlung von Monographien. Hrsg. von P. Remer. Bd. 25.)
30.
- Kropotkin, Peter:** Die Französische Revolution. 1789-1793. Einzig berechtigte deutsche Ausgabe von G. Landauer. 2 Bde. Leipzig 1909.
125f. 258ff. 264.
- **Landauer, Gustav:** Die Revolution. Frankfurt/M. 1907. (Die Gesellschaft. Sammlung sozialpsychologischer Monographien. Hrsg. von M. Buber. Bd. 13.)
98f.
- *Lingg, Hermann:** Die Athener. Drama. (H. L. Dramatische Dichtungen. Gesamtausgabe. N. F. Stuttgart 1899. S. 1-16.)
199.
- Lingg, Hermann:** Die Catilinarier. Trauerspiel. (H. L. Dramatische Dichtungen. Gesamtausgabe. Stuttgart 1897. S. 1-68.)
107. 216ff.
- Linguet, Simon Nicolas Henri:** Denkwürdigkeiten über die Bastille. Deutsch hrsg. von R. Habs. Leipzig 1886. (Reclams UB Nr. 2121-2125.)
59. 254ff.
- Maeterlinck, Maurice:** Das Leben der Bienen. Deutsch von F. von Oppeln-Bronikowski. Leipzig/Jena 1901.
176.
- **Maeterlinck, Maurice:** Prinzessin Maleine. Deutsch von F. von Oppeln-Bronikowski. Leipzig/Jena 1902.
176.

- **Mann, Thomas:** Fiorenza. Berlin 1906.
84f.
- Mereschkowski, Dmitry Sergejewitsch:** Julian Apostata. Der letzte Hellene auf dem Throne der Cäsaren. Ein biographischer Roman. Deutsch von C. von Gütschow. Leipzig 1903.
42. 51. 226.
- Mereschkowski, Dmitry Sergejewitsch:** Leonardo da Vinci. Historischer Roman aus der Wende des 15. Jahrhunderts. Deutsch von C. von Gütschow. Berlin 1903.
51. 134. 236f. 299.
- Mereschkowski, Dmitry Sergejewitsch:** Michelangelo und andere Novellen aus der Renaissancezeit. Deutsch von C. von Gütschow. Leipzig 1905.
84. 161. 237.
- Mereschkowski, Dmitry Sergejewitsch:** Peter der Große und sein Sohn Alexei. Historischer Roman aus Rußlands großer Zeit. Deutsch von C. von Gütschow. Leipzig 1905.
42. 161. 301.
- Mignet, Francois Auguste:** Geschichte der französischen Revolution. 1789-1814. Deutsch von F. Köhler. Neu bearbeitet von R. Geerds. Leipzig 1895. (Reclams UB Nr. 3426-3430. 11. Auflage im Verlag.)
115f. 120. 264ff. 271f.
- Neubauer, Friedrich:** Lehrbuch der Geschichte für höhere Lehranstalten. Teil III und IV. Halle ³1902. Teil V. Halle ⁶1904.
13.
- **Niemann, August:** Der Weltkrieg. Deutsche Träume. Roman. Berlin 1904.
28. 144.
- Nietzsche, Friedrich:** Also sprach Zarathustra. (F. N. Werke. Bd. 7. Stuttgart 1921.)
30. 50f. 54. 74f. 134.
- *Ott, Arnold:** St. Helena. Schauspiel. Zürich 1904.
287.
- Pfemfert, Franz:** Der Betriebsunfall von Kiew. (Die Aktion. Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur. Hrsg. von F. Pfemfert. Jg. 1911. Nr. 32. 25. 9. 1911. Sp. 993/94.)
304f.
- *Pfemfert, Franz:** Ein halbe Stunde fürs Vaterland. (Die Aktion. Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur. Hrsg. von F. Pfemfert. Jg. 2. Nr. 3. 15. 1. 1912. Sp. 66/67.)
23.
- **Pfemfert, Franz:** Zur Revolution von oben. (Der Demokrat. Wochenschrift für freiheitliche Politik, Kunst und Wissenschaft. Hrsg. von G. Zepler. Jg. 2. Nr. 49. 30. 11. 1910.)
23.
- Platon:** Sämtliche Dialoge. In Verbindung mit K. Hildebrandt, C. Ritter und G. Schneider hrsg. von O. Apelt. Leipzig ²1921.
87. 198.
- *Prokesch von Osten:** Aus den Tagebüchern des Grafen Prokesch von Osten. K. u. K. österr.-ungar. Botschafters und Feldzeugmeisters 1830-1834. Wien 1909.
289.
- Sallust:** Coniuratio Catilinae. Hrsg. von A. W. Ahlberg. Göteborg/Leipzig 1911.
107. 215f.
- Schiller, Friedrich:** Die Räuber. Schauspiel. (F. S. Sämtliche Werke. Hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert. Bd. 1. München 1958. S. 491-618.)
84.

