

## Ferdinand von Saar.

Von P. Tezelin Halusa, O. Cist.

Der gewesene Mitschüler Franz Nissels und junger Studien-genosse Hamerlings hatte in der deutsch-österreichischen Literatur die Bestimmung, auf epischem Felde sich die Blume Ehrenpreis zu pflücken, was von Saar (geb. 30. September 1833) wie so vielen andern freilich zu Beginn seiner dichterischen Schaffens-tätigkeit nicht recht deutlich vor der Seele stand. Als Kind, da er nach Art talentvoller Knaben Theaterstücke improvisierte, wies er den Beobachter auf das Drama, während die Kadetten- und Leutnantszeit, welche mit „Blumen, die der Lenz geboren“, reich gesegnet war, in ihm den Lyriker vermuten ließ. Der Erfolg seines novellistischen Erstlingswerkes war endlich für ihn ein Fingerzeig, den er nicht mißverstehen konnte.

Ein nach dem Vorbild seines Lieblings Lenau gedichteter „Faust“, der übrigens Saar während der Militärjahre (1849—1859) entwendet wurde, war Fragment und ebensowenig geraten wie das nach dem Muster von Schulzes „bezauberter Rose“ gedichtete Idyll „Elsbeth“, das gleichfalls das Schicksal des Faust teilte. Erst dem skizzenhaften Trauerspiel „Tempesta“ (1859/60), einer Lesefrucht von Lessings „Emilia Galotti“, war es beschieden, die Öffentlichkeit zu betreten. Dieser dramatische Erstling und Schwächling weist bereits all die Vorzüge und Fehler auf, die man in der Folge an dem Dichter lobte und tadelte: Er gefällt sich in Handlungen, die an Unwahrscheinlichkeiten kranken, und muß, um ihren Verlauf zu bewerkstelligen, mit Zufall und Mißverständnissen arbeiten. Auch die Technik dieses Stückes ist für alle nachfolgenden vorbildlich: der Dichter meidet äußere Vorgänge und Verwicklungen, gefällt sich aber dafür in einem bequemen, behaglichen Dahinschlendern, mit einem Worte, er bringt, was bereits Laube tadelnd hervorhob und darum das eingereichte Stück zurückwies, zuviel Novellistisches. „Eine Wohltat“ (1861) ist ein mit dem vorgenannten Drama blutsverwandtes Volksstück im Geist und Sinne Anzengrubers. Die in den sechziger Jahren entstandene Tragödie „Kaiser Heinrich IV.“ (1. Teil: Hildebrand, 2. Teil: Heinrichs Tod), die nicht bloß Milows, Mosenthals, Frankls und Grüns bewundernden Beifall fand, sondern in weiten Kreisen Aufsehen erregte, bedeutet Saars bestes dramatisches Können, wenn sie auch noch lange kein thespisches Meisterwerk ist. Der Dichter hat den umfangreichen Stoff zu bewältigen vermocht; es gelang ihm, eine geschlossene Komposition zu liefern; schöne, wirkungsvolle Szenen reihen sich aneinander; die Sprache ist gehoben und durch glückliche Sentenzen, sowie durch treffende, seltene Bilder illustriert; die

