

Sitzungsberichte

der

Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-philologische und historische Klasse

Jahrgang 1911, 11. Abhandlung

Platens Verhältnis zur Romantik

in seiner italienischen Zeit

von

Erich Petzet

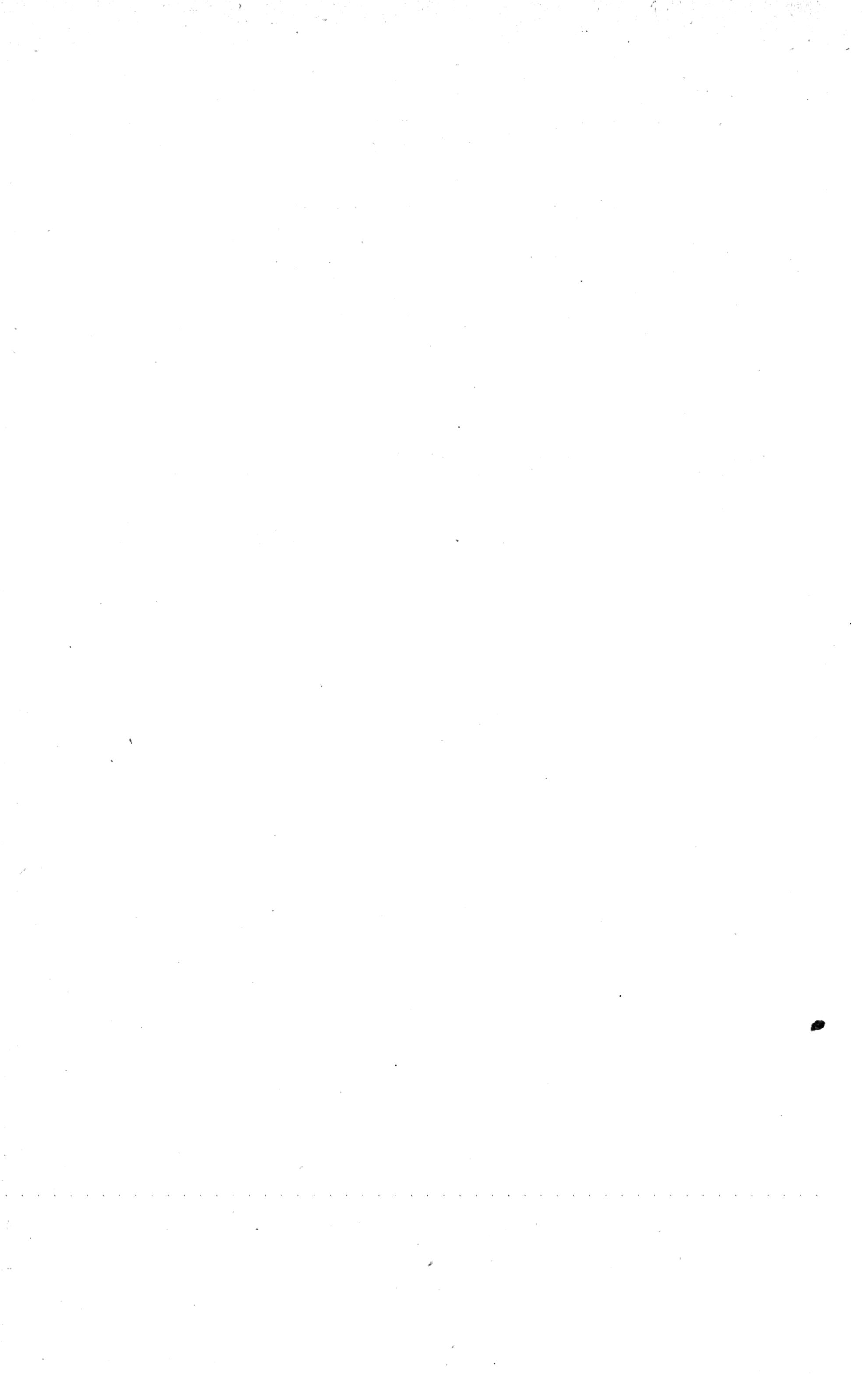
Vorgetragen am 1. Juli 1911



München 1911

Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften

in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth)



Als Platen im März 1827 an die Veranstaltung einer Auswahl aus seinen sämtlichen lyrischen Gedichten herantrat, machte er es sich zum Gesetz, „nur das Prägnante, was entscheidende Lebensmomente bezeichnet“, aufzunehmen.¹⁾ Er wollte damit seine „lyrische Laufbahn erst in rechtem Lichte erscheinen“ lassen, und stolz rühmte er sich:²⁾ „Ein so großer und gleichmäßiger Fortschritt lyrischer Kunst, wie von den einfachen Liedern des ersten Buchs, die die zarteste jugendliche Schwärmerei atmen, bis zu dem Hymnus des vierten, der wie eine Weltgeschichte einherschreitet, ist mir wenigstens anderwärts nicht bekannt geworden.“ Auf die Entwicklung, die in den Gedichten ihren Niederschlag gefunden hat, legte er also bewußt einen besonderen Nachdruck. Gleichwohl hat er aber gleichzeitig verschuldet, daß gerade seine Auswahl das Bild seiner Entwicklung getrübt und der Neigung Vorschub geleistet hat, die Fülle verschiedenartiger Entwicklungsmomente zu verkennen und den organischen Fortschritt darin zu leugnen. Denn es „ist kein einziges Gedicht unter den aufgenommenen, das nicht bedeutende Verbesserungen erhalten hat“,¹⁾ und diese Strenge, die sich durchaus nicht nur auf formale Feile beschränkte, wurde bei der 2. Auflage der Gedichte (1834), seiner Ausgabe letzter Hand, nur noch gesteigert. Je klarer und eindrucksvoller durch dieses Verfahren der künstlerische Hochstand von Platens Reifezeit zur Anschauung gekommen ist, um so tiefer hat sich das schon frühzeitig laut

1) Brief an Fugger vom 29. März 1827; Joh. Minckwitz, Poetischer und literarischer Nachlaß des Grafen August von Platen II, 16 ff.

2) An Fugger 2. Januar 1828; Minckwitz, a. a. O. II, 62 f.

gewordene Vorurteil gegen die entwicklungslose Starrheit seiner formalen, des inneren Erlebnisses entbehrenden Kunst festsetzen müssen. Noch in der 4. Auflage von Richard M. Meyers Geschichte der „Deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts“¹⁾ finden wir eine Charakteristik Platens, die das Lebendige in seiner Dichtung völlig leugnet: „er war viel zu fest; zu früh hatten sich seine Weltanschauung und seine Kunstlehre zu eherner Härte gefestigt. Seine erste größere Reise, in die Schweiz, läßt ihn 1817²⁾ als gereiften Künstler wiederkehren; seine durch emsigstes Feilen erworbene Kunstfertigkeit, der ernste, oft herbe und scharfe Ton, die begrenzte Stoff- und Formenwahl haben sich von da an nur noch gesteigert, nicht verändert. 1824 betrat er den Boden Italiens, das ihm längst als gelobtes Land der Schönheit und Harmonie vorschwebte. Aber . . . er hatte nicht das Talent des Erlebnisses. Auch diese Erfüllung seines Lebenswunsches ward ihm kein Ereignis. Er ward nur immer starrer in seiner Kunst, seitdem ihn die Entfernung von der Heimat, von den Freunden, auch von den heftig befehdeten Gegnern trennte“. Wir sehen, die Veröffentlichung der Tagebücher durch Laubmann und Scheffler³⁾ hat noch nicht genügt, der Erkenntnis der Entwicklung Platens zum Durchbruch zu verhelfen, und es war eine Notwendigkeit, auch seinen übrigen handschriftlichen Nachlaß mit all seinen Versuchen, Bruchstücken und Plänen zu erschließen. Dieser Aufgabe dient die historisch-kritische Gesamtausgabe,⁴⁾ die ich zusammen mit Max Koch im vorigen Jahre erscheinen lassen konnte; vollständig wird sie erst gelöst sein, wenn auch der Briefwechsel Platens abgeschlossen vorliegen wird, von dem bis jetzt der I. Band, bis 1818 reichend, von Ludwig v. Scheffler und Paul Bornstein⁵⁾ herausgegeben worden ist. Wie aus

1) Berlin 1910, Bd. I, S. 112.

2) 1817 verbrachte Platen vier Monate in Schliersee; seine erste Schweizer Reise machte er im Jahre 1816. Schon 1815 aber hatte ihn der Feldzug monatelang nach Frankreich geführt.

3) Stuttgart 1896—1900.

4) Leipzig, Hesse, o. J.

5) München 1911.

diesem reichen Material die innere Entwicklungsgeschichte Platens zu gewinnen ist, davon haben die umsichtigen Einzeluntersuchungen von Rudolf Unger über „Platen in seinem Verhältnis zu Goethe“¹⁾ und von Heinrich Renck über „Platens politisches Denken und Dichten“²⁾ gewichtige Proben gegeben. Vor allem aber hat Rudolf Schlösser den I. Band einer umfassenden Darstellung von Platens geistigem Entwicklungsgang und dichterischem Schaffen³⁾ vorgelegt, an deren sorgfältig gesicherten Ergebnissen kaum mehr in einem wesentlichen Punkte zu rütteln sein wird.

Lassen wir den Lebensgang Platens, von dem Max Koch⁴⁾ ein eingehendes und anschauliches Bild entworfen hat, ganz beiseite und ebenso die verhängnisvolle erotische Veranlagung⁵⁾ des Dichters, die vielen seiner Werke das Gepräge tiefer Leidenschaft verleiht, und suchen wir das Problem seiner Stellung und Bedeutung in unserer Literaturgeschichte möglichst rein für sich zu erfassen, so werden wir vor allem vor die Frage gestellt: wie verhält er sich zum Klassizismus und wie zur Romantik? Es ist das große Verdienst Schlössers, bei aller Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit seiner eindringenden Einzeluntersuchungen immer diese Kernfrage fest im Auge behalten und zunächst bis zum Jahre 1826, dem Übergang Platens nach Italien, wohl allseitig und endgültig gelöst zu haben. Meine eigenen Untersuchungen, die ich in Kürze in meinen Einleitungen zum dramatischen Nachlaß,⁶⁾ zur Jugendlyrik, zu den Epen und zu den Prosaschriften Platens⁷⁾ vorgelegt habe, finden hier ihre gründlichste und gewichtigste Bestätigung

1) Bd. XXIII der Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgegeben von Franz Muncker. Berlin 1903.

2) Heft 19 der Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, herausgegeben von Max Koch und Gregor Sarrazin. Breslau 1910.

3) München 1910.

4) Bd. I der hist.-krit. Gesamtausgabe. Leipzig, Hesse (1910).

