

Wilhelm Meisters theatralische Sendung

Autor(en): **Markus, S.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur**

Band (Jahr): **6 (1911-1912)**

Heft 6

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-751235>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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



Wilhelm Meisters theatralische Sendung

Von Dr. S. Markus


 it der „Theatralischen Sendung“ ist uns nicht nur die umfangreichste, sondern auch die gehaltvollste dichterische Leistung der Weimarer zehn Jahre besichert worden, die man so lange irrig als eine Zeit der poetischen Brache hat ansehen wollen. Goethe übte damals in der Tat dichterische Entsagung und widmete sich in erster Linie seiner freiwillig übernommenen weltlichen Mission. Gerade in den 80er Jahren war er Präsident der Kammer und mit Staatsgeschäften überhäuft wie zu keiner andern Zeit. Doch der heiße Drang, zu produzieren, ließ ihn nicht ruhn: „O, thou sweet poetry!“ rufe ich manchmal . . . ich entziehe diesen Springwerken und Kaskaden soviel möglich die Wasser und schlage sie auf Mühlen und in die Wässerchen, aber ehe ich mich's versehe, zieht ein böser Genius den Zapfen ab und alles springt und sprudelt. Und wenn ich denke, ich sitze auf meinem Kleeper und reite meine pflichtmäßige Station ab, auf einmal kriegt die Mähre unter mir eine herrliche Gestalt, unbezwingliche Lust und Flügel, und geht mit mir durch“ . . . So entstand, ungeirrt und ungestört aller Weltgeschäfte, das größte Prosawerk des Dichters nach dem „Werther“. „Am Meister diktiert“ . . . „Meister ruft“, liest man wiederholt in Briefen und Tagebüchern Goethes der voritalienischen Epoche. Der „Meister“ ist sein „Hauptgeschäft“, an dem er noch mit Freude und Eifer herumgestaltet. Später, bei der Umarbeitung, ist es anders. Da fühlt er sich durch die ihm längst entfremdete, wie aus Gleichklängen in den „Geschwistern“ und aus den mit lebendigster Anschaulichkeit geschilderten Jugenderinnerungen mit einiger Gewißheit sich schließen läßt, bis in die Frankfurter Zeit (1773) zurückreichende Dichtung beunruhigt, gequält und lahmgelagt. Nannte er den Helden derselben noch 1782 in einem Briefe an die Frau von Stein in übersprudelnder Freude über das Fortschreiten der Arbeit sein „geliebtes dramatisches Ebenbild“, so ist ihm die Dichtung zwölf Jahre später nur noch eine „Pseudokonfession“, die er sich vom Halse schaffen will. Der Dichter hat eben inzwischen eine Wandlung durchgemacht, ist aus einem forsch und

rücksichtslos ins Zeug gehenden Stürmer und Dränger ein Klassizist, aus einem gährenden und impulsiv und spontan aus dem Innern herausgestaltenden Realisten ein nachdenklicher, ruhiger, abgeklärter und über allen Leidenschaften erhabener Formkünstler und Olympier geworden. Zwischen der „Theatralischen Sendung“ und den „Lehrjahren“ Meisters liegt die für Goethes Schaffen so ausschlaggebende italienische Reise. Als ein vollkommen Veränderter kehrt er von dieser zurück, und es ist nur zu begreiflich, wenn er nun zu einer seinen Intuitionen und Intentionen so wenig mehr entsprechenden Schöpfung kein Verhältnis finden kann, um so weniger finden kann, als ihm während seiner Abwesenheit das Verständnis für die theatralische Mission Wilhelms, die doch den Kern der „Sendung“ ausmacht, ganz und gar abhanden gekommen ist. Von dieser ist in den „Lehrjahren“ denn auch nur noch ganz nebenbei die Rede. Man hört darin wohl viel von dichterischen und schauspielerischen Anlagen des Helden, — aber, wie schon Körner richtig bemerkte, zu sehen bekommt man von ihnen so gut wie nichts . . .