- Schiller, Friedrich*: Wallenstein. Dramatisches Gedicht. (F. S. Sämtliche Werke. Hrsg. von G. Fricke und H. G. Göpfert. Bd. 2. München 1959. S. 269-548.)
55. 95.
- Shackleton, Ernest Henry*: 21 Meilen vom Südpol. Die Geschichte der britischen Südpolexpedition 1907-09. Übersetzt und bearbeitet von F. Becker. 3 Bde. Berlin 1909/10.
26. 298f.
- Shakespeare, William*: Antonius und Cleopatra. (W. S. Dramatische Werke. Übersetzt von A. W. Schlegel und L. Tieck. Hrsg. von A. Brandl. Bd. 5. Leipzig 1921. S. 361-508.)
137. 140. 222ff.
- **Shakespeare, William*: König Richard III. (W. S. Dramatische Werke. Übersetzt von A. W. Schlegel und L. Tieck. Hrsg. von A. Brandl. Bd. 3. Leipzig 1921. S. 125-278.)
84. 94.
- Shakespeare, William*: Othello. (W. S. Dramatische Werke. Übersetzt von A. W. Schlegel und L. Tieck. Hrsg. von A. Brandl. Bd. 4. Leipzig 1921. S. 283-424.)
63. 140.
- Shelley, Percy Bysshe*: Die Cenci. Trauerspiel. Aus dem Englischen übersetzt und mit einer Einleitung und Anmerkungen versehen von G. H. Neuendorff. Leipzig 1907. (Reclams UB Nr. 4902.)
77f. 248ff.
- Sienkiewicz, Henryk*: Quo vadis. Roman. Aus dem Polnischen. München 1953 und öfter. (Knaur Ausgabe.)
104. 106. 161. 210f.
- Stendhal, Henri Beyle*: Renaissance-Novellen. Übertragen von M. von Münchenhausen. (S.-H. B. Ausgewählte Werke. Hrsg. von F. von Oppeln-Bronikowski. Bd. IV. Leipzig 1904.)
76ff. 246ff.
- **Thiers, Adolphe*: Campagne d'Italie en 1800. A. T. Histoire du consulat et de l'empire. Im Auszug hrsg. von K. Bandow. Bielefeld 1902. (Prosateurs française Nr. 12.)
278.
- Thukydides*: Geschichte des Peloponnesischen Krieges. Übersetzt und mit einem Essay, Anmerkungen und Register hrsg. von G. P. Landmann. Hamburg 1962 und öfter. (Rowohlts Klassiker 100-102.)
86. 195ff.
- Vaerendorp, Kurt*: Traum und Leben. Die Tragödie einer Fürstin. (Berliner Tageblatt. Jg. 39. Nr. 384. 1. 8. 1910. Beiblatt „Der Zeitgeist“. Nr. 31.)
24. 297.
- **Vischer, Friedrich Theodor*: Marathon. (F. Th. V. Dichterische Werke. Bd. 3. Leipzig 1917. S. 326-337.)
191f.
- **Wedekind, Frank*: Der Erdgeist. Tragödie. München 1895.
65. 140.
- ***Wedekind, Frank*: Hidalla oder Sein und Haben. Schauspiel. München 1904.
85.
- Wildenbruch, Ernst von*: Claudias Garten. Eine Legende. Berlin 1896. 181908.
225.
- ***Zola, Emile*: Germinal. Roman. Aus dem Französischen von Hedda Moeller-Bruck. 2 Bde. Leipzig 1907. (Reclams UB Nr. 4928-4932.)
127.