Gliederung ist wohl überlegt und gelungen; die Handlung schreitet rasch voran und hält sich auf der Höhe der Begebenheiten. Die Berührungspunkte mit Grillparzer, Kleist und Shakespeare, sowie die im Geiste Hebbels gezeichnete Übermenschlichkeit Hildebrands und Heinrichs läßt man sich gerne gefallen, aber den Mangel an Leidenschaft in den Konflikten kann und darf man nicht missen. Der welthistorische Gegensatz zwischen Gregor VII. und Heinrich IV. ist durch das kleinliche Motiv päpstlicher Eifersucht verdorben. Die Exposition des Stückes ist schwächlich, die Hauptpersonen erscheinen allzu sehr idealisiert, ihr Charakter tritt nicht einfach genug zutage, indem ihnen allen ein dunkles Etwas anhaftet, das bei der psychologischen Analyse als unlösbarer Rest zurückbleibt. Der hl. Papst muß als ein tyrannischer Gebieter, als häßlicher, ungeliebter, haßerfüllter Gewalthaber paradieren, wie ihn die Geschichte durchaus nicht kennt, da er jederzeit „die Gerechtigkeit geliebt und das Unrecht gehaßt“. Manches, was Handlung sein sollte, wird erzählt; die Technik endlich ist vielfach veraltet; außerdem verdient es eine Rüge, daß sich in dem ganzen Stücke nicht nur keine Verklärung des weiblichen Charakters findet, sondern der Dichter selbst eine Gestalt von der Bedeutung einer Markgräfin Mathilde nur wie nebensächlich behandelt, eine Schrulle Saars, der sich in einer absonderlichen Auffassung des Weibes gefällt, so zwar, daß er es mit einer gewissen Vorliebe in Stellungen und Situationen geraten läßt, die auf dasselbe lange, schwere Schlagschatten werfen, als wäre es besonders im Sturme der Leidenschaft durchgehends Schwachheit, sein Anteil am Leben Schuld, sein Los Verachtung, Verfahrenheit und Mißbrauch; als besäße es keine höheren Eigenschaften als bloß jene, die ihm der Philosoph des Pessimismus als Liebling Saars einräumt. Jeder der beiden Teile des Gedichtes besteht für sich, nur die Person des Helden und sein Gegenspiel ist beiden gemeinsam; die Art und Weise jedoch, wie die kirchliche Macht für ihr Recht streitet, ist in beiden Stücken verschieden: in „Hildebrand“ unmittelbar durch die gewaltige Persönlichkeit Gregors, während in „Heinrichs Tod“ sein Arm nur in untergeordneten Werkzeugen tätig ist.

Saars Heinrichsdramen sind trotz zahlreicher Mängel eine Fülle dichterischer Schönheit und klassischer Gedanken eigen; zumal einzelne Szenen, in welchen verzweigte seelische Vorgänge sich entfalten, sind meisterhaft entworfen und übertreffen hierin ganz bedeutend die Wildenbruch'sche Trilogie, die sich mit dem gleichen Gegenstand beschäftigt; doch an Bühnenerfolg und Theatereffekten kann Saars Doppeltragödie mit Wildenbruchs Werk sich nicht entfernt messen, weshalb sie trotz Bühnenbearbeitung und Grillparzers Lob Buchdrama geblieben ist bis zur Stunde.

„Tassilo“ (1886) behandelt den tragischen Fall des letzten Agilolfingers, der dem Kaiser Karl zwar den Untertaneneid geschworen, doch mit dem Hintergedanken, ihn nicht zu halten — ein Thema, das für das Kriegsjahr 1866, da der Stoff in Angriff genommen worden, zeitgemäß, weil vielbezeichnend war. In seiner ersten Hälfte bis zum Höhepunkt erfreut das Stück durch spannende, dramatisch wirksame Motive, aber mit dem Zusammenprall der Gegner ist es damit aber auch schon vorüber, zumal dieselben im zweiten Teil entweder zu keiner rechten Wirkung gelangen, oder aber unvorbereitet herangezogen werden. Da der Dichter in der zweiten Hälfte des Stückes den politischen Tatsachen standpunktlos gegenübersteht und in der Abwicklung der Handlung Ursache und Wirkung nicht herauszuarbeiten vermochte, erfährt der Konflikt bloß eine äußerliche Lösung. Des Dichters Können erwies sich demnach seinem Wollen gegenüber auch hier als zu schwach.