Da ist es in der „Theatralischen Sendung“ noch ganz anders. Bildet in den „Lehrjahren“ die theatralische Laufbahn Wilhelms nur eine von vielen, den Helden dem Ziele vollkommener universaler Ausbildung entgegenführenden Richtlinien, so hier die einzige, von allem Anfang an betonte und vorbereitete, die in ebenso einheitlicher wie konsequenter Gestaltung durch das Ganze durchgeführt wird. Die „Theatralische Sendung“ ist somit ein eigentlicher Theaterroman. Schon der Knabe, mit dessen Entwicklung die Urform im Gegensatz zu den „Lehrjahren“ und in weit lebendigerer und strafferer Weise einsetzt, gerät mit der Bühne in Kontakt, durch jenes Puppenspiel, dessen Aufführungen in den „Lehrjahren“ Mariane bis zum Einschlafen langweilen. Wir sehen, wie der junge Meister seine Leidenschaft zum Theater faßt, wie sich ihm Romane und Erzählungen unter der Hand zu dramatischen Gebilden umgestalten, Bibel und Welt der Schäfer und Schäferinnen ihm Stoffe liefern zu Tragödien und Lustspielen, sehen, wie er sich mit dramaturgischen Problemen abmüht, plötzlich in einen regen Theaterbetrieb gerät und bis zu persönlicher Mitwirkung als Dichter und Schauspieler an diesem sich beteiligt, und werden schließlich eingeführt in die reformatorischen Ideen des Helden über Dinge der Theaterregie. Es ist, wie der Herausgeber Prof. H a r r y M a n n c in der trefflich einführenden Einleitung zum „Urmeister“ schlagend bemerkt, offenbar, „daß Wilhelm im alten

Plan des Romans vom erfolgreichen Theaterdichter und Schauspieler zum Regisseur und weiter zum großen Theaterdirektor aufsteigen und als solcher eine Mission erfüllen sollte, wie sie dem jungen Goethe selbst wohl einmal vorge-schwebt haben mag, in jener Zeit, da die Bemühungen um ein deutsches Nationaltheater — man denke nur an Lessing und die Hamburgische Entrepriise — an der Tagesordnung waren und in ihrer Bedeutung für die deutsche Gesamtkultur weit überschätzt wurden.“ Wenn Goethe von diesem Plane in der spä-tern Fassung so wenig beibehielt, so entspricht das vollkommen seiner Entwick- lung: „Der junge Goethe des Sturmes und Dranges hatte in Shakespeare und seinen Schauspielen ein Höchstes gesehen und darin seine „Sendung“ erblickt, ein deutscher Shakespeare zu werden. Dem Goethe der Weimarer zehn Jahre zeigt sich eine andere Mission: er entsagt für lange Zeit der Dichtung, um, der Forderung des Tages genügend, zu schaffen fürs Allgemeine, fürs große Ganze. Unter dem Bilde des jungen Wilhelm stellt er uns seine eigene Ent- wicklung dar“ . . .

Nun, da uns die Urfassung*) ganz, und nicht mehr, wie in der Bille- terschen Schrift, in einzelnen Auszügen vorliegt, nun erst vermag man voll zu ermessen, in wie vielen Punkten die „Theatralische Sendung“ von den „Lehr- jahren“ abweicht: Die radikalste Umgestaltung hat, wie bereits angedeutet, der Anfang erfahren, der hier die Knabenzeit Meisters mit ihren Freuden und Lei- den und Einflüssen vorführt, in lebendiger, süßsüßiger, und nicht — wie in den „Lehrjahren“ — retrospektiver Erzählungsform. Die Eltern kommen dabei schlecht weg, besonders die „unholdische“ Mutter, der indes in der Gestalt der in den „Lehrjahren“ fehlenden Großmutter eine wirksame Gegenspielerin erwächst. Sie ist es, die den Kindern das Puppenspiel beschert, dessen Darbietungen — auch eine solche des „Doktor Faust“ ist darunter! — auf den Knaben von so ent- scheidendem Einfluß sind. Kindische Spielereien, wobei in erster Linie thea- tralische Aufführungen, lösen diese ab und erste Liebschaften. Immer mehr ent- wickelt sich des Knaben Neigung zur Bühne. „Sein Gefühl, das wärmer und stärker ward, seine Einbildung, die sich erhöhte, waren unverrückt gegen das Theater gewendet“, heißt es im 12. Kapitel des 1. Buches. Die Liebe sollte ihn

*) Goethe, Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Nach der Schultheßschen Ab- schrift herausgegeben von Harry Maync. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stutt- gart und Berlin 1911. 8°. 416 S. Br. 2, geb. 3 Mk.