5) Vgl. meine Ausgabe der Tagebücher im Auszuge. München (1905).

6) Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Nr. 124. Berlin 1902.

7) Bd. V, VIII, XI und XII der hist.-krit. Gesamtausgabe.

und Erweiterung. Wir können jetzt an der Hand reichhaltiger und zuverlässiger Zeugnisse all die feinen Wandlungen der Anschauungen und Bestrebungen des Dichters verfolgen: wie er von einer schülerhaften Verehrung Schillers und Nachahmung antiker Muster ausgehend eine immer tiefere Abneigung gegen die Romantik faßt, mit der aber doch in der Neigung zu romanischen Dichtern und zur Volkstümlichkeit in den Percyschen Balladen eine leise Berührung bestehen bleibt; wie ihm das 18. Jahrhundert in streng klassizistischen Dichtern und Schriftstellern, besonders Frankreichs und Englands, vielfach nüchterne und poesiearme Lehrmeister gibt; wie mit dem nationalen Aufschwung der Freiheitskriege und der jugendlichen Frömmigkeit weitere leichte Bindeglieder zwischen Platen und der Romantik sich knüpfen und lösen; und wie dann ein seichter Aufklärungsfanatismus in dem Jüngling überhand nimmt, dem eine erneute, aber noch ganz unfruchtbare Beschäftigung mit den antiken Dichtern zur Seite geht. Tief schmerzliche Herzensnöte sind es, die dann während der Würzburger Studienzeit den Umschwung herbeiführen, das religiöse Bedürfnis wieder erwecken und damit eine neue Aufnahmefähigkeit für die Dichtung Calderons und der romanischen Literaturen bereiten. Innerhalb weniger Jahre wird aus dem Verfasser des „Siegs der Gläubigen“ mit seiner Verspottung der Jungfrau Maria und seinem extremen Rationalismus ein überzeugter Vertreter christlicher, ja mystischer Anschauungen. Und durchaus im inneren Zusammenhang mit dieser Entwicklung seiner ganzen Welt- und Lebensanschauung steht es, wenn nun auch seine Dichtung einen völligen Übergang zur Romantik bekundet, die er vorher so heftig abgelehnt hatte. Für eine ganze Reihe von Jahren, fast seine ganze Erlanger Zeit, bleibt sie herrschend. Wir sehen Platen nicht nur persönlich in Verbindung mit Schelling und Jean Paul, sondern der Anschauungskreis und die Technik seiner Dichtungen zeigen jetzt den engsten Anschluß an Tieck und die Brüder Schlegel und mehr noch an deren unmittelbare Vorbilder: Shakespeare, Calderon, Hafis usw. Die romantische Eroberung neuer Stoffe und Formen, nament-

lich aus den romanischen und orientalischen Literaturen, macht Platen tätig mit und bereichert sie selbst in bedeutsamer Weise. Daß er dabei in seiner mit den Romantikern gemeinsamen Verehrung Goethes nach einer viel reineren und strengeren Ausbildung der formalen Kunst strebte, als es den romantischen Fragmentisten und Schwärmern kongenial war, das deutet freilich erkennbar auf seine spätere Entwicklung voraus. Trotzdem ist er noch ausgesprochen Romantiker, als er im Jahre 1824 zum ersten Male den Boden Italiens betritt, und nun ist es das große innere Erlebnis seines zweimonatigen Aufenthaltes in Venedig, wie er durch die Kunst der Renaissance und das italienische Leben überwältigt, geläutert und gefestigt wird. Schlösser hat mit ungemein tief dringendem Feinsinn und überzeugender Klarheit im 4. Buche seines Werkes diesen entscheidenden Wendepunkt in Platens Werdegang dargestellt. Die venetianischen Sonette, der Niederschlag des Aufenthaltes in Venedig, führen die charakteristische romantische Form bis zu klassischer Vollendung. Die folgenden zwei Jahre, die letzten, die Platen, abgesehen von späteren vorübergehenden Besuchen, in Deutschland verlebte, bringen immer zahlreicher Werke hervor, die selbst in romantischen Formen immer deutlicher das Vordringen des Klassizismus ankündigen. Schon im Schauspiel „Treue um Treue“ vernehmen wir, freilich mit Reimen verbunden, den antiken Tetrameter;¹⁾ Vorläufer der italienischen Odendichtung treten uns in den Gedichten an Napoleon und bei der Thronbesteigung König Ludwigs I. (1825) entgegen; unaufhaltsam löst sich Platen mehr und mehr auch äußerlich von der Romantik los und findet den Übergang zur klassischen Kunst, der der Rest seines Lebens vorwiegend gewidmet sein sollte.

Auch in Italien ist Platens Leben und Kunst nicht unverändert und entwicklungslos geblieben. Tief war das Gefühl der Vereinsamung und die seelische Verbitterung, mit der er Deutschland verließ, und lange Zeit war erforderlich, bis er sie einigermaßen überwand. Noch am 5. Juni 1828, nachdem

¹⁾ Vgl. Schlösser, a. a. O. I, 620.

er doch in Rom, Neapel und Florenz so vieles kennen gelernt, wonach seine Seele gedürstet hatte, schreibt er in sein Tagebuch (II, 866): „Was auch das Leben äußerlich darbieten mochte, so war ich“ diese letzten drei Jahre „eigentlich durchhin unglücklich“. Erst der Sommer 1828 auf der Insel Palmaria, die daran anschließende Reise durch Oberitalien, die durch die Gesellschaft der Brüder Frizzoni, und der Winter in Siena, der durch den Umgang mit Rumohr und der Gräfin Pieri verschönt war, bezeichnet eine angenehmere, zufriedenerere Zeit. Aber seine Unrast war damit noch nicht überwunden; das Buch der „Epigramme“, das in der Hauptsache in den Jahren 1829—1831 entstand, zeigt die kurzen Ruhepunkte der ständigen Kreuz- und Querzüge durch Italien ebenso charakteristisch wie die immer wiederkehrenden polemischen Aufwallungen des Dichters, die als unvermeidliche Rückwirkung jeder unerwünschten literarischen Nachricht aus Deutschland eintreten. Allmählich aber schreitet die innere Beruhigung fort, und wesentlich trägt dazu die Hinwendung zu geschichtlichen Studien bei, die auch eine etwas längere Niederlassung in Neapel (Mai 1830 bis Juni 1832) veranlassen. Die polemische Neigung Platens wendet sich in dieser Zeit hauptsächlich nach der politischen Seite, ästhetisch aber meidet er nicht mehr so schroff jede Berührung mit irgendwelchen romantischen Autoren wie bei seinem Eintritt in Italien. Ja er greift während seines Besuches in München (September 1832 bis April 1833) auf seine alte Beschäftigung mit Calderon und dem Persischen zurück und schließt seinen Rückblick auf das Jahr 1832 im ganzen „zufrieden“.¹⁾ Diese Stimmung überwiegt nun²⁾ — trotz vieler trüber Stunden — bis an sein vorzeitiges Ende und mildert auch seine ästhetische Strenge in wohltuender Weise. Seine schöpferische Kraft ist nicht sehr reich, und wenig ist es, was von seinen Plänen und Ideen noch Gestalt gewinnt; aber es ist genug, zu zeigen, daß er doch auf dem Wege zu

1) Tagebücher. Herausgegeben von Laubmann und Scheffler II, 944.

2) Am 29. Juli 1834 schreibt er sogar in Neapel in sein Tagebuch (II, 962): „Im ganzen fühle ich mich hier recht glücklich.“

harmonischer Ausbildung unermüdet vorwärts geschritten und durch die extreme Anhängerschaft wie früher der Romantik, so jetzt des Klassizismus zu einer lebensvollen Verbindung beider Richtungen hindurchzudringen befähigt war.

Ich möchte im Rahmen dieser meiner Darlegungen darauf verzichten, diese feineren Schwankungen alle genauer festzulegen, wie auch darauf, die überragende Bedeutung des antiken Elementes in Platens Dichtung der Reifezeit darzustellen. Mir kommt es hier nur darauf an, nachzuweisen, wie sein Verhältnis zur Romantik sich in Italien gestaltet hat und wie sie trotz all der scharfen Absagen und Angriffe, die er gegen sie richtete, doch eine mehr als bloß negative Bedeutung für ihn behalten hat.

Wenn Platen sich in Italien polemisch gegen die Richtung wendete, der er selbst Jahre hindurch treulich gefolgt war, so finden wir dieselbe Erscheinung nicht nur bei ihm, sondern auch bei seinen Gegnern. „Jeder hervorragende Dichtergeist jener Tage hat die Romantik in sich überwinden müssen“,¹⁾ und nur die kleinen Halbtalente wie Fouqué oder die Sänger des Dresdener Liederkreises blieben in der erprobten Manier stecken. Anders ein Immermann! „Wir müssen durch das Romantische“, schreibt er 1839 in den Memorabilien,²⁾ „welches der Ausdruck eines objektiv-giltigen sein sollte, aber nicht ward, weil seine Muster und Themen ganz anderen Zeitlagen angehörten, hindurch in das realistisch-pragmatische Element“. Dies Ziel der Entwicklung Immermanns konnte freilich Platen nicht zu dem seinen machen, der Realismus als Kunstprinzip war ihm weit wesensfremder als die Romantik. Aber trotzdem hat er in einer Hinsicht auch die aus der Romantik hervordachsende Hinwendung zum wirklichen Leben der Gegenwart mitgemacht und damit an der lebendigen Fortentwicklung unserer Literatur teilgenommen, in seiner politischen Lyrik. Mit voller Herzenswärme nicht nur, sondern mit wahrer Leidenschaftlichkeit verfolgt er die großen Ereignisse seiner Zeit, die Julirevo-

¹⁾ R. M. Meyer a. a. O. I, 122.