In den „beiden de Witt“ (1875), einem Trauerspiel aus der Zeit der Oranier, sind es wieder weniger die Personen als die Verhältnisse, die das entscheidende Wort sprechen, mit andern Worten, die Handlung entwickelt sich nicht, wie es das Drama fordert, aus den Helden heraus, diese sind nicht die Schöpfer und Träger derselben, sondern lassen sich eher vom Strom der Ereignisse ergreifen und fortreiben. Statt der treibenden Leidenschaft bringt Saar auch hier wieder vielfach erzählte Geschichte. Die tragische Schuld der beiden Brüder tritt nicht packend genug zutage, so daß man die tieferen Gründe ihres Gemütes mehr erraten muß als ermaßen kann. Abgesehen davon, daß der Konflikt der de Witt mit den Oranieren keine eigentliche dramatische Situation zeitigt; daß außerdem manches politisch Anfechtbare mitgeschleppt wird; daß endlich das Stück eine Reihe von ungelösten poetischen und politischen Fragen zurückläßt, krankt es bei manchen Vorzügen vorzüglich daran, daß es nach zwei Seiten hin Konflikte eröffnet, von denen keiner eine besondere dramatische Wirkung äußert: es will zu viele Interessen, Verwicklungen und Konflikte im engen Rahmen einer geschlossenen Komposition vereinigen und verfällt infolgedessen dem Verdikt: *Qui nimum probat, nihil probat.*

Den dramatischen Erzeugnissen Saars mangelt, wie es so ziemlich allgemein zugegeben wird, die Bühnenwirksamkeit, den Charakteren die psychologische Wahrheit, dem Ganzen das heiße theatralische Temperament; der Dichter ist zu rücksichtsvoll, er rechnet zu sehr damit, seinem Publikum einen stillen, reinen Genuß zu verschaffen. Die Kritik ließ den Dichter über seine Schwächen nicht im Zweifel, denn immer wieder betonte sie, daß Saar statt Handlung dramatische Konflikte und Leidenschaften,

Geschichte und novellistische Motive in das Drama trage. Er ließ sich endlich überzeugen und wandte sich der Novelle zu, die ohnehin bis zu jener Zeit in Österreich gleich dem Aschenbrödel war behandelt worden. Wohl nicht mehr als Offizier, aber dann doch unter den Eindrücken des alten Lebens in der Garnison, unter dem unverkennbaren Einflusse der Konkordatszeit und Kirchenpolitik ab anno sechzig, schrieb er 1865 seinen „Innozenz“, eine Novelle, die wegen des behandelten Gegenstandes, der gleichzeitigen Verhältnisse, besonders aber wegen der darin behandelten Cölibatsfrage Aufsehen erregte und von A. E. Schönbach, Storms Immensee an die Seite gestellt wurde: Ein Prager Ordenspriester ist nahe daran, eines Weibes wegen seine Gelübde zu brechen, gewinnt aber schließlich Gewalt über sich und entsagt, um sich fortan dem Studium zu widmen. „Innozenz“ ist der Typus für die Form und die ganze Mache der Saar'schen Novellen. Wie hier der Dichter von seinem Helden selbst sein Leben und Streben erfährt, ist er auch sonst mit der auftretenden Hauptperson bekannt und erhält meist von ihr Aufschluß über ihre Lebensgeschichte, die er dann poetisch verarbeitet. Sonach ist der Dichter in diesen erzählenden Schöpfungen fast immer leibhaftig anwesend, ohne indes dabei mit dem Helden selbst immer identisch zu sein. Ist er nicht Vertrauter, Freund oder Berater des Helden und hiedurch befähigt zur Beobachtung und Teilnahme, so wird er sicherlich irgendwo bei einem Gespräche unfreiwilliger Zuhörer und wird so eingeführt in die Gedanken und Pläne anderer, um darauf dann sein Haus zu gründen. Indem er nun erzählt, wie er durch mannigfache Begegnungen nach und nach alles in Erfahrung gebracht, zerlegt sich das Gebotene ganz unfreiwillig in einzelne Szenen und Gemälde, die freilich der Zeit nach oft weit von einander abstehen. Mit jeder Begegnung aber ist ein entscheidendes Moment in dem Charakter des Helden oder in seinen Schicksalen gegeben. Die erste Szene bringt fast gesetzmäßig das Zusammentreffen des Helden mit dem Dichter, der ihn scharf aufs Korn nimmt und mit der Routine des Beobachters und Menschenkenners blitzschnell abwägt, um sodann, wenn er ihn ergründet und brauchbar gefunden, auf die Suche nach jenen Menschen sich zu begeben, die geeignet scheinen, zu dem Helden in gewisse Beziehungen zu treten und an seinem Geschick sich näher oder entfernter zu beteiligen. Der Dichter wird indes, was man befürchten und gewärtigen müßte, wenn er immer das gleiche Geleise befährt, keineswegs zum bloßen Schablonisten, das verhindert sein Talent und seine Kunst, die den Wechsel der Darstellung und des Schauplatzes nicht minder liebt als die Mannigfaltigkeit der Einkleidung und selbst bei parallelen Wegen und Geschicken immer noch eine Nebenstraße findet, dem Einerlei