„mit noch festeren Banden ans Theater“ knüpfen. Er besuchte das städtische Schauspiel, sah Mariane. Die Bekanntschaft zweier Schauspieler, die er in einem Gasthause macht, bringt ihn der Geliebten näher. Er beginnt, sie, die wir unter dem Namen einer „Madame B“ kennen lernen, und die „wechselseitig für Jungfrau, Frau und Witwe galt“, zu besuchen, kommt Schritt für Schritt ihrem Herzen näher, „seine Liebesungen an ihr steigen unmerklich mit jedem Tag“, und endlich „verlieren sie beide in dämmernden Augenblicken des Taumels sich in den Freuden der Liebe, die das Schicksal den Menschenkindern aufspart, um sie für so viel Druck und Leiden, Mangel und Kummer, Harren, Träumen, Hoffen und Sehnen einigermaßen zu entschädigen“ . . .

Wie rasch und vorsichtig ist Goethe in den „Lehrjahren“ über all diese fein beobachteten und mit mutiger Offenheit geschilderten Liebesstadien hinweggegangen: „Wer wagte hier zu beschreiben, wem geziemt es, die Seligkeit zweier Liebenden auszusprechen. Die Alte ging murrend beiseite, wir entfernen uns mit ihr und lassen die Glücklichen allein.“ (1. Buch, 1. Kap.) . . .

Wir sehen: Die „Lehrjahre“ sind nicht nur blasser, sondern auch zahmer als ihre Urform. In dieser ist die kupplerische Barbara noch eine „alte Theaterschneiderin“ zweifelhafter Güte, die der brutale Norman — der Norberg der „Lehrjahre“ — in seinem Schreiben mit dem Titel eines „alten Luders“ (statt dem einer „Snbille“) bedenkt. Die langen Dialoge zwischen Mariane und Barbara fehlen noch, ebenso der geheimnisvolle Fremde, der in den „Lehrjahren“ die Schürzung der Handlung an unpassender Stelle so empfindlich unterbricht. Und die Melina-Episode gelangt erst im zweiten Buche und weit organischer plaziert zur Darstellung.

Dieses bildet, im Gegensatz zu den „Lehrjahren“, wo der Dichter „einige Jahre“ zu „überspringen“ für nötig erachtet, um den Helden „erst da wieder aufzusuchen, wo wir ihn in einer Art von Tätigkeit und Genuß zu finden hoffen“, die unmittelbare Fortsetzung des ersten. Wir finden den Helden „auf der Besserung“, in Gesellschaft seines Freundes und zukünftigen Schwagers Werner, der ihn „mit Erzählen, Vorlesen, auch wohl durch bloße Gegenwart von den heimlichen Gedanken abzubringen“ sucht, „in denen der Unglückliche sein Schicksal wiederzukauen und sich selbst zu verzehren eine Wollust fand“. Da vernehmen wir nichts von Geschäften, denen sich Meister gewidmet hätte. Statt dessen sehen wir, wie seine völlige Genesung durch den Genuß von Kaffee, Tee, Wein

und Tabak hinausgeschoben wird, treffen wir ihn bei der Lektüre von Theaterbüchern, hören ihn Corneille preisen und über die drei Einheiten Betrachtungen anstellen, um schließlich in einer Reihe von Kapiteln mit der Jugendproduktion Wilhelms, und man darf wohl sagen auch Goethes bekannt gemacht zu werden, nicht nur in Schilderungen, sondern auch in Proben, nicht in trockener Aneinanderreihung, sondern vielmehr in lebendiger Diskussion zwischen Meister, Werner und dessen Gattin Amelie, hinter der sich zweifellos die Schwester des Dichters: Cornelia, versteckt, der auf diese Weise ein herrliches und einziges Denkmal im Schaffen Goethes gesetzt ist. Diese Abschnitte, in denen wir so manches über Goethes Erstlinge — das Schäferspiel von der „Königlichen Einsiedlerin“, die biblischen Dramen „Jesabel“ und „Belsazar“ u. a. m. — erfahren, sind von höchstem autobiographischem Interesse und bilden einen der bedeutendsten Funde der Goethe-Bibliographie. Ihre Vorführung findet in einem Aufsatzfragment über „Das Gefallen am Drama und besonders am Trauerspiel“ (2. Buch, 5. Kap.) einen interessanten Abschluß. Dann setzt die Begegnung mit und die Befreiung von Melina ein, der im 8. Kapitel eine bemerkenswerte Beschreibung des Meisterschen Elternhauses, die Glorifizierung des Handels durch Werner und dessen Vorschlag sich anschließt, eine Geschäftsreise zu unternehmen. . . .