²⁾ Immermanns Werke. Herausgegeben von Harry Maync V, 379.

lution und den polnischen Aufstand, und mit charaktervollem Freimut vertritt er in Oden, Hymnen und Reimgedichten seine freiheitlichen, aller Reaktion feindlichen Anschauungen. Er ist hierin durchaus modern und fortschrittlich, von Feudalismus und Klerikalismus fehlt jede Spur, ja sein kosmopolitisch angefärbter Liberalismus neigt bisweilen bis zu republikanischen Tendenzen. Aber in manchen Zügen, wie etwa dem auffallend freundlichen Verhalten gegenüber der Donaumonarchie und besonders der Verklärung der alten deutschen Kaiserherrlichkeit, die er z. B. in der Hymne beim Tode des Kaisers Franz II. als treuer Vasall so stimmungsvoll aufleuchten läßt, sehen wir doch noch eine Nachwirkung der Romantik, die den politischen Betrachtungen des Tages historische Vertiefung und poetische Verklärung verleiht.¹⁾

„Nichts anderes als die Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters, wie sie sich in dessen Liedern, Bild- und Bauwerken, in Kunst und Leben manifestiert hatte“, war nach Heine²⁾ das Wesen der „romantischen Schule“ in Deutschland, und notwendig damit verbunden war ihr Zug zum Katholizismus. Eine große Anzahl gerade der begabtesten Vertreter der Romantik landete denn auch auf dem Wege durch die Poesie und Kunst bei einer vollen Hingabe an die katholische Kirche. Es ist bezeichnend, daß auch von Platen bei seiner Entfernung von der Heimat das Gerücht dasselbe behauptete. Am 5. Juli 1828 meldet er an Fugger: „Aus Berlin schreibt mir ein unausstehlicher Mensch, man wisse dort bereits, daß ich in Rom aus Geldnot katholisch geworden sei“, im Oktober aber sieht er sich genötigt, Weisung zu geben, diesem „Gewäsch auch in München als einer Lüge zu widersprechen“. In der Tat war Platen aber nicht ganz unschuldig an dem Entstehen dieses Gerüchtes, so groß auch die darin liegende Verkennung seines Wesens sein mochte. Am 2. Dezember 1826 hatte er an Fugger geschrieben in einem Briefe, der zur Mitteilung an weitere Freunde bestimmt war: „Wenn Cotta mir nicht fortwährend hilft . . . ,

¹⁾ Vgl. Renck, a. a. O. S. 92, 104.

²⁾ Sämtliche Werke. Herausgegeben von Oskar Walzel VII, 7.

so werde ich katholisch und mache mich zum Pfaffen wie Winckelmann“. Und noch erregter äußerte er sich ein Jahr später, als er von Bayern als Unterstützung zwar „ein Amt mit Geld, aber kein Geld ohne Amt“ erhalten sollte: „eh' ich mich zu einem Kanzlisten hergebe, gehe ich lieber in ein Kloster in der Umgegend von Neapel; denn ich will lieber die Hora singen als in einem Bureau sitzen“. ¹⁾ Diese Ausbrüche momentaner Erregung konnten, mündlich weiter verbreitet, von Fernstehenden wohl mißdeutet werden. Sie haben mit Platens religiösen Anschauungen gar nichts zu tun. Gerade in diesen war der Bruch mit seiner Erlanger romantischen Zeit vollständig. Schon im März 1826 spricht er ihn in dem Sonett an Winckelmann dankerfüllt gegen den großen geistigen Befreier aus und verkündet: „himmlisch ist, was immer ist vollendet.“ Von hier aus ist es nur ein Schritt zu dem vollen Verzicht auf christlichen Glauben in der Ode an der Pyramide des Cestius oder weiter zu den Vorwürfen gegen das kunstfeindliche Verhalten der Christen des fünften Jahrhunderts. ²⁾

Zu dem rationalistischen Fanatismus seiner Jugend aber kehrte Platen in seiner Reifezeit nicht zurück. Er verkehrte freundschaftlich und mit Hochachtung mit Konvertiten wie Schlosser oder Emilie Linder, ³⁾ und die gegensätzlichen Anschauungen führten nicht zu Konflikten. Wohl wendet er wiederholt seine polemische Neigung in Parabasen und Epigrammen gegen den Katholizismus — am schärfsten gegen die Jesuiten —, aber er findet eine ihm sympathische Erklärung der Madonnenverehrung als „heiligen Dienst der Natur“ und sucht sich mit dem Papsttum achtungsvoll abzufinden:

Wäre der Geist nicht frei, dann wär' es ein großer Gedanke,
Daß ein Gedankenmonarch über die Seelen regiert. ⁴⁾

Ein kirchlich religiöses Bedürfnis wird nirgends mehr bemerkbar, und eine entschiedene Ablehnung holt sich der pie-

¹⁾ Minckwitz, a. a. O. II, 127, 136, 6, 56. Vgl. Tagebücher II, 877.

²⁾ Werke IV, 41 ff. und 213.

³⁾ Vgl. Tagebücher II, 849, 852, 858, 922, 945.

⁴⁾ Vgl. Werke IV, 181 f., 213; X, 175 f.

tistische Geheimrat Semler in Neapel, wie er den Dichter „zum Christentum von der Kunstreligion bekehren“ will.¹⁾

In der Tat ist mit dem Ausdruck „Kunstreligion“ nicht zu viel gesagt. Was anderen Romantikern die katholische Kirche, das wurde für Platen in Italien die Kunst und die Vergötterung der schönen Kunstform. „Er hatte seine ganze Existenz der dichterischen Tätigkeit zum Opfer gebracht, sein Leben unablässigem Lernen gewidmet; es war ihm ernst mit seinem Ideal.“²⁾ Dieses Ideal mußte ihn allerdings in die Bahnen des Klassizismus und zur Nachahmung antiker Vorbilder zurückführen. Aber wie sehr er sich durch diese strenge Ausbildung der Form von der laxeren, ja zuchtlosen Praxis der romantischen Dichter entfernen mochte, zu den grundlegenden theoretischen Forderungen der Romantik befand er sich damit nicht im Widerspruch. „Eigentlich begreift das Programm der Romantik die Klassizität mit in sich.“³⁾ Wie lebendig hatte Friedrich Schlegel zu der antiken Poesie hingeführt, deren „Ziel und Gesetz“ einzig die „Schönheit“ sei.⁴⁾ Und Goethe, der romantische Statthalter der Poesie auf Erden, mußte mit seinem Vorbild erst recht aufs nachdrücklichste diese Richtung verstärken. Freilich ein Heine mit seiner Verehrung der Realität und der Rechte der individuellen Freiheit konnte nicht anders, als darin einen Irrweg erblicken. „Die Goetheaner ließen sich verleiten“, sagt er in seiner Abrechnung mit der „romantischen Schule“,⁵⁾ „die Kunst selbst als das Höchste zu proklamieren und von den Ansprüchen jener ersten wirklichen Welt, welcher doch der Vorrang gebührt, sich abzuwenden“. Allein Platen war, wie Grillparzer,⁶⁾ ein Dichter

1) Vgl. Tagebücher II, 835.

2) R. M. Meyer, a. a. O. I, 112.

3) Marie Joachimi, Die Weltanschauung der deutschen Romantik S. 3.

4) Friedrich Schlegel 1794—1802. Seine prosaischen Jugendschriften herausgegeben von J. Minor Bd. II, S. 14.

5) A. a. O. VII, 46:

6) Wenn in der Kunst der beiden Dichter mannigfache Ähnlichkeiten zu beobachten sind: die Vereinigung von Märchenromantik mit klassischer Ausbildung der Form, die „erworbene Ruhe“ und Strenge der Kunstanschauung u. a. m., so finden sie sich auch in beider Wesen und

der Weltflucht und der Entsagung, und die strenge Selbstzucht seiner sittlichen Persönlichkeit konnte unmöglich künstlerisch anders als in strengen Formen ihren Ausdruck suchen und finden. Wenn Friedrich Schlegel „auf dem Wege nach dem Objektiven in der griechischen Kunst“¹⁾ bei der Empfehlung der christlichen Dichter romanischer Nationen als Vorbildern wahrer Poesie landete, so machte Platen diesen Weg zwar mit, führte ihn aber zu dem ursprünglichen Ziele weiter. Diese strenge Konsequenz ist freilich höchst unromantisch, ebenso wie die Unterordnung der — ohnehin nicht zu Platens starken Seiten gehörigen — Phantasie unter die Forderungen einer formalen Kunst. Es ist auch kein Zweifel, daß Platen in der Verfolgung dieser Anschauungen gar manches Mal mehr verloren als gewonnen hat und zum Schaden des inneren Lebens seiner Gedichte bis zu gesuchter Künstelei gelangt ist. Allein dies ist durchaus nicht immer der Fall, und wenn auch das Höchste in der Kunst, so haben die Griechen ihm doch nicht ein alleinseligmachendes Dogma bedeutet. Noch im November 1834 preist er sie als Muster,

„nicht weil sie die Griechen gewesen,
Nein, weil der Natur stets treu sie verharret, weil falsche
Manier sie verabscheut,
Drum leuchten sie uns als Muster voran, als göttliche Regel
der Schönheit“.²⁾

Schicksal in ganz analoger Weise begründet: in ihrer unglücklichen Neigung, stets ein Gebilde ihrer Phantasie in dem Gegenstande ihrer Liebe zu suchen, in der Verkennung, die beide vielfach auch selbst erfahren u. a. m. Eine eindringende Untersuchung dieser Analogien könnte zur Deutung ihrer künstlerischen Entwicklung manche neuen Ergebnisse liefern.

¹⁾ Minor, a. a. O. Bd. I, S. VI.

²⁾ Werke X, 174. Ebenso schreibt Platen an seine Mutter am 12. Juni 1827: „Il ne reste pas d'autre moyen pour réussir vraiment que la tragédie régulière, non pas parceque les Grecs l'ont traité ainsi; mais parcequ'elle est la plus simple et la plus conforme au but de l'art.“ Vgl. dazu in der 1829 geschriebenen Schlußbemerkung zu den „Hohenstaufen“ (Werke VIII, 166): „Wenn der Verfasser dieses Gedichts in

Bei dieser freieren, lebendigeren Auffassung der antiken Dichtung brauchte er seine älteren, romantischen Erzeugnisse nicht zu verwerfen, auch als ihn, wie er am 2. Dezember 1826 an Fugger schrieb,¹⁾ „im Lyrischen kaum etwas anderes als die Ode mehr“ anzog. Er behält so erzromantische Gedichte wie „König Odo“ und den „irrenden Ritter“ in seiner strengen Auswahl bei, „weil sie wenigstens eine gediegene Form haben“,²⁾ und seine Ghaselen verteidigt er am 17. März 1828 von Rom aus gegen Gustav Schwab³⁾ durch den Hinweis, „daß das anakreontische Element, wenn es mit Anmut behandelt ist, doch auch einen wirklichen Wert in der Poesie hat und eine notwendige Entwicklungsstufe der lyrischen Kunst ausmacht . . . Es würde aber bei uns Deutschen in Unbedeutendheit ausarten, wenn es nicht unter einer künstlichen Form gegeben würde“. Und so verschmäht er es im Jahre 1832 sogar nicht, mitten zwischen seinen Oden und Epigrammen noch einmal zu der orientalischen Form, in der er zuerst als Dichter hervorgetreten war, zurückzukehren.⁴⁾ Es ist freilich sehr bezeichnend, daß er dabei jetzt auf eine Ausführung in morgenländischem Sinne verzichtet, sondern vielmehr den anakreontischen Charakter möglichst rein zur Erscheinung bringt auch in den kurzen Verszeilen, vierfüßigen Trochäen, die sich dem griechischen Vorbilde annähern. Auch Sonette⁵⁾ fehlen in Platens italienischer Zeit nicht ganz, so selten er auch noch zu dieser Lieblingsform der Romantiker zurückkehrte. Und gerade am Ende

seinen späteren dramatischen Werken den Trimeter anwendet, so kann er auf Treu und Glauben versichern, daß er es nicht den Griechen zuliebe getan, sondern daß ihn gerade das Studium des Nibelungenverses darauf geführt hat“.