zu entrinnen. Beginnt auch der Dichter im eigenen Namen, just als wollte er eine eigentliche Ich-Novelle liefern, so tritt er bald das Wort an andere ab, um selbst bei günstiger Gelegenheit im Zuschauer- oder vielmehr Zuhörerraum zu verschwinden. Erzählt der Held selbst den Großteil seiner Lebensfahrten, so begnügt sich der Dichter für gewöhnlich damit, bloß durch einige einleitende und ausleitende Worte die Vorstellung der handelnden Personen zu besorgen; oder es treten eine oder mehrere Mittelpersonen zwischen Dichter und Leser, oder aber der Dichter beginnt und übergibt alsbald das Wort einem Freunde, der es endlich an den eigentlichen Helden abtritt. Nur recht selten tritt der Autor, gleich dem Historiker, ganz hinter seinen Stoff zurück, während er, bloß vereinzelt aber, mit dem Akteur identisch ist. Nur was der Dichter selbst erfahren, drängt ihn zur Wiedergabe, seine Geschichten sind wie mit stiller Resignation und mit heimlichen Tränen geschrieben. Darum sind auch seine Helden zumeist Sonderlinge gleich dem Dichter, wie überhaupt die eine Novelle mit kaum merklichen Zügen in die andere übergreift, zur Bestätigung des Behaupteten, daß Wahrheit, aber keine bloße Dichtung geboten wird. Übrigens kam der Dichter in späteren Werken von dieser Straße ab, um mit Ausnahme des „Tambi“ (1883) und „Seligmann Hirsch“ (1888) immer deutlicher dem Realismus sich zuzuwenden; doch ließ er sich bei den drei Novellen des „Herbstreigen“ (1897) wiederum von jenem giftigen Zug beschleichen und übermannen, den Schopenhauer in ihm großgezogen.

Jede der Novellen Saars („Novellen aus Österreich“ [1876, 1897], „Schicksale“ [1889], Frauenbilder [1892] usw.) bedeutet eine neue Station auf der Lebenswanderung des Dichters, der, weil der frühere nicht mehr paßt, immer wieder einen neuen Schauplatz wählt. Als besonderes Kennzeichen der Novellen kann gelten, daß sie durchgehends in Österreich spielen. Die Sphäre, in der sich die auftretenden Personen mit besonderer Vorliebe bewegen, sind die bürgerlichen Kreise, ein Vorstadthaus oder ein herrschaftliches Asyl (z. B. das fürstlich Salm'sche Schloß Raitz oder Blansko in Mähren), in denen sich der Dichter selbst so gerne bewegt und so heimisch fühlt. Saar kennt also die Gesellschaftsschichten mit jenen Frauen, denen die seiner Novellen nachgebildet sind, nur zu gut und nur zu genau; aber gleichwohl muß es, die naturgetreue Schilderung des Dichters zugegeben, als höchst bedenklich anmuten, das Weib im sittlichen Negligé vor Augen zu führen. Die Frauengestalten seiner Novellen sind wie jene der Dramen im Zeichen der Sinnlichkeit geboren, sie wollen gesehen, bewundert und „angebetet“ werden, mag darüber der Ruf immerhin in Verruf übergehen. Die eheliche Treue räumt

dem Genuß den Platz, das seelische Element fällt der zügellosen, wilden Begierde des Tieres im Menschen zum Opfer. Saar tändelt mit gebrochenen Herzen und schmückt „gefallene Engel“ mit dem Strahlenschein.