Dieser Vorschlag bildet die natürlichste und logischste Hinüberleitung zu der Reise Meisters mit ihren Abenteuern, die in den „Lehrjahren“ so unvermittelt und zerstückelt erscheint. Es gehört nicht zu den geringsten Vorzügen der „Theatralischen Sendung“, daß in ihr die einzelnen Geschehnisse in logischer und zwingender Weise sich folgen, miteinander sorgfältig verzahnt und verbunden sind. — Das dritte Buch setzt also mit der Reise Meisters ein. Dieser fährt in Gesellschaft, folgt im ersten Wirtshaus, in dem er Halt macht, jener Aufführung der Bergwerksleute, die in den „Lehrjahren“ den Inhalt eines Ausfluges in Gesellschaft Philinens bildet, und spielt in Hochdorf den Zuschauer einer Liebhabervorstellung, der in der Urform ein drastisches Vorspiel von einem fanatischen Ortspfarrrer vorangeht, der die Aufführung durch sein Beto fast unmöglich macht. Eingehender und dadurch wirklicher als im Definitivum ist hier auch die Geldangelegenheit mit dem Gastgeber, mit weit realistischeren und kritischeren Attributen die Vorstellung beschrieben . . . Wird in den „Lehrjahren“ die Schilderung der Seiltänzer-Darbietungen durch die Einfüh-

rung Philinens, Mignons und des Laertes unterbrochen, so geht sie hier durch nichts abgelenkt vor sich. Wilhelm reist weiter und trifft im nächsten Orte mit einer Theatergesellschaft zusammen, der auch Melina und Frau angehören und deren Aufführungen unter Leitung einer begabten Directrice: der Prinzipalin de Retti, die in mehr denn in einem Zuge lebhaft an die Neuberin erinnert, seine ganze Aufmerksamkeit erregen. Hier setzen einige Kapitel ein, die zum Interessantesten und für die Entwicklung des Helden Bedeutsamsten des Romanes gehören: Wilhelm, der sich nicht mehr Meister, sondern „Geselle“ nennt — „Es kommt mir immer wunderbar vor, sagte Wilhelm bei sich selbst, wenn ich meinen Namen angeben und mich Meister nennen soll. Ich täte wahrlich besser, mich Geselle zu heißen, denn ich fürchte immer, ich werde im Gesellenstande stecken bleiben“ — erhält nicht nur tiefe Einblicke in das Wesen des Theaters, er betätigt sich zum erstenmal auch als Theaterdichter und Regisseur, indem sein „Belfazar“ zur Uraufführung gelangt, und schließlich betritt er, durch die Erkrankung eines Darstellers dazu gezwungen, selbst die weltbedeutenden Bretter, um als Theaterdichter sowohl, wie als Schauspieler einen glänzenden Erfolg zu erzielen. Die sich anschließenden Begebenheiten: Eifersüchteleien und Zwistigkeiten in der Truppe, die Ausweisung des brutalen „Monsieur Bengel“, die Niederlage der Madame de Retti und Neukonstituierung der Gesellschaft mit Melina als Oberhaupt, liefern mit dem Vorhergehenden zusammen ein Gemälde von den damaligen Theater- und Gesellschaftsverhältnissen, wie man es sich realistisch und schlagender kaum denken kann. Wer je ähnliche Schilderungen in den Memoiren des Goetheschen Zeitgenossen Giacomo Casanova gelesen, wird die Schärfe der Beobachtung und die Wahrheit dieser Darstellungen bewundern. Wie blaß und unzusammenhängend geben sich demgegenüber die entsprechenden Kapitel der „Lehrjahre“, wo sich alles, das dem Zusammentreffen mit Graf und Gräfin vorangeht, an ein und demselben Orte, im selben Wirtshaus sogar, abspielt, Wilhelm mit einer verkrachten Theatergesellschaft zusammentrifft, dieser ein fremdes Stück vorliest und weder als Theaterdichter noch Schauspieler zur Geltung gelangt! Man begreift es kaum, wie Philine sowohl als auch Melina in den „Lehrjahren“ dem Grafenpaar Meister als begabten Dichter und Akteur vorstellen können! Ebenso wenig einleuchtend und zwingend ist darin das Verhältnis Wilhelms zu den Schauspielern dargestellt. Der Dichter hat hier ganz willkürlich Stücke der Urform ausge-