1) Minckwitz, a. a. O. II, 7.

2) An Fugger 11. Juni 1827; Minckwitz, a. a. O. II, 29.

3) Minckwitz, a. a. O. II, 105.

4) Werke III, 136, 140, 142, 149–154.

5) Werke III, 207, 208, 232–234. Das Sonett „Es sehnt sich ewig dieser Geist“ gehört nicht ins Jahr 1826, sondern 1830, wie ein ungedruckter Brief Platens an Puchta im Besitz von Dr. Paul Bornstein beweist.

seines Lebens sind ihm noch einmal eine Reihe gereimter Gedichte¹⁾ gelungen, die an die besten seiner romantischen Zeit erinnern, ja in den Polenliedern hat er gelegentlich²⁾ sogar eine Annäherung an volkstümliche Einfachheit nicht verschmäht, um breitere Wirkungen zu erzielen. Es ändert das nichts an dem Hauptcharakter der Lyrik seiner Reifezeit, der durchaus von antiken Vorbildern und dem Streben nach vorwiegend rhythmischer Ausgestaltung³⁾ bestimmt ist; aber es läßt doch erkennen, daß in dem Wechsel seiner lyrischen Ausdrucksformen kein willkürlicher Sprung vorliegt, sondern eine organische Fortbildung formaler Bestrebungen, die den Zusammenhang mit den mehr den Klang als den Rhythmus betonenden romantischen Versuchen der Frühzeit nicht völlig verleugnen kann.

Noch stärker fast tritt dieser Zusammenhang in dem Werke zu Tage, das gerade seine schärfste Absage an die Romantik darstellt, in dem „Romantischen Ödipus“. Im Drama hatte Platen der Romantik den reichsten Tribut gezollt, vom „Gläsernen Pantoffel“ angefangen bis zu „Treue um Treue“, das ihm seinen einzigen flüchtigen Bühnenerfolg gebracht hat. In Italien wollte er als Dramatiker ganz andere Wege wandeln, das Einfachheitsideal seiner Jugend wird wieder lebendig, von der romantischen Willkür, aber auch „von Schillers Weise“, denkt er nun, wie er an Fugger am 31. März 1827 schreibt,⁴⁾ „ganz abzuweichen, jene historische Breite werde ich vermeiden, mich immer auf wenige Personen beschränken und sogar, wenn es möglich ist, die drei Einheiten beibehalten, um alles aufs

1) Werke II, 141 - 143, 152—160.

2) Z. B. Werke II, 183 Wiegenlied einer polnischen Mutter u. a. m.

3) Vgl. seine Klage über die „gänzliche Rhythmenlosigkeit unserer Dichter seit Klopstock und vollends der neueren Romantiker“ in dem Briefe an Fugger vom 21. Oktober 1827, Minckwitz, a. a. O. II, 46, oder in der Schlußbemerkung zu den „Hohenstaufen“ (Werke VIII, 165 f.), daß „die Deutschen, an das monotone Geklapper von Jamben und Trochäen gewöhnt, beinahe den Sinn für eigentlichen Rhythmus verloren“ haben.

4) Minckwitz, a. a. O. II, 19.

höchste zu konzentrieren und meine ganze Kunst zu zeigen“. Allein nach vergeblichen Versuchen an der „Iphigenie“ fühlt er sich noch im September desselben Jahres den formalen Schwierigkeiten nicht gewachsen. „Nun brüte ich über einer neuen Komödie, die mich dem Trauerspiel näher bringen soll. Sie heißt der „Romantische Ödipus“, die Geschichte des Ödipus nämlich, wie sie von einem deutschen Romantiker behandelt wird“. ¹⁾ Platen ist eben innerlich noch nicht fertig mit der Romantik und polemisch sucht er sich vollständig von ihr zu befreien. Die Waffen dazu muß ihm aber wieder die Romantik selbst liefern: von Tiecks Komödien, dem „romantischen Aristophanes“, wie ihn Heine noch 1833 nennt, ²⁾ waren die harmlos satirischen Märchendramen der Erlanger Zeit ausgegangen; es war nur eine folgerichtige Entwicklung, wenn Platen, auf immer strengere Ausbildung der künstlerischen Form bedacht, von Tieck zu dessen antikem Vorbild selbst überging. Die satirische Literaturkomödie mit ihrer fortgesetzten Zerstörung der Illusion und ihrem freien Walten der Subjektivität des Dichters erwächst aus einer echt romantischen Bewegung, die nun bei Platen die formale klassische Vollendung erhält. Sie mündet damit, wie Oskar F. Walzel ³⁾ treffend ausführt, „an eben dem Punkte, auf den Friedrich Schlegel von Anfang an hingewiesen hatte: bei Aristophanes . . . durch die streng aristophanische Form leuchtet allenthalben der Geist romantischer Ironie, den am Ende des 18. Jahrhunderts Fr. Schlegel und Tieck zum Kampf gegen die Bühnenbeherrscher der Zeit aufgerufen hatten“.

Aber nicht nur Ironie und Parodie, auch erhabenes Pathos und schwungvolle Scheltrede wandte Platen im „Romantischen Ödipus“ an, um sich seinen Groll über die Irrwege des deutschen Theaters von der Seele zu sprechen, und gerade in den Parabasen

¹⁾ Tagebücher II, 840.

²⁾ A. a. O. VII, 75.

³⁾ Deutsche Romantik (Leipzig 1908), S. 129. Vgl. auch Wilhelm Süß, Aristophanes und die Nachwelt. (Heft II/III von „Das Erbe der Alten“. Herausgegeben von Crusius, Immisch und Zielinski.) Leipzig 1911, S. 145—148.

ist ihm wirklich Glänzendes gelungen. In jeder Weise will er die innere Hohlheit und Unnatur der romantischen Tragödie bloßstellen, die in dem unruhigen Wechsel von Prosa und den verschiedensten Versarten und in der Verachtung aller Einheitlichkeit der Handlung, des Ortes und der Zeit auch äußerlich die Kunst zerstörend zutage tritt. Die Häufung krasser Greuel und effektvoller Theatermittel, die Anwendung von Vorzeichen und Geistererscheinungen, die übermäßige Breite, „der Nebenbeipersonen reiches Übermaß“, der bombastische „Floskelschwall, den stets als schöne Sprache rühmt das Publikum“, die Anachronismen, die Vermischung des Tragischen mit komischen Elementen, die übertriebene und mißverständene Nachahmung Shakespeares: all diese Schwächen, die allerdings in den romantischen Dramen eine hervorragende Rolle spielen, und nebenbei auch die schwächlichen Machwerke der beliebten Houwald und Raupach werden von Platen in grimmigster Weise an den Pranger gestellt — teilweise mit mehr sittlicher Entrüstung als überlegener Laune, jedenfalls aber mit großer satirischer und komischer Kraft. Im einzelnen dies nachzuweisen und dabei zu prüfen, wie viel er Aristophanes verdankt, wie weit seine Nachfolge glücklich zu nennen ist und wo mißlungen, das darf ich im Rahmen meiner heutigen Darlegungen wohl unterlassen und mich mit einem kurzen Hinweis auf die Kommentare von Wolff¹⁾ und von Koch,²⁾ sowie auf die Arbeiten von Christian Muff über „Platen als Aristophanide“³⁾ und von Oskar Greulich über „Platens Literatur-Komödien“⁴⁾ begnügen. Nur über die vielumstrittene persönliche Polemik Platens möchte ich mir einige Bemerkungen erlauben.

„Der romantische Ödipus“ hat eine doppelte Handlung: die Parodie der Ödipus-Tragödie nimmt den 2., 3. und 4. Akt

1) Platens Werke. Herausgegeben von G. A. Wolff und V. Schweizer. Bd. II, S. 89—180.

2) Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bd. X, S. 89—172.

3) Grenzboten 1873. Bd. XXXII, S. 201—221.

4) Bern 1901. Vgl. auch noch Hille, Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes. Leipzig 1907.

ein, eingefakt aber ist sie von einer Rahmenhandlung, die den 1. und 5. Akt ausfüllt. Hier wird der romantische Dichtersheros Nimmermann persönlich vorgeführt, der, in der Lüneburger Heide unter den ihn bewundernden Heidschnucken hausend, von dem personifizierten Publikum und von dem aus Berlin exilierten Verstand aufgesucht wird. Er teilt ihnen sein neues Trauerspiel mit und fordert ihre Huldigung; doch in einer „glänzenden Diatribe“ wird ihm von dem herausgeforderten Verstand seine Nichtigkeit nachgewiesen, er schnappt gänzlich über und wird von dem bekehrten Publikum selbst ins Narrenhaus verbracht. Diese Rahmenhandlung nun ist es, die den großen Entrüstungsturm gegen Platen hervorgerufen hat, der noch bis in die neueste Literatur herein seine Wellen schlägt.

Den Gedanken, einen seiner Gegner persönlich auf die Bühne zu bringen und hier der Lächerlichkeit preiszugeben, hat Platen von Aristophanes übernommen, der nach der auf Voß und A. W. Schlegel fußenden Anschauung Platens in der Person von Euripides und Sokrates die ihm bekämpfenswert erscheinenden Schäden seiner Zeit am wirksamsten zu treffen glaubte und jede Art boshaften Spottes an ihnen erprobte.¹⁾ In der „verhängnisvollen Gabel“ hatte Platen dies Beispiel noch nicht befolgt und die Personen seiner Gegner noch nicht in den Kampf hereingezogen. Gustav Schwab scheint es gewesen zu sein, der Platen darauf hinwies. Sein Brief ist verloren, doch in der Antwort darauf schreibt Platen am 5. Mai 1827:²⁾ „Charaktere (die in der verhängnisvollen Gabel fehlten) wären bloß dann mit dieser Gattung vereinbar, wenn ich die

¹⁾ Wie sehr die „tiefsittliche Tendenz seiner Poesie“ für Platen eine Hauptsache bei Aristophanes war, geht auch aus Platens Brief an Gustav Schwab über die „verhängnisvolle Gabel“ vom 26. Mai 1826 hervor, den Süß a. a. O. S. 146 ungenau zitiert und an Geibel gerichtet sein läßt, der damals zehn Jahre alt war und auch später nie mit Platen Briefe gewechselt hat. Platen hielt seine Auffassung um so mehr fest, als sie seinen eigenen Neigungen vollkommen entsprach und seiner Polemik ein antikes Vorbild gab.