Zeichnet sich von Saar als Novellist durch seltene Kenntnis des menschlichen Herzens und Beherrschung der Sprache aus, so verraten seine „Gedichte“ (1882) tiefe Empfindung, Naturgefühl und männlichen Ernst, den die Schicksalsschläge des Lebens geboren und Neid, Verkennung, Haß und mancherlei Weh genährt und gefestigt, wiewohl ihm während dieses seelischen Ringens und seiner Wandlungen zur Reife des Charakters mitunter die Ideale „wie Disteln geköpft wurden.“ Saar gehört zu den vornehmsten Lyrikern Österreichs, wiewohl er nicht über eine bunte Mannigfaltigkeit von Formen und Tönen verfügt. Das Grundelement seiner Lyrik ist Betrachtung, so zwar, daß selbst seine schwungvollsten Lieder und leidenschaftlichsten Ausbrüche gemeinlich in Reflexion überleiten und verklingen. Der Schwerpunkt seines Vermögens in der „Blüte und Krone der Dichtkunst“ (Saar) ruht in der gesprochenen Lyrik, in den „freien Rhythmen und Rhapsodien“, wobei ihn allenthalben Kürze und glatte, vornehme Form charakterisieren. Sehr auffringlich geberdet sich dabei eine gewisse sittlich verschleierte Frivolität, der sich nun einmal der Dichter nicht begeben mochte, wie denn überhaupt seine Gedichte als eine Art Kommentar oder Schlüssel zu seinen Novellen und besonders zu ihren Frauengestalten gelten können. Die betreffenden Schöpfungen muten durchgehends mehr noch als die Novellen wie Selbsterlebtes, wie Selbstbekenntnisse, wie das Tagebuch eines einsamen, düsterstolzen Weiberkenners an, der allem Anscheine nach nicht darum in die Ehe getreten (1881), um in ihr sein Glück zu gründen, sondern um für die fahlen Herbsttage gerüstet zu sein. Der Dichter war bei Veröffentlichung seiner Gedichte weise und selbstlos genug, alles aus der Zeit der Unreife kommende zu unterdrücken, weshalb das Gebotene gleichmäßig gut und der Schritt des Autors überall fest und sicher ist. Die Reflexionen sind die eines welterfahrenen Mannes im Sorgenhaar, der seinen Ernst nur selten zu einem hellen, heitern Lächeln herabstimmt. Ein wehmütig elegischer, mitunter auch müder Zug durchzieht das Ganze, das viel Lebenswahrheit, aber auch manche Lebenslüge, manches Abstoßende, Beleidigende, Widerliche enthält. Das alte Lied von der Eitelkeit und Vergänglichkeit des Irdischen wird wiederholt angestimmt. Daneben finden sich zahlreiche Anklagen wider die Selbstsucht der Menschen und die Feindseligkeit der Zeiten, sowie Variationen des Themas: „Mühselig ist das Leben und traurig ist der Tod“ — Gedanken eines Menschen, der besorgt, „am Ziele noch ver-

schmachtend“ niedersinken zu müssen, bevor er getrunken „aus jenem Quell, der ihm von fern erklingen.“

In der Charakterisierung einer Landschaft mit möglichst wenigen Strichen ist der Dichter Meister. Bilder der Ruhe und des Friedens gelingen ihm vortrefflich. Mit Vorliebe steigt Saar zu den Kindern der Not herab, zu den Armen und Elenden, die entbehren und entsagen gelernt, zu müden Handwerkern (vgl. „Die Steinklopfer“) oder zu den Proletariern, die nur mit Ingrim und Widerwillen ihr Los tragen. Außerdem widmet er sich gerne alternden, um das wahre Lebensglück betrogenen Frauen, worunter er vor allem jene begreift, die es seinerzeit versäumten, sich ordentlich „auszuleben“. Blühen und verwelken ist der Inhalt fast all seiner Minne- und Frauenlieder.