merzt, die zum Verständnis geradezu unentbehrlich sind, und so ist ein uneinheitliches, loses Gebilde entstanden, in dem der Kern der „Sendung“ sich in ebenso unklare wie oberflächliche Andeutungen aufgelöst hat. . . .

Erst hier, bei der Madame de Ketti, lernt unser Held Mignon kennen, die nicht er, sondern die energische Directrice erwirbt. Neu und ansprechend ist es, wie die Kleine sich weigert, aufzutreten und nur dienen will, bei weitem Stimmungsvoller plaziert ihr Ciertanz. — Philine tritt erst vor dem Aufbruch der Gesellschaft nach H . . . in den Gang der Erzählung ein, und zwar unter ganz andern Umständen, als in den „Lehrjahren“, wo sie vom Anfang der Reise an eine so dominierende Rolle spielt. Laertes vollends begegnen wir erst dann, als die Gesellschaft darüber uneinig ist, welchen Weg sie einschlagen soll, um nach H . . . zu gelangen. . . . Dem Charakter des Ganzen entsprechend, findet auch das Rencontre mit dem Grafen an anderm Orte statt: in einem Wirtshaus, wo die Theatergesellschaft aus Furcht vor den Kriegswirren Station gemacht. Hier erst vernehmen wir auch von Friedrich, der noch nicht Friedrich heißt und statt eines Duells ein grotesk-komisches Nachtbild liefert. (Wie hier, hat der Dichter auch in der Schilderung der punschbegossenen Vorlesung seines „Belsazar“ um vieles lebendigere und drastischere Töne angeschlagen, als im Definitivum). — Der Harfner tritt auf und beginnt sein Lied mit dem Bierzeiler:

Was hör' ich draußen vor dem Tor?
Was schallet auf der Brücken?
Es dringet bis zu meinem Ohr
Die Stimme voll Entzücken.

Anders und treffender lautet auch die Schäferszene mit Philine: „Der Schäfer pukt sich“, ebenso das Lied Mignons: „Kennst du das Land . . .“, das das vierte Buch einleitet und in dem der Refrain an Stelle der Varianten „Geliebter“, „Beschützer“ und „Vater“ stets und passender das Wort „Gebietet“ enthält. . . .

Die Funktionen des „Barons“ werden in der „Theatralischen Sendung“ einem Sekretär, „einem kleinen, hageren, lebhaften Menschen“, beigelegt, indes jener erst später, auf dem Schlosse und nach dem Eintreffen des Prinzen, auftaucht. Ähnlich vertritt Wilhelm der Baronesse gegenüber die Rolle des Laertes, wobei von einer Liebchaft mit der Gräfin noch keine Rede ist, folglich auch nicht von einer Verkleidungsszene. Wie diese, vermissen wir im Ur-

meister auch die Anspielung auf die Patenschaft Shakespeares und den Einklang der Vornamen beider, des englischen Will und Meisters. Dafür besitzt die „Sendung“ eine reizende Schelmenzene zwischen Gräfin, Baronesse, Philine und Wilhelm, worin die leichtfertige Schauspielerin für den letzten allerlei Geschenke entgegennimmt, auch jene Börse, die dieser in den „Lehrjahren“ in so peinlicher Weise vom Baron in Empfang nehmen muß. Das Weitere ist vom Definitivum wenig verschieden: Statt eines Jägers, sorgt sich ein Bedienter um den Kranken. . . . „Einen kleinen Versuch mochte er denn doch machen, und zwar nicht ganz geschickt, denn sie regte sich bald, und indem sie erwachte, schloß er die Augen leise zu, um ihr nicht zu bekennen, daß er sie so gefunden habe“, heißt es in der Schilderung der Szene, da Wilhelm beim Erwachen Philine auf seinem Bette findet. . . Den Beginn seiner Hamlet-Analyse setzt er sich selbst auseinander. . . . Von Handelsbesuchen in S . . . ist nie die Rede. Statt dessen erfahren wir sogleich vom Tode des alten Meister, wodurch der Übertritt Wilhelms zum Schauspielerberuf in geschickter Weise beschleunigt wird. . . . Weder wird dieser durch einen Briefwechsel Werner-Wilhelm, noch durch eine lang ausgezogene Biographie Serlos hinausgeschoben. Reizend ist statt dessen die Vergewaltigung des bedrängten Helden durch das Trio Philine-Aurelie-Serlo . . . Mit einer stimmungsvollen Reminiszenz an die geheimnisvolle Fremde (Natalie) schließt der Roman. . . .