²⁾ Minckwitz, a. a. O. II, 28.

Schicksalsdichter persönlich aufgeführt hätte. Aber wenn ich sie auch gekannt hätte, so kommt es noch darauf an, ob es sich verlohnt hätte, ihre Persönlichkeiten aufs Theater zu bringen, da es doch keine öffentlichen Charaktere sind, und also wohl wenig daraus würde resultiert haben“. Die Aufgabe, die ihm die Nachfolge des Aristophanes nach seiner Auffassung stellte, war damit ausgesprochen, und es ist nur folgerichtig, daß Platen in seinem neuen Lustspiel den Versuch unternahm, auch in dieser Weise seinem antiken Vorbild nachzueifern. Wen aber konnte er zum Stellvertreter nehmen „der ganzen tollen Dichteringengenossenschaft“, die er treffen wollte? Unter den Schicksalsdichtern hätte es wohl Müllner am reichlichsten verdient, bei dem aber dann sicher der Vorwurf nicht ausgeblieben wäre, daß seine innere Hohlheit diesem Aufwand nicht entspreche; nahm Platen aber den dichterisch so weit überlegenen Dichter der „Ahnfrau“, so wäre die Ungerechtigkeit zweifellos gewesen, da damals doch schon Dramen von ihm vorlagen, die seine Hinwendung zum Klassizismus laut verkündeten, „Sappho“ und das „goldene Vließ“. Jetzt aber, im „Romantischen Ödipus“, handelte es sich gar nicht mehr um einen Schicksalstragiker allein — wiewohl auch diese nochmals mit getroffen werden sollten —, sondern um einen romantischen Tragiker, der die Entartung einer zuchtlosen Shakespeare-nachahmung drastisch dargestellt hätte. Dafür konnte nicht leicht ein anderer Dichter so passend erscheinen wie der Verfasser von „Cardenio und Celinde“. Dies Trauerspiel war im Jahre 1826 erschienen und hatte beträchtliches Aufsehen gemacht und reichen Beifall, vor allem den Varnhagens von Ense und Börnes, geerntet. Platen kannte — und das war, wie schon G. A. Wolff¹⁾ betont hat, sein Hauptfehler — die angreifbaren Seiten seiner Gegner, ihre Werke und ihre persönlichen Verhältnisse eigentlich viel zu wenig. Mit dem Eingehen auf „Cardenio und Celinde“ tat er aber einen sehr guten Griff für seine Zwecke. Wie sehr der Stoff den romantischen

¹⁾ A. a. O. II, 93.

Neigungen und Anschauungen entsprach, geht ja schon genugsam aus der Tatsache hervor, daß auch Achim von Arnim ihn in „Halle und Jerusalem“ behandelt hatte. Die Gestaltung durch Immermann aber vereinigte in der Tat in hohem Maße gerade die Eigentümlichkeiten der romantischen Dramatiker, um die es Platen am meisten zu tun war, und zeigt sie teilweise in geradezu grotesker Ausbildung: man denke nur daran, wie dem unglücklichen Liebhaber Marzellus das Herz ausgeschnitten wird, um daraus einen Liebestrank anzufertigen — ein Motiv, das Platen in dem Verhältnis von Diagoras und Zelinde ganz köstlich parodiert hat — oder an die Geistererscheinungen und dergleichen mehr. Daß ein unleugbares Maß poetischer Kraft dem Werke trotz seiner Ungeheuerlichkeiten einen gewissen Wert sichert, kann die Wahl Platens nur noch mehr rechtfertigen — bei voller Nichtigkeit des Gegners wäre nur die Vorstellung erweckt worden, daß hier mit Kanonen nach Spatzen geschossen wird. Und wenn Platen von der Kenntnis dieses einen Stückes ausgehend Immermann ganz und gar zum Romantiker stempelte, so hat er ihm damit nicht unrecht getan. Denn die großen Werke, durch die Immermann heute noch fortlebt, waren damals noch nicht geschrieben; was er aber bis dahin schon gedichtet hatte, trägt samt und sonders das ausgesprochene Gepräge der Romantik. Platen hätte aus den Jugenddramen Immermanns noch viele Züge für seine Zwecke entnehmen können, wenn er sie gekannt hätte; von der späteren Wandlung des Gegners hätte er aber wohl auch bei ihrer Lektüre nichts vorausahnen können. Werner Deetjen¹⁾ hat in eingehender Untersuchung den durchaus romantischen Zug all der Trauer- und Lustspiele vom „Tal von Ronceval“ bis zum „Auge der Liebe“ klar genug beleuchtet. Er spricht dabei die Vermutung aus, daß Platen wenigstens über das Trauerspiel „Periander und sein Haus“ ebenso unterrichtet gewesen ist wie über das „Trauerspiel in

¹⁾ Immermanns Jugenddramen. Leipzig 1904. S. 138. Vgl. auch Allen Wilson Porterfield, Karl Lebrecht Immermann. A Study in German Romanticism. (Columbia University Germanic Studies). New-York 1911.

Tirol“, das ungelesen, bloß nach den Berichten der Freunde von Platen aufs schärfste, aber treffend verspottet wurde. Das mag nun der Fall sein oder nicht, jedenfalls hat auch hierin der spätere Immermann den Angriffen Platens durch die Tatsache recht gegeben, daß er all die Dramen seiner Frühzeit von der Sammlung seiner Schriften im Jahre 1835 ausschloß und einzig den „Andreas Hofer“, diesen aber gründlich umgearbeitet und gerade der am meisten romantischen Motive wie der Engelserscheinung entkleidet, beibehielt. Die Wahl des Immermann von 1827 zum Stellvertreter der romantischen Dramatiker war also keineswegs ein Mißgriff oder eine Ungerechtigkeit, sondern durchaus zweckentsprechend und verdient. Daran ändert auch der Ernst von Immermanns künstlerischem Streben nichts, in dem er Platen nicht unwürdig zur Seite steht; von manchen Berührungspunkten, die sich zwischen beiden daraus ergaben, in ihrem Irren wie ihrem Vorwärtsschreiten, wird noch zu reden sein.

Eine andere Frage ist es, ob es Platen nun auch gelungen ist, die Waffe der Personalsatire ebenso gewandt und siegreich zu führen wie die der literarischen, und ob er sie auch rein zu halten verstanden hat von dem Flecken unkünstlerischer, persönlicher Gehässigkeit. Diese Frage wird man nicht bejahen können, besonders wenn man seine Ausfälle gegen Immermanns Bundesgenossen Heine mit in Betracht zieht. Nur das Eine können wir behaupten: die ursprüngliche Absicht bei der Einführung des Dichters Nimmermann und der Erfindung der ganzen — ziemlich dürftigen — ihn betreffenden Handlung war rein literarisch-polemisch und frei von Motiven persönlicher Gereiztheit. Erst während der Arbeit erfuhr er von den gegen ihn — und die übrigen „östlichen Poeten“ — gerichteten Xenien Immermanns, die Heine im ersten Buch seiner „Reisebilder“ veröffentlicht hatte, und nun kam die maßlose persönliche Schärfe in seinen Angriff, die die künstlerische Wirkung und die sachliche Schlagkraft seiner Rahmenhandlung unzweifelhaft beeinträchtigt. Nicht daß er die Schwächen seiner Gegner aufs äußerste übertrieb und keinem

ihrer Vorzüge auch nur im geringsten gerecht zu werden suchte, bildet die Schwäche seiner Komödie — der Satiriker hat nicht die Aufgabe, eine gerechte allseitige Würdigung seines Gegners zu geben wie ein literarischer Kritiker oder Historiker, und er darf seine komischen Wirkungen ruhig auf Übertreibung und Karikierung aufbauen. Auch daß er zu Mitteln griff, die uns heute geschmacklos oder anstößig erscheinen, wie dem „Beichtstuhl“ Nimmermanns oder der Verhöhnung der jüdischen Abstammung Heines, kann man schwerlich, wie es geschehen ist, als „gemein“ bezeichnen¹⁾ — beides geht auf das literarische Vorbild des Aristophanes zurück, der wiederholt, z. B. in den „Fröschen“, das eine Motiv — bei der Angst des Dionysos vor Aiakos — wie das andere — indem er dem Euripides die Abkunft von einem Gemüseweib vorrückt — gewiß nicht zart verwendet hat. Aber daß bei diesen Stellen so gar nichts zur wirklichen Charakteristik der Gegner gewonnen wird, daß wir in der Verzerrung fast nichts von dem Wesen der beiden Angegriffenen, von ihrer dichterischen und literarischen Individualität zu erkennen vermögen, das benimmt ihnen den Charakter des Witzes und der Komik und gibt ihnen in peinlicher Weise den Stempel rein persönlicher Rache. Instinktiv hatte Platen den tiefen Gegensatz seines innersten Wesens zu dem Heines gefühlt, den Gegensatz der Selbstbezwungung, Strenge und Entsagung zur schrankenlosen Subjektivität, Weltbejahung und Genußfreudigkeit; er kannte aber viel zu wenig von Heines Werken, um darüber Rechenschaft ablegen oder gar diesen Gegensatz künstlerisch gestalten und bewältigen zu können. So bleibt die gegenseitige Verherrlichung, die sich Immermann und Heine zollten, ein sehr dürftiger sachlicher Anhalt, der den Vorstoß gegen Heine künstlerisch nicht genügend begründet und Fugger hatte also sehr recht, wenn er — leider vergeblich — auf seine Tilgung drang.²⁾ Zudem sind die Epigramme Immermanns, die Platen so schwer reizten,

¹⁾ Vgl. Elster in Heines sämtlichen Werken. (Leipzig o. J.) III, 200—208.