Mit der „Pincelliade“ (1897), einem als komisch ausgegebenen Epos in fünf Gesängen, wollte der Dichter allem Anscheine nach wohl für das Tränenkrüglein entschädigen, das er sonst in Vers und Prosa dem Leser bietet; doch der dem Dichter zum Vorwurf gemachte Mangel an Humor konnte durch diese Kostprobe nicht zum Schweigen gebracht werden. Saar ist weder der epigrammatisch zugespitzte Witz, noch der bloße Gemüths-humor gegeben; er vermag nur durch kühne Bloßstellung frivoler oder drolliger Episoden, durch Verwertung lokaler Scherzbegriffe und Wortspiele Zustimmung und Beifall, aber nicht Lachen zu erzielen. Sein Humor ist gut gemeint, aber schlecht geraten. Die Zurückhaltung, die sich der Dichter in den Novellen auferlegt, ist hier einer losen Freiheit gewichen; er stichelt auf das geschlechtliche und eheliche Leben, auf die öffentlichen Zustände im nachmärzlichen reaktionären Österreich, auf die Kleinstädtereie und das Konkordat, auf das Verhältnis der Deutschen in der Armee zu ihren Nachbarn fremder Zunge und die schlechten Verkehrsmittel, oder er bespricht die Frauenfrage und den Standpunkt der Sozialdemokraten, die Valutaregulierung, die pathologische Schätzung der Verbrecher, oder aber die realistischen, naturalistischen Schilderungen Zolas wenigstens im Vorbeigehen. „Die lachende Träne im Auge“ ist dem Dichter nicht verlihen: sein Sang vom Mannschaftsschneider der achten Regimentskompagnie Pincelli hat seinen Lorbeer nicht zum Blühen gebracht.

Saars charakteristischeste Dichtung sind seine „Wiener Elegien“. Der Dichter erscheint als der ausgesprochene „Freund der Vergangenheit“, als ein Mensch mit der besonderen Neigung, Vergangenes mit leiser Nachempfindung wieder vor sich und dem Leser erstehen zu lassen. Nach längerer Abwesenheit von seiner Vaterstadt findet er bei seiner Rückkehr, daß sein teures Alt-Wien mit seinen Basteien und seinem fröhlichen Völklein, seinen trauten Lebens- und Gesellschaftskreisen einem Neu-Wien mit

großen, prächtigen Neubauten, breiten Straßen und geänderten Verhältnissen weichen gemußt. Angeekelt von dem nunmehr herrschenden rastlosen Treiben und Jagen nach Gewinn, den offenkundigsten Zeichen eines unerbittlichen Kampfes ums Dasein und dem Elend der Großstadt, den schriftstellenden und emanzipierten Frauen, den Sirenen der Gasse und der angeblich überbürdeten Jugend, sucht er wie ein Fremdling nach seinem entschwundenen Liebbling, dessen Spuren er allenthalben, wenigstens in alten Erinnerungen, träumerisch und sinnend und wie weltverloren nachgeht.

Das Hauptverdienst Saars als Dichter ist darin gelegen, daß er neben Rosegger und Marie Ebner von Eschenbach sich besonders die Förderung der österreichischen Novelle angelegen sein ließ und sie tatsächlich im Vergleich zur Goethe'schen und Grillparzer'schen wie mit Atlasschultern gehoben hat, wengleich der „Mann mit dem Erdgeruch“ und „die größte deutsche Dichterin nach der Droste“, was Bedeutsamkeit des positiv Geleisteten anbelangt, ihn weit überflügelt haben. „Innozenz“ und „Leutnant Burda“, die nach Schaukal Kellers „Romeo und Julia“, sowie Otto Ludwigs viel bewunderter Schrift „Zwischen Himmel und Erde“ die Wage halten sollen, stehen an der Peripherie von Saars Können, über die er nicht hinausgekommen ist. Das „sanfte Rückerinnern“, das der Dichter im Leben sich wünschte, wird ihm sicherlich das österreichische Herrenhaus, dessen Mitglied er war, sein Verehrerkreis und die Nation bewahren, doch als „neuen Stern“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kann ihn die Literaturgeschichte nicht gelten lassen.