LITERATURVERZEICHNIS

Aufgenommen sind lediglich die herangezogene wissenschaftliche Literatur und die wichtigsten bibliographischen Hilfsmittel. Die große Zahl von Werken, die zur Ermittlung von Heyms Quellen durchgesehen oder zur Überprüfung seiner historischen Stoffe benutzt wurde, ist hier nicht, sondern nur unter den einzelnen Stoffbereichen des Anhangs nachgewiesen.

- Abma*, Erik: Sokrates in der deutschen Literatur. Nymwegen 1949. (Deutsche Quellen und Studien. Bd. 19).
- Begemann*, Heinrich: Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Neu-Ruppin. Bericht über das Schuljahr 1905/06. 1906/07. Neu-Ruppin 1906. 1907.¹
- Benjamin*, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin 1928.
- Bruggen*, Max Ferdinand Eugen van: Im Schatten des Nihilismus. Die expressionistische Lyrik im Rahmen und als Ausdruck der geistigen Situation Deutschlands. Diss. Amsterdam 1946.
- Bücherverzeichnis der Städtischen Volksbücherei zu Charlottenburg 1908. Nachtrag 1908-1912. Charlottenburg (Berlin) ⁵1908/1912.
- Burckhardt*, Jacob: Griechische Kulturgeschichte. Bd. 2. (J. B. Gesammelte Werke. Bd. 6. Darmstadt 1956).
- Cleve*, Lotte: Das politisch-historische Drama vom Naturalismus bis zum Ende des Weltkrieges. Diss. Rostock 1935.
- Dohn*, Walter: Das Jahr 1848 im deutschen Drama und Epos. Stuttgart 1912. (Breslauer Beiträge. N. F. 32).
- Emrich*, Wilhelm: Von Georg Büchner zu Samuel Beckett. Zum Problem einer literarischen Formidee. In: Aspekte des Expressionismus. Hrsg. von W. Paulsen. Heidelberg 1968. S. 11-32. (Poesie und Wissenschaft VIII.)
- Ernst*, Paul: Der Weg zur Form. Abhandlungen über die Technik vornehmlich der Tragödie und Novelle. München ²1928.
- Frenzel*, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart ²1963.
- Gaetgens* zu Ysentorff, Hermann: Napoleon I. im deutschen Drama. Ein Beitrag zur Technik des historischen Dramas. Frankfurt/Main 1903.
- Geissler*, Rolf: Dekadenz und Heroismus. Zeitroman und völkisch-nationalsozialistische Literaturkritik. Stuttgart 1964. (Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte. Bd. 9).
- Greulich*, Helmut: Georg Heym (1887-1912). Leben und Werk. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des deutschen Expressionismus. Berlin 1931. (Germanische Studien. Bd. 108).

¹ Die Fotokopien dieser Broschüren wurden mir freundlicherweise von Prof. K. L. Schneider zur Verfügung gestellt. Auszüge daraus enthält der 6. Band der Gesamtausgabe der Dichtungen und Schriften Heyms. (G. H. Dokumente zu seinem Leben und Werk. 1968. S. 386ff.).