²⁾ Minckwitz, a. a. O. II, 99 f.

nicht eigentlich böse gemeint und jedenfalls nicht ohne Witz, wie ja auch in der Erwiderung Immermanns gegen Platen, dem „im Irrgarten der Metrik umhertaumelnden Kavalier“, so tief sie auch künstlerisch unter Platens Komödie stehen mag, treffender Witz gewiß nicht fehlt. Gerade ein Satiriker, der andere so wenig schonte, hätte auch Humor genug haben sollen, solche Verspottung ohne Groll hinzunehmen. Aber von befreiendem Humor war eben Platen in jener Zeit ganz besonders fern, — erst auf Palmaria, während der Arbeit, lichtete sich seine Verbitterung — und schlimmer noch wirkte auf ihn, was er unter der Hand über persönliche Drohungen Heines vernahm. Hatte Platen zunächst (18. Februar 1828)¹⁾ hochmütig gemeint, den Gegner „zerquetschen“ zu können, und ihm sagen lassen: „er solle sich gnädiger anlassen und meine Ghaselen, die den Beifall Goethes, Schellings und Sylvester de Sacy's erhalten, wenigstens nicht ganz verachten“, so versteifte er sich auf die Züchtigung Heines später erst recht, als er durch Rumohr hörte, welche großen buchhändlerischen Erfolg die „Reisebilder“ erzielt hatten, und daß Heine gedroht habe: „es sei ihm ein Leichtes, mich bei dem deutschen Publikum als Aristokraten verdächtig zu machen, und daß meine Vergötterung des eigenen Geschlechtes den Damen ans Herz gelegt werden müsse“.²⁾ Daß Heines Äußerungen keine leeren Drohungen waren, haben in der Folge seine „Bäder von Lucca“, seine Erwiderung auf Platens Ausfälle, bewiesen. Seine Absicht darin war nach seinen eigenen Worten:³⁾ „Den frechen Freudenjungen der Aristokraten und Pfaffen habe ich nicht bloß auf ästhetischem Boden angreifen wollen, es war Krieg des Menschen gegen den Menschen“. Wir haben gesehen, wie es mit Platens Feudalismus und Klerikalismus in Wahrheit bestellt war, und gar die tiefenste, Entsagung fordernde Lebensanschauung Platens war das direkte Gegenteil der gewissen-

1) An Fugger: Minckwitz, a. a. O. II, 89.

2) Platen an Schelling 13. Dezember 1828: Minckwitz, a. a. O. II, 145.

3) An Varnhagen 3. Januar 1830. Aus dem Nachlaß Varnhagens von Ense. Leipzig 1865. S. 196.

losen Perversität, die Heine ihm unterschiebt, oder auch der sinnenfrohen Leichtlebigkeit Heines selbst. Da Heine also ein ganz falsches Bild von Platen hatte, so konnte er sich nicht wundern, daß man „nicht merkte, daß ich in ihm nur den Repräsentanten seiner Partei gezüchtigt“. Und so war und blieb der Haupteindruck der „Bäder von Lucca“ — trotz alles blendenden Witzes darin — der einer bodenlosen Gemeinheit, durch die sich Heine selbst am meisten geschadet hat. Walzel hat in der neuesten Besprechung dieser Dinge¹⁾ sehr klar auseinandergesetzt, wie Heine selbst immer mehr zu der Erkenntnis dieser Sachlage kam und sie zu seinen Gunsten — vergeblich — zu wenden suchte. Ein sehr bezeichnendes Zeugnis hiefür, auf das mich zuerst Paul Bornstein aufmerksam gemacht hat, ist erst ganz kürzlich, bei der letzten großen Autographen-Auktion von Börner,²⁾ aufgetaucht. Es ist die Beilage zu einem Briefe Heines an den Elsässer Schriftsteller Alexander Weil, wohl aus dem Jahre 1841. Heine fingiert darin ein Interview eines Journalisten bei sich selbst und schreibt darin eigenhändig: „Zu meiner (d. i. des Interviewers) Verwunderung ertheilte er (Heine) großes Lob dem verstorbenen Platen, dem er im Leben so übel mitgespielt hat. Die Mißhandlung Platens bleibt immer ein schwerer Vorwurf gegen Heine. Ich mußte damals antworten, sagte mir Heine, es war eine Partheysache und der Gegner war bedeutend“. Wir dürfen darin ja schwerlich das Bekenntnis eines wirklichen Schuldgefühls bei Heine erblicken; wohl aber spricht daraus die Erkenntnis, daß er in diesem Kampfe nicht mit Ehren abgeschnitten hat, und daß er zu seinem eigenen Besten dem verhaßten Gegner eigentlich eine Genugtuung schuldig gewesen wäre.

Der scharfe persönliche Mißton, der in die Abrechnung Platens mit der Romantik gekommen war, wirkte in ihm noch

¹⁾ A. a. O. Bd. I, S. XLVIII—LI.

²⁾ Auktions-Katalog von C. G. Börner CIV. Autographensammlung. Mai 1911. S. 89.

lange nach. Seine Epigramme gegen Heine,¹⁾ die er glücklicherweise nicht drucken ließ, und die ersten Ansätze zu den „Abbassiden“,²⁾ die sich erst sehr langsam zu epischer Gestaltung klärten, geben davon eine deutliche Vorstellung. Die ganze Romantik ist für Platen nun dauernd der Inbegriff des Häßlichen, das überwunden werden muß, weil es eine verhängnisvolle Herrschaft ausübt.

„Häßliches gibt es und Schönes allein; der Begriff der Romantik Sollte beschönigen bloß Häßliches; aber umsonst“.

Besonders was an Immermann und Heine gerühmt wurde, wie „volkstümliche“ Töne sie anschlügen, wie „deutsch“ ihre Dichtung sei, lehnte er als „leere Manier“ ab.

„Höchstens das Kindische nennen sie jetzt volkstümlich in Deutschland“ höhnt er und fordert:

Nicht für Handwerksburschen allein, für denkende Männer,
Für großfühlende Fraun dichte der deutsche Poet.³⁾

Selbst bei einem gefälligen Freunde wie Röstel stört ihn dessen „Deuschtümelei“,⁴⁾ die Ritterromanzen aber im Geschmack des Berliner Musenalmanachs von Moritz Veit parodiert er noch im Jahre 1832.⁵⁾ Vor allem aber dem „Schwulst Englands“ und dem „spanischen Schwulst“⁶⁾ setzt er immer wieder das Muster der Griechen entgegen. Sehr bezeichnend ist es, daß er sein älteres Sonett vom Jahre 1821, worin er das „romantische Drama“ und als dessen Hauptvertreter Shakespeare, Calderon, Gozzi und Tieck gepriesen hatte, nun (1826/28) umgestaltete zu einer reinen Verherrlichung des „frommen Sophokles“.⁷⁾ Denn „allein Schönheit feiert unsterblichen Sieg“, bei Shakespeare aber ist „so viel Wahrheit ein fataler Genuß“.⁸⁾ Noch übler fahren natürlich die „Nachahmer Shakespeares“, deren historische Dramen seinen besonderen Ingrim

1) Werke IV, 227 f.

2) Werke VIII, 170–178.

3) Werke IV, 174, 196.

4) Tagebücher II, 859.

5) Werke II, 147–150.

6) „Frommer Wunsch“, Werke IV, 199.

7) Werke III, 218, 232.

8) Werke IV, 170 f.

erregen. In der Bemühung um eine dramatische Behandlung der Hohenstaufen hatte Platen frühzeitig Versuche gemacht, die sich erfolgreicher bei Immermann und Grabbe wiederholten, und deren Höhepunkt Raupachs lange Tragödienreihe darstellt.¹⁾ Jetzt, im Februar 1829, lehnt Platen die Erneuerung dieser Versuche entschieden ab, „weil ihm bloß die Alternative geblieben wäre, entweder verfehlte, halbepische, weitschweifige Dramen daraus zu bilden, die nicht einmal für die jetzige Bühne taugen würden, oder zwar vollkommene Trauerspiele zu schreiben, aber die Geschichte zu verdrehen und nach seinen Zwecken zuzustutzen, wie so viele getan haben. Zu keiner von beiden Hantierungen hat er Lust gehabt. Shakespeare ist höchstens in den erstgenannten Fehler verfallen, da ihm die Geschichte heilig war; seine deutschen Nachahmer jedoch in alle beide, und zwar auf das allerplumpste. Sie tischen historische Lügen in der ungeschicktesten Form auf.“²⁾

Fast alle diese polemischen Äußerungen fallen in die Jahre 1828—1831; die Anschauungen, die ihnen zugrunde liegen, bleiben aber, wenn auch etwas sich mäßigend, in Kraft für die ganze italienische Zeit Platens. Auch seine Ansichten über Architektur und bildende Kunst entsprechen dem vollständig. Je mehr sich sein Verständnis der Kunst der Renaissance vertieft und erweitert, um so mehr rückt er von der von den Romantikern bevorzugten Gotik ab, wiewohl auch diese ihm immer wieder bedeutende Eindrücke vermittelte. Seine Ode an Brunelleschi (1829) hebt an:

Ehrwürdig dünkt euch gotische Kunst mit Recht:
 Ich selbst, Bewundrung hab' ich im reichen Maß
 Orvietos, Mailands Dom und deiner
 Hohen Kartause gezollt, Pavia!

¹⁾ Auch Waiblinger trug sich gerade zur Zeit seines Umgangs mit Platen in Rom mit der Absicht, „die ganze Geschichte der Hohenstaufen in einer Reihe von Dramen zu bearbeiten“. Vgl. Tagebücher II, 832.

²⁾ Werke VIII, 165. Vgl. auch Minckwitz, a. a. O. II, 137.

Doch schätz' ich mehr Einfaches, dem ersten Blick
Nicht gleich enthüllbar; aber getreu dem Geist:

Durch Reiz der Neuheit lockt Erhabnes,

Aber das Auge zuletzt ermüdet's.

Still ist der Schönheit Zauber, unwandelbar,

Und stets bedeutsam.

Diesem stillen Zauber klassischer Schönheit ergibt er sich willig, ihm muß der Reichtum gotischer Erfindung unbedingt nachstehen.

Gotische Kunst ist nichts als völlig entarteter Griechheit

Durch das moderne Geschlecht weitergebildete Kunst.¹⁾

Freilich auch süßliche Nachahmung der Antike findet keine Gnade vor seinen Augen; Canova, sogar auch Correggio und unter den Dichtern Tasso zählt er jetzt (1829) zu den „allzu versüßten Talenten“, die ihm Antipathie wecken, während er bei Donatello, der im Jahre 1824 ganz ohne Eindruck auf ihn geblieben war, Griechen und Römer zu vergessen imstande ist.²⁾ Man sieht, es ist ein einheitlicher großer Zug in seiner ernsten und strengen Kunstanschauung. Gotische Kunst und sentimentale Verflachung ist ihm unsympathisch als Ausfluß romantischer Strömungen. Nur wo ihm ein gotisches Bauwerk von hohem „geistigem Schwung“ und „ohne belastende Schnörkel“ entgegentritt wie in San Petronio in Bologna,³⁾ oder eine herbe Dichtung aus romantischer Zeit wie das Nibelungenlied, dessen Dichter „nicht stümpert und nicht christelt, sondern homerisch und einfach singt“,⁴⁾ da findet er Töne voller Bewunderung. Doch das ist nicht die romantische Kunst seiner Tage, die „krankhaft dem Gewesenen hold, das lange vermorscht“; ihr tritt er noch in der letzten Parabase, die er im November 1834 gedichtet hat, entgegen:

Abwendet das Ohr paradoxem Geschwätz,

Seid Männer und steht, mit dem Fuß vorwärts,

1) Werke IV, 214.