Ob dieser oder die „Lehrjahre“ künstlerisch wertvoller, literarisch gewichtiger, darüber zu streiten wäre ebenso müßig, wie es ungerecht wäre, die Vorzüge der einzelnen Dichtungen — denn auch die „Sendung“ ist eine solche — zu verkennen oder gar zu leugnen. Ist diese ursprünglicher, spontaner dem Gefühle entsprossen, für die Entwicklung des jungen Goethe und dessen Stil charakteristischer, in Ausdruck und Bildern derber, realistischer, zugreifender, so das Definitivum gefeilter, abgeklärter und bereichert durch eine Menge entzückender Szenen, die das Urbild noch nicht aufzuweisen hat. Beider Verhältnis zueinander ist ungefähr das der Studie zum fertigen Bild. Wie jene ist auch die Sendung großzügiger, gedrängter, einfacher und auf das Wesentliche sich beschränkend; wie dieses sind die „Lehrjahre“ eingehender, das Detail bevorzugender, ausgeführter, an Zügen, Linien und Gestalten reicher. Wenn zu meist auch die Studie vor dem Bilde den Vorzug der Unmittelbarkeit und Empfundlichkeit voraus hat, — wer wird verkennen, daß erst das fertige Bild

eine Menge von Einzelzügen zur Ausgestaltung bringt, die dort nur in Andeutungen vorhanden sein können? Der Kunstfreund kann und wird an beiden seine Freude haben und so auch wir an der „Sendung“ wie an den „Lehrjahren“, die als zwei durchaus ebenbürtige und selbständige Dichtungen beurteilen und genießen zu lehren der klärenden Zukunft vorbehalten ist. . . .

Antonio Fogazzaro als ethisch-religiöser Charakter

Won meinem Fenster sehe ich auf die Villa Fogazzaro in Dria. Die Läden sind geschlossen und das Haus verwaist. Schwerlich werden im September, wie einst, frohe Gäste einziehen, die des Dichters Gastfreundschaft bisher anzog. Und auch das Balsolda hat seinen Vater und Wohltäter verloren. Wie viel hatte er für die Gemeinde Albogasio getan! Wie gerne war er zur Höhe emporgestiegen und hatte das Tal durchwandert, in dem jedes Kind ihn kannte und jeder Bauer ihn ehrerbietig grüßte! Vor einem Jahre war ich noch drüben. Kurz vor seiner Abreise nach Billeza, vor seinem letzten Abschied von Dria erlaubte er mir zu kommen. Wir sprachen von mancherlei: gemeinsamen Bekannten und Freunden, von der Schweiz und ihrem politischen Leben, vom Tessin und seiner Entwicklung. An das, was mich am meisten interessierte, hatte ich nicht zu rühren gewagt, an die religiöse Frage. Auf kommenden Herbst lud er mich zu einem Spaziergang ein; da wollten wir von diesen Dingen eingehend reden. Aber nun ist sein Mund geschlossen, und was ich wissen wollte, werde ich nie erfahren.

Fogazzaro war gläubiger und ausübender Katholik, ein treuer und eifriger Sohn seiner Kirche. Fogazzaro war aber auch ein modern empfindender Mensch, zwischen diesen beiden extremen Polen bewegte sich seine Entwicklung. Bald nach dieser, bald nach jener Seite neigte sich das Zünglein der Waage. Aber zu einer eigentlichen Stabilität kam es nicht; äußere Faktoren wirkten hier zu stark und zu oft alterierend ein.

Schon früher einmal hatte sich der Dichter mit dem Darwinismus auseinandergesetzt und jener milden, nicht ganz klaren Versöhnungspolitik das Wort geredet, die man auch in protestantischen Kreisen wohl findet.