- Guthke, Karl S.*: Das Drama des Expressionismus und die Metaphysik der Enttäuschung. In: Aspekte des Expressionismus. Hrsg. von W. Paulsen. Heidelberg 1968. S. 33-58. (Poesie und Wissenschaft VIII.)
- Hain, Mathilde*: Studien über das Wesen des frühexpressionistischen Dramas. Frankfurt/Main 1933. (Frankfurter Quellen und Forschungen. Heft 5).
- Hamann, Richard — Hermand, Jost*: Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus. Gründerzeit (Bd. 1, 1965). Naturalismus (Bd. 2, 1959). Impressionismus (Bd. 3, 1960). Stilkunst um 1900 (Bd. 4, 1967). Berlin.
- Heinzel, Erwin*: Lexikon historischer Ereignisse und Personen in Kunst, Literatur und Musik. Wien 1956.
- Hirschstein, Hans*: Die französische Revolution im deutschen Drama und Epos nach 1815. Stuttgart 1912. (Breslauer Beiträge. N. F. 31).
- Hohendahl, Peter Uwe*: Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Diss. Hamburg 1967.
- Holzhausen, Paul*: Napoleons Tod im Spiegel der zeitgenössischen Presse und Dichtung. Frankfurt/Main 1902.
- Holzhausen, Paul*: Napoleon im deutschen Drama. Bühne und Welt 2 (1900). S. 725-734.
- Hölzke, Hermann*: Das Häßliche in der modernen deutschen Literatur. Braunschweig/Leipzig 1902.
- Kaiser, Georg*: Historientreue. Am Beispiel der „Flucht nach Venedig“. (G. K. Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. Hrsg. von W. Huder. Köln/Berlin 1966. S. 688-690).
- Kändler, Klaus*: Das expressionistische Drama vor dem ersten Weltkrieg. Diss. Leipzig 1959. (Masch.)
- Kasack, Hermann*: Georg Heym „Der Krieg“. In: Mein Gedicht. Begegnungen mit deutscher Lyrik. Hrsg. von D. E. Zimmer. Wiesbaden 1961. S. 107-110.
- Kehr, Eckart*: Englandhaß und Weltpolitik. Eine Studie über die innenpolitischen und sozialen Grundlagen der deutschen Außenpolitik um die Jahrhundertwende. (E. K. Der Primat der Innenpolitik. Berlin 1965. Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin. Bd. 19. S. 149-175.)
- Klotz, Volker*: Geschlossene und offene Form im Drama. München 1960. (Literatur als Kunst. Hrsg. von K. May und W. Höllerer).
- Kohlschmidt, Werner*: Der deutsche Frühexpressionismus im Werke Georg Heyms und Georg Trakls. Orbis litterarum 9 (1954). S. 3-17. 100-119.
- Kolinsky, Eva*: Engagierter Expressionismus. Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik. Eine Analyse expressionistischer Zeitschriften. Stuttgart 1970.
- Krispyn, Egbert*: Georg Heym and the early expressionist era. Diss. University of Pennsylvania 1963. (Masch.)
- Loewenson, Erwin*: Georg Heym oder Vom Geist des Schicksals. Hamburg/München 1962.
- Lukács, Georg*: „Größe und Verfall“ des Expressionismus. (G. L. Probleme des Realismus. Berlin 1955. S. 146-183.)
- Lukács, Georg*: Die Zerstörung der Vernunft. Neuwied/Berlin 1962. (G. L. Werke Bd. 9.)
- Mahlendorf, Ursula R.*: Georg Heym. Stil und Weltbild. Diss. Brown University 1958. (Masch.)
- Mahlendorf, Ursula R.*: Georg Heyms Development as a Dramatist and Poet. JEGP 63 (1964). S. 58-71.
- Martens, Gunter*: Vitalistische Grundzüge in der Dichtung des Expressionismus. Diss. Hamburg 1968. (Masch.)