3) Werke IV, 214.

2) Werke IV, 184.

4) Werke X, 174.

Unerschütterlich fest, sucht Wahres und lacht
 Des romantischen Quarks
 Und erquickt das Gemüt an der Schönheit!

Theoretisch hält also Platen an seinem Kampfe gegen die Romantik bis zuletzt fest, unermüdlich sein geläutertes klassisches Schönheitsideal verkündend. Wenn er aber den Weg zu den von ihm aufs strengste ausgebildeten poetischen Formen nur durch die Romantik hat finden können, wovon wir die Spuren bis in seinen „romantischen Ödipus“ hinein verfolgt haben, so vermochte er sich von den Stoffgebieten und Ideenkreisen der Romantik erst recht nicht mehr völlig loszulösen, so selbständig er sie auch sich dienstbar zu machen suchte. Daß er in seiner Liebe und Verherrlichung Italiens ebenso einem romantischen Zuge folgte wie dem Vorbilde der deutschen Klassiker, das ist ihm selbst nicht verborgen geblieben. Schön spricht er es aus, daß er innig an der Italiensehnsucht hängt, an dem großen „Irrtum“ der mittelalterlichen deutschen Kaiser,¹⁾ „denen Italien einst teuer verkaufte den Ruhm“. Und so begleitet ihn auch die Beschäftigung mit der Geschichte des deutschen Mittelalters fast durch all die Jahre, die er in Italien verlebte. Die Vorstellungen und Gedanken, die ihm hieraus kamen, begegnen uns gelegentlich selbst in Oden und Hymnen; selten fanden sie auch selbständige reife Ausgestaltung wie im Klagelied Kaiser Ottos III. Der größte Plan, der damit zusammenhängt, ein nationales Epos über die Hohenstaufen²⁾ gelangte nicht zur Ausführung. Schon im Jahre 1827 ließ Platen sich Raumers Geschichte der Hohenstaufen und Schmidts Geschichte der Deutschen schicken und noch in den Jahren 1832—34 begegnen uns unter seinen epischen Plänen die Namen Barbarossa und Manfred. So sehr er also die dramatische Behandlung der Hohenstaufen, die er übrigens doch immer wieder überlegte, verurteilte, den romantischen Stoff selbst verwarf er durchaus nicht. Er sollte vielmehr in voller Unabhängigkeit von den sonst verehrten antiken Vorbildern ausgestaltet werden

¹⁾ Werke IV, 191.

²⁾ Werke VIII, 160—170.

in einer Form, die ihm wesensgleich wäre, der von den Romantikern eroberten Nibelungenstrophe. Sehr lehrreich ist, wie sich Platen mit diesen Fragen auseinandersetzte, als er im Jahre 1829 ein paar Bruchstücke der geplanten Dichtung niederschrieb. Er sagt da in der vorweg verfaßten „Schlußbemerkung“: Das „Gedicht hat nicht den homerischen Zuschnitt, sondern seinen eigenen. Die Vorzüge der homerischen Dichtung sind nicht die Vorzüge unserer Zeit, dafür aber andere, von denen sich Homer nichts hat träumen lassen. Da schon dem Virgil das größte Unrecht geschieht, wenn man ihm den homerischen Maßstab anpaßt, um wie viel mehr einem neueren Dichter! Die größten und vollendetsten Dichter der neueren Zeit, Dante und Ariost, haben den Virgil gekannt und geliebt, sind aber nicht in die mindeste Versuchung geraten, ihre eigentümlichen epischen Schöpfungen seiner Musterhaftigkeit aufzuopfern“. Und so erläutert und verteidigt Platen auch die Eigenart und die Vorzüge der Nibelungenstrophe, die eine besonders „große Mannigfaltigkeit im Reim und Rhythmus“ darbietet, ganz im Sinne des großen Exkurses über das Nibelungenlied und seine Form, den er im Jahre 1825 seinem in Nürnberg entstandenen Aufsatz über das Theater als Nationalinstitut eingefügt hatte.¹⁾ Wohl fehlt nicht der Hinweis auf die innere Verwandtschaft des sechshebigen Nibelungenverses mit dem jambischen Trimeter, aber das griechische Metrum muß sich gefallen lassen, hinter dem deutschen Versmaß in zweite Linie zurückgestellt zu werden. Kein antikes Formenideal gibt hier die Richtung, sondern der nationale Stoff fordert die nationale Form und mit Recht konnte Platen seinen Freund Rumohr darauf hinweisen, wie wenig hier seine Poesie „von der Form ausgeht, da ich diese zuletzt gefunden habe, nachdem ich den Stoff so lange in mir herumtrug“.²⁾

Wir sehen, wie die Geschichte hat auch die deutsche Dichtung des Mittelalters für Platen ihre Bedeutung und Geltung nicht verloren. Vor allem das Nibelungenlied hat er immer

¹⁾ Werke XI, 158—161.

²⁾ An Rumohr 23. Februar 1829.

wieder gepriesen, aber auch dem Titurel und dem Buch der Liebe von Büsching und von der Hagen hat er in Italien noch Aufmerksamkeit zugewendet, um daraus für die eigene Dichtung Vorteil zu ziehen.¹⁾ Unter den epischen und dramatischen Plänen, denen er nachgeht, finden wir Lothar und Maller, Merlin und Tristan und Isolde, und was für diese Stoffe aufgezeichnet sich erhalten hat, läßt erkennen, daß auch hier klassizistische Einflüsse fast ganz ausgeschaltet sind. Platen hält auch jetzt noch an der großen Errungenschaft der Romantik, die in der Erschließung der mittelalterlichen Dichtung und Sage vorliegt,²⁾ ganz in dem Sinne fest, den er in dem schon erwähnten Aufsatz über das Theater an der Grenzscheide seines Übergangs von der Romantik zum Klassizismus ausgesprochen hat: „Was die Sage betrifft, so ist von vielen behauptet worden, daß die modernen Mythen im Vergleich mit den antiken überaus viel Ungereimtes und Absurdes enthielten, ja die ganze moderne Poesie wäre gleichsam eine Mischung des Absurden und Erhabenen. Ich muß gestehen, daß ich mich nicht in diese Behauptung zu finden weiß. Gesetzt auch, die Alten hätten uns in der Behandlung weit übertroffen, so kann doch nicht geleugnet werden, daß ihre Mythen unbeschreiblich viel Gräßliches und poetisch Abgeschmacktes enthalten, ja daß sie uns hierin überlegen sind. Ich glaube, daß der deutsche Dramatiker noch manchen Schatz in den uns zum Teil von epischen Dichtern mitgeteilten als auch anderweitig aufbewahrten Mythen zu heben hat“.

Es könnte gegen die Bedeutung solcher Beschäftigung mit romantischen Stoffen eingewendet werden, daß keiner davon wirklich zur Ausführung gedieh. Allein den großen, der antiken Stoffwelt angehörigen Plänen, wie etwa der „Iphigenie in Aulis“, ist es nicht besser ergangen. Der Grund des Scheiterns all dieser Versuche liegt nicht in einem Mangel des inneren

1) Vgl. Minckwitz a. a. O. II, 159, 161, 189 und öfter.

2) Vgl. Jos. Körner, Nibelungenforschungen der deutschen Romantik. Leipzig 1911 (Heft 9 der Neuen Folge der Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, herausgegeben von O. F. Walzel).

Verhältnisses zu den gewählten Problemen, sondern in dem Erschlaffen der frischen Schaffensfreudigkeit, die in der hohen Kunst des Dichters keinen ausreichenden Ersatz fand. Wir dürfen also auch die Pläne und Bruchstücke aus Platens italienischer Zeit als vollwertige Zeugnisse seiner damaligen Anschauungen und Neigungen heranziehen, und da tritt uns allerdings wieder deutlich die beiden unbewußte innere Verwandtschaft zwischen Platen und seinem Gegner Immermann vor Augen. Wenn Platen vergeblich über den Merlin und den Tristan sann, hat Immermann beide zum Gegenstand von Dichtungen gemacht, die zu seinem Tiefsten und Schönsten gehören. Schon früher und auch weiterhin bei anderen Gelegenheiten liefen ihre Wege parallel: Beide haben aus Herodot Dramenstoffe geschöpft und romantisch behandelt; beide haben sich an Hohenstaufendramen versucht und sie, gereifter, verworfen; beide haben das Schicksal von Peters des Großen Sohn Alexius poetisch verklärt mit der Grundauffassung, daß im russischen Wesen kein Kulturfaktor, sondern eine Gefahr für die europäische Kultur vorliegt. Ihre Beschäftigung mit Merlin und Tristan aber bedeutet mehr. Diese Stoffe mit ihren Problemen tiefster Lebensrätsel, glühender Leidenschaft, strenger Buße und Entsagung rührten an ihr eigenstes Wesen und boten Gelegenheit, in romantischer Hülle gestaltend sich selbst auszusprechen. Immermanns Tristan, dessen Vollendung der vorzeitige Tod des Dichters verhinderte, sollte nach dem Gottesurteil zur freien Entsagung der Liebenden führen, ein Gedanke, der ganz zu Platens Anschauungsweise paßt. Platen selbst ist zu voller Klarheit über den Stoff nicht gelangt. Viermal hat er zu seiner Behandlung angesetzt: 1825/26 und 1827/28 dramatisch, 1831 und 1835 episch. Bei seinen dramatischen Versuchen ist das Bestreben unverkennbar, den Kern der mittelalterlichen Vorlagen in stärkster Konzentrierung in wenige dramatische Situationen zusammenzufassen, und damit deutet er auf Richard Wagner vor.¹⁾ Anders bei den epischen

¹⁾ Vgl. W. Golther, Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit. Leipzig 1907. S. 320—324.

Ansätzen: der erste zwar, in dem schwer einherschreitenden Mutakarib Firdusis abgefaßt, läßt wenig Schlüsse zu, da er nur 36 Verse zum ersten Gesang enthält. Der zweite aber bringt eine Disposition des ganzen Stoffes auf 100 Gesänge, und wir können uns diese Gesänge kaum anders ausgeführt denken als in der Form einzelner Romanzen, wie Immermann tatsächlich sein Tristan-Epos gedichtet hat. Nicht nur die große Zahl der Abschnitte und die Art, wie der Inhalt angegeben ist, läßt eine freiere Form der Ausgestaltung an Stelle strenger Einheitlichkeit annehmen, auch ein äußerer Anhalt fehlt nicht, daß Platen an der lockeren Form eines Romanzenzyklus damals zum mindesten nicht Anstoß genommen hat. Konrad Schwenck schreibt an ihn am 24. Juni 1834 über seinen Hohenstaufenplan als über seine „Hohenstaufenromanzen“ und meint: „Der reiche Stoff in Romanzen behandelt wie die vom Grab im Busento, welche an Gediegenheit wenige ihresgleichen hat, müßte großen poetischen Genuß gewähren und von dauernder Wirkung sein“. Wir sehen also hier den romantischen Stoff auch wieder zu romantischer Form hindrängen, die Platen nicht an sich, sondern nur in der kunstlosen und ungeschickten Behandlung seiner Gegner ablehnt.