- Martini, Fritz*: Georg Heym: „Der Krieg“. In: Die deutsche Lyrik. Hrsg. von B. von Wiese. Düsseldorf 1957. Bd. 2. S. 425-449.
- Martini, Fritz*: Was war Expressionismus? Deutung und Auswahl seiner Lyrik. Urach 1948. (Erbe und Schöpfung. Hrsg. von K. Port. Bd. 14).
- Mautz, Kurt*: Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms. Frankfurt/Bonn 1961.
- Möller, Georg Hermann*: Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienliteratur der romanischen und germanischen Nationen. Ulm 1888.
- Mommsen, Hans*: 1911. Der Kampf um den Platz an der Sonne. In: Jahr und Jahrgang 1911. Hrsg. von J. Karsten. Hamburg 1966.
- Muszkat-Muszkowski, Jan*: Spartacus — eine Stoffgeschichte. Diss. Leipzig 1909.
- Neuendorff, G. H.*: Beatrice Cenci im Drama. Bühne und Welt 9, 1 (1907). S. 488-490.
- Petsch, Robert*: Hauptströmungen im Drama der Gegenwart. Zeitschrift für den deutschen Unterricht 28 (1914). S. 305-334. 402-414. 483-499.
- Pfeiffer, Johannes*: Georg Heym „Der Krieg“. In: Wege zum Gedicht. Hrsg. von R. Hirschenauer und A. Weber. München/Zürich 1956. S. 349-353.
- Pfordten, Otto von der*: Werden und Wesen des historischen Dramas. Heidelberg 1901.
- Pinthus, Kurt* (Hrsg.): Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hamburg 1959. (Rowohlts Klassiker 55/56.)
- Reclam*. Ausführlicher Schlag- und Stichwortkatalog der Universalbibliothek. Leipzig 1926.
- Rehm, Walther*: Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung. ZfdPh 54 (1929). S. 296-328.
- Richter, Renate*: Studien über das Drama des Historismus. Diss. Rostock 1935.
- Schieder, Theodor*: Übergänge. In: Jahr und Jahrgang 1908. Hrsg. von J. Karsten. Hamburg 1968.
- Schmähling, Walter*: Die Darstellung der menschlichen Problematik in der deutschen Lyrik von 1890-1914. Diss. München 1962.
- Schneider, Karl Ludwig*: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. Heidelberg 1961.
- Schneider, Karl Ludwig*: Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus. Hamburg 1967.
- Schneider, Karl Ludwig* (Hrsg.): Georg Heym. Marathon. Nach den Handschriften des Dichters herausgegeben und erläutert. Hamburg 1956. (Maximilian-Gesellschaft).
- Schömann, Milian*: Napoleon in der deutschen Literatur. Berlin/Leipzig 1930. (Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 8).
- Scholz, Wilhelm von*: Gedanken zum Drama und andere Aufsätze über Bühne und Literatur. München/Leipzig 1905.
- Schulz, Eberhard*: Das Problem des Menschen bei Georg Heym. Diss. Kiel 1953. (Masch.)
- Schweitzer, Roland*: Die Kunstmittel Georg Heyms. Diss. Graz 1962. (Masch.)
- Secci, Lia*: Il mito greco nel teatro tedesco espressionista. Roma 1969. (Studi di filologia tedesca. Vol. 2.)
- Seelig, Carl*: Leben und Sterben von Georg Heym. (Georg Heym. Gesammelte Gedichte. Hrsg. von C. Seelig. Zürich 1947. S. 201-237.)
- Sengle, Friedrich*: Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos. Stuttgart 1952. 1969, u. d. T.: Das historische Drama in Deutschland.
- Siefert, Fritz*: Christian Dietrich Grabbes Geschichtsdramen. Diss. Frankfurt/Main 1957.

- Sokel*, Walter H.: Dialogführung und Dialog im expressionistischen Drama. Ein Beitrag zur Bestimmung des Begriffs „expressionistisch“ im deutschen Drama. In: Aspekte des Expressionismus. Hrsg. von W. Paulsen. Heidelberg 1968. S. 59-84. (Poesie und Wissenschaft VIII.)
- Speck*, Hermann B. G.: Katilina im Drama der Weltliteratur. Leipzig 1906. (Breslauer Beiträge. Bd. 4).
- Stählin*, Friedrich: Napoleons Glanz und Fall im deutschen Urteil. Wandlungen des deutschen Napoleonbildes. Braunschweig 1952.
- Szondi*, Peter: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt/Main 1968. (edition suhrkamp 27).
- Uhlig*, Helmut: Vom Ästhetizismus zum Expressionismus. In: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Hrsg. von H. Friedmann und O. Mann. Heidelberg 1956. S. 84-115.
- Viëtor*, Karl: Der Dichter und die Geschichte. ZfdB 4 (1928). S. 173-186.
- Viviani*, Annalisa: Dramaturgische Elemente im expressionistischen Drama. Bonn 1970. (Bonner Arbeiten. Bd. 21.)
- Vorlesungsverzeichnis der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin im Wintersemester 1911/12.
- Vrancken*, Sigrid: Das Antonius-Cleopatramotiv in der deutschen Literatur. (Teildruck.) Diss. Bonn 1930.
- Wiese*, Benno von: Geschichte und Drama. DVJS 20 (1942). S. 412-434.
- Wolff*, Kurt: Der Dramatiker Herbert Eulenberg. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. 7. Jg. (1912). S. 3-58.
- Ziegler*, Klaus: Dichtung und Gesellschaft im deutschen Expressionismus. Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. N.F. 3. Frankfurt/M. 1962. S. 98-114.