Noch auf einem anderen Gebiete folgte er romantischen Bestrebungen, wiewohl er die vorhandenen romantischen Dichtungen bekämpfte. Zu den Opfern seiner Satire im „romantischen Ödipus“ gehört vor allem auch Friedrich Kind, dessen „Freischütz-kaskadenfeuerwerksmaschinerie“ ihm den Typus schlechter Operntexte bietet. Platens Interesse an der Oper war lebhaft und wurde durch die Berührung mit dem Münchener Kapellmeister Stuntz, vor allem aber von seinem musikalischen Freunde Fugger genährt. Fugger war es auch, der immer wieder versuchte, Platen zu einer Operndichtung zu veranlassen, und der es ihm als bedeutende Aufgabe bezeichnete, die Oper von Seite der Poesie her zu heben. „Von einer Unterordnung der Poesie“, schreibt er am 19. März 1825,¹⁾ „kann bei einem

¹⁾ Minckwitz, a. a. O. II, 218 f.

Komponisten von Geist und Gefühl die Rede kaum sein, und der Unterschied von dramatischer Musik und Konzert- oder Kammerstücken wird immer bestimmter und fühlbarer; deshalb genügen auch den Hörern mit offenen Ohren die Stücke der neuesten Manier der Italiener gar nicht mehr, und machen den Wunsch rege, eine innigere Verbindung der beiden Künste herbeigeführt zu wissen“. Diese Anregungen Fuggers, die sich ganz in der Richtung der musikdramatischen Bestrebungen Glucks halten, waren bei Platen nicht verloren. Mehrfach dachte er daran, Operntexte auszuführen, und zu einem „Meleager“ hat er noch 1834 zwei Lieder gedichtet. Bezeichnend aber ist es, daß er dabei meist romantische, märchenhafte Stoffe ins Auge faßte: Lothar und Maller, Merlin, Lieben und Schweigen. Zu diesem letzteren Plane ist uns ein kurzes Szenar aus dem Jahre 1828 erhalten, auf dessen Beziehungen zu Richard Wagner ich schon früher hingewiesen habe.¹⁾ Jakob Minor hat dagegen Zweifel geäußert und gemeint: „weiter als andere ist Platen nach dem wenigen, was wir wissen, auch nicht gekommen“.²⁾ Man braucht aber nur die Quellen Platens, die *Fabliaux ou contes du XII^e et du XIII^e siècle* von Le Grand,³⁾ zur Hand zu nehmen, um das knappe Szenar mit klaren Vorstellungen erfüllen zu können. Daraus ergibt sich folgender Plan, der den *Lai de Gruélan* und den *Lai de Lanval* verschmilzt und einzelne Züge noch aus der *Lancelot-* und der *Merlinsage* hinzunimmt: Ritter *Gruélan* hat die Liebe der Königin *Ginevra* zurückgewiesen und sie dadurch aufs schwerste gereizt; durch den ihr ergebenen *Lancelot* sucht sie in die Geheimnisse *Gruélan*s einzudringen; *Gruélan* aber schweigt. Er hat die Liebe einer Fee gewonnen, die ihn mit Glanz und Pracht ausstattet mit der einen Bedingung, diese Liebe nicht zu verraten. Eine Liebesszene beschließt den I. Akt. Im II. Akt greift der dämonische *Merlin*, der selbst die Fee liebt, als Ratgeber des

¹⁾ Platens dramatischer Nachlaß. Berlin 1902. S. XCIV f.

²⁾ Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1904. Jahrg. 55, S. 47.

³⁾ Paris 1781. T. I, p. 92—139.

Königs Artus ein, dessen Mißtrauen gegen Gruélan zu reizen. Bei einer großen Festtafel rühmt Artus die Schönheit seiner Frau über alle anderen, alle Ritter huldigen ihr, nur Gruélan läßt sich, herausgefordert, zu dem stolzen Geständnis von seiner Liebsten verleiten, die selbst die Königin an Schönheit überstrahle; er wird von dem empörten Artus gefangen gesetzt. Der letzte Akt spielt im Kerkervorhof. Gruélan wird herausgeführt; Ginevra sucht ihn auf, erfährt aber nicht, wer die schönere Nebenbuhlerin ist. Die Ritter, darunter Merlin und Lancelot, versammeln sich unter dem Vorsitz des Königs zum Gericht. Gruélan soll zu seiner Rechtfertigung seine Schöne herbeischaffen: er kann es nicht, da er mit dem Bruch seines Schweigegelübdes die Kraft verloren hat, die Fee nach seinem Wunsche herbeizurufen. Der Urteilsspruch soll ergehen. Im *Lai de Lanval* der Marie de France, der von Wilhelm Hertz¹⁾ prächtig übersetzt ist, wird die Spannung der Ritter noch kunstvoll gesteigert. Endlich im Augenblicke der höchsten Not, da Gruélan eben zum Tode verdammt werden soll, erscheint rettend die Fee, Gruélan wird von der Beleidigung der Königin freigesprochen und ins Feenland entführt, während ein Chor die Handlung beschließt.

Ich glaube, schon diese bloße Inhaltsangabe zeigt deutlich, inwiefern hier wichtige Eigentümlichkeiten und Motive gerade des romantischen Richard Wagner vorgebildet sind. Man kann die verwandte Stoffwahl mit ihrem Schweigegebot, ihrem dämonischen Nebenbuhler, ihrem Eingreifen überirdischer Mächte in die Handlung und anderen Einzelzügen mehr schwerlich als gleichgültig oder zufällig abtun. Noch mehr aber fällt ins Gewicht die starke dramatische Konzentration und Steigerung, die im II. Akt zu einer Situation führt, die bis ins einzelne dem Sängerkrieg im „Tannhäuser“ und seinem Höhepunkt, dem verhängnisvollen Geständnis vom Venusberg, entspricht, und ebenso im III. zu einer Gerichtsszene, deren Ähnlichkeit mit dem I. Akt des „Lohengrin“ und der erlösenden

¹⁾ Spielmannsbuch. 3. Aufl. 1905. S. 88—105, 368—379.

Ankunft des Schwanenritters ganz überraschend groß ist. Mag der Abstand der rein musikalischen Anschauungen und Wünsche Platens von denen Wagners so groß sein wie immer, daß er in der Entwicklung der Textdichtung bereits den Weg gewiesen hat, den der spätere Musikdramatiker erfolgreich beschritt, bleibt ein höchst merkwürdiger Beweis seines sich ausbildenden Sinnes für echte Theaterwirkungen und seines Verständnisses für die Erfordernisse des musikalischen Dramas, aber auch ein Beweis, wie lebendig ihn auch in Italien noch die Romantik anzuregen und vorwärts zu führen vermochte.

Platen wandte die märchenhaften Stoffe, die er diesem Gebiete entnahm, nicht ins Tragische und Dämonische, sondern ins Anmutig-Heitere, dem aber ein bedeutender ernster Hintergrund nicht fehlt. So wollte er auch auf eine Anregung von Kopisch hin¹⁾ das Märchen vom Gevatter Tod behandeln, und auch „die drei Wünsche“ hatte er sich vorgemerkt. In einer Märchendichtung ist es ihm schließlich auch gelungen, noch einmal über das bloße Planen und Versuchen hinauszukommen und ein größeres, vollwertiges Werk zu stande zu bringen, das viel von der Bitterkeit in seiner Seele hinwegspülte und eine gemessene, resignierte Heiterkeit ausstrahlt wie kaum ein anderes seiner Gedichte, die „Abbassiden“. Als er die Dichtung begann, sollte sie noch seinen ganzen Groll gegen literarische und öffentliche Zustände in Deutschland in den verschiedensten polemischen und satirischen Ausfällen in sich aufnehmen, und der „Prolog“, der aus diesen Anfängen hervorging, zeigt noch deutlich genug das Vorbild Lord Byrons, das ihm ursprünglich vorschwebte. Erst allmählich gelangte Platen, nachdem die Fehde mit Immermann und Heine verwunden war, zu der inneren Ruhe, die ihn zu einem harmonischen Werke

¹⁾ Kopisch hatte einen sehr ansprechenden Plan zu einer Komödie vom Gevatter Tod und einen witzigen Anfang dazu an Platen am 11. Oktober 1827 mitgeteilt. Vgl. seinen Brief im „Bär. Wochenschrift für vaterländische Geschichte“ 1894, Bd. XX, S. 440—442. Platens Antwort vom 14. Oktober 1827 in F. Reuter, Drei Wanderjahre Platens in Italien. Ansbach 1900. S. 17 f.

von reiner homerischer Erzählungskunst befähigte.¹⁾ Ich habe über Entstehungsgeschichte und Bedeutung der „Abbasiden“ an anderer Stelle²⁾ eingehender gesprochen. Hier sei daher nur kurz darauf hingewiesen, daß die stoffliche Grundlage des Epos der Romantik angehört und an die Erlanger Zeit der Ghaseien und der orientalischen Studien wieder anknüpft. Und doch ist dabei in der Ausführung jene „äußerste Vollendung des Stils“ erreicht, die Platen an der Antike so sehr bewunderte und in den verschiedensten Formen erstrebte. So sind die „Abbasiden“ ein Zeugnis, daß nicht nur in Plänen und Theorien, sondern in der Tat Platen befähigt war, romantische Stoffe und Anregungen in klassischer Formenstrenge auszubilden und aus all den Verirrungen, die er an der deutschen Romantik bekämpfte, herauszuheben. Zugleich aber zeigen sie, daß seine auf die Pflege der Form gerichtete, klassizistische Dichtung gerade dann am vollsten und reinsten anklingt, wenn noch ein Ton der früheren Romantik mittönt.

1) Gündel schreibt darüber an Platen am 12. Dezember 1834: „so erscheint Ihr Gedicht, in dem Gebiete der Märchenwelt, ein entzückendes Familienepos, bei dessen Behandlung sich auf die sinnigste Weise griechische Kunst mit morgenländischer Art und Sitte verschwistert hat“. Aus dem Nachlasse Gustav Gündels. Leipzig 1861. S. 53.

2) Historisch-kritische Gesamtausgabe VIII, 32—38